

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



VALLETO HERMANOS: FOTÓGRAFOS MEXICANOS DE ENTRESIGLOS

TESIS QUE PRESENTA:
CLAUDIA NEGRETE ALVAREZ
PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:
LIC. EN HISTORIA

ASESOR: DR. AURELIO DE LOS REYES

CIUDAD UNIVERSITARIA



MAYO de 2000

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SERVICIO ACADÉMICO DE SERVICIOS ESCOLARES
SECCIÓN DE EXÁMENES PROFESIONALES

279065



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Miguel Ángel, Ricardo y Alejandro

AGRADECIMIENTOS

La realización de cualquier trabajo escapa la dimensión individual. Inevitables e innumerables deudas de gratitud fueron contraídas tras la realización de esta investigación.

La semilla de una pasión es mi principal deuda. En primer término deseo agradecer, a los doctores Aurelio de los Reyes y Miguel Soto, y a mi maestro Rubén Ruiz Guerra, entre otras cosas, mi pasión por el siglo XIX; a José Antonio Rodríguez la que siento por la fotografía.

Agradezco a la doctora Josefina Mac Gregor sus valiosos comentarios y observaciones, así como su apoyo académico y moral; al maestro Arturo Aguilar sus recomendaciones y cuestionamientos que enriquecieron este trabajo.

El material revisado en colecciones particulares fue fundamental para este trabajo. Mi reconocimiento y gratitud a Jorge Carretero Madrid, a Gutierrez Aceves, y de manera especial a don Alejandro Cortina y Cortina por su generosidad.

La diligencia e interés del personal de archivos públicos y privados hicieron mi labor más amable. Gracias a Teresa Matabuena de los Archivos Históricos de la Universidad Iberoamericana; a Ingeborg Montero del Museo Nacional de Historia; a Guadalupe Landa y Manuel Rojas de la Hemeroteca Nacional; a Heladio Vera, Rogelia Laguna y Elsa Aparicio de la Fototeca del INAH en Pachuca.

Agradezco los fotógrafos Elsa Escamilla y Eduardo Muñoz por su apoyo en el proceso de reproducción (las malas reproducciones son más); a Gina Rodríguez y Cecilia Riquelme por sus aportes valiosos.

La familia Hidalgo y Terán –descendiente política de los hermanos Vallete–, me abrió las puertas de su archivo familiar y sus recuerdos. Agradezco su ayuda e interés por esta investigación.

De manera especial estoy muy agradecida de Rafael Guevara, sin cuyo aliento, comentarios y valiosas sugerencias este trabajo no hubiese sido el mismo.

Agradezco a mi padre, finalmente más no por último, su comprensión de lo irremediable: mi pasión por la Historia.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
PARTE PRIMERA.- LOS FOTÓGRAFOS	
EN EL PRINCIPIO FUE EL TEATRO	5
DE VERACRUZ A MÉXICO	13
DE SAN FRANCISCO Y PLATEROS AL MUNDO	28
DE DAMAS Y BAILES. DE FIESTAS Y PUESTOS	53
AUGE Y DECLIVE	60
PARTE SEGUNDA.-LAS IMÁGENES	
EL RETRATO DE ESTUDIO: DEFINICIONES Y APROXIMACIONES	75
LOS ESTILOS FOTOGRÁFICOS EN VALLETO HERMANOS	98
LA PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA	114
CONCLUSIONES	156
ARCHIVOS	161
HEMEROGRAFÍA	163
BIBLIOGRAFÍA	166
LÁMINAS	177

INTRODUCCIÓN

La historia de la fotografía del siglo XIX en México es un vasto territorio poco visible aún por las luces de la investigación histórica. La utilización de la imagen fotográfica como ilustración de textos históricos de rigor variable, es un fenómeno bastante extendido, y para algunos pocos, un hecho hartamente redituable en términos pecuniarios. Otra aproximación ha sido la consideración de la imagen fotográfica como fuente primaria para la investigación histórica, junto con las tradicionales fuentes hemerográficas y documentales para la construcción de discursos historiográficos diversos cuyos temas centrales abordan otras dimensiones históricas de la realidad mexicana. La idea de que esta fuente primaria se convierta en el objeto de la historia es un fenómeno relativamente reciente para los historiadores mexicanos. Así, en los últimos veinte años se han realizado aproximaciones generales, desde un estudio pionero como *Imagen histórica de la fotografía en México* (SEP/INAH, 1978), exposición y libro coordinado por Eugenia Meyer, hasta *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México* (CONACULTA, 1994) de Olivier Debrouse. Estudios que han abarcado periodos determinados: *Sobre la superficie bruñida de un espejo* (FCE, 1989) de Olivier Debrouse y Rosa Casanova, *Los inicios de la fotografía en México* (Ed. Hersa, 1989) de Manuel de Jesús Hernández, que abordan la época del daguerrotipo en México (1839-1869); y *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano* (IIE/UNAM, 1996), de Arturo Aguilar, que estudia y presenta la producción fotográfica del Segundo Imperio Mexicano como el primer gran auge de la fotografía mexicana. Pocos estudios regionales como *La manera en que fuimos, fotografías y sociedad en Querétaro 1840-1930*, (Gobierno del Estado de Querétaro, 1989), e incluso atisbos microhistóricos

como en *Monterrey en 400 fotografías* (Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1996), exposición y libro publicado por el museo. Las aproximaciones monográficas han sido pocas comparadas a la gran cantidad de fotógrafos por estudiarse, como el pionero estudio *Romualdo García, un fotógrafo, una ciudad, una época*, (Alhóndiga de Granaditas/INAH, 1980) de Claudia Canales, y *C. B. Waite, fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX* (CONACULTA/Grijalbo, 1994), o más recientemente *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa* (INAH, 1998), de Patricia Massé.

Los primeros atisbos fueron abrumadores. Al abordar la producción fotográfica del siglo XIX, se enfrentó una inimaginada vastedad, de fotógrafos, temas, técnicas fotográficas, etcétera. En ella había un nombre que se mencionaba a lo largo de casi medio siglo: Valleto hermanos. Menciones hechas por los actuales estudios existentes como uno de las compañías fotográficas más importantes, y que, al ir accediendo a las fuentes primarias, éstas confirmaban la apreciación de su trascendencia dentro del medio fotográfico de la época. La atracción por varios fotógrafos fue causa de indecisión en la elección del tema, hasta que la abundancia de fuentes fotográficas accesibles de manera local, fue el factor determinante para la elección. Por otro lado, es una convicción que los estudios monográficos constituyen una primera etapa hacia la reconstrucción de un pasado fotográfico amplio, etapa necesaria para la construcción de una historia crítica de nuestra fotografía.

El estudio monográfico sobre los tres reyes de la fotografía mexicana —epíteto empleado por el escritor Theo Mason hacia 1906 para referirse a Julio, Guillermo y Ricardo Valleto— se conforma de dos partes. La primera aborda la dimensión histórico-biográfica de los personajes de manera cronológica: sus orígenes, su aprendizaje del oficio, la apertura de

sus tres estudios, el desempeño de su profesión en el contexto fotográfico de la Ciudad de México, su participación en las Exposiciones Universales a lo largo del siglo del progreso, y su dimensión social como figuras relevantes dentro de la alta sociedad mexicana capitalina. Pretende ser un recorrido de una parte de la historia de la fotografía a través de Valleto y Cía. El segundo cuerpo del trabajo comprende una serie de aproximaciones a su obra fotográfica desde enfoques diversos que se intentó fuesen complementarios, para desentrañar la compleja lectura del texto fotográfico. Un primer capítulo busca las definiciones teóricas del género así como sus matices más significativos para la comprensión del retrato fotográfico decimonónico como el resultado de una mirada determinada esencialmente por necesidades ideológicas. Se echa mano de la analogía entre el teatro y la fotografía para mostrar, a través de la deconstrucción de los elementos escénicos análogos, que lo que se construía en el estudio del fotógrafo eran identidades visuales. Un segundo capítulo analiza cuestiones formales: los nexos de Valleto con la estética fotográfica explícita de la época y los estilos fotográficos que utilizó, tratando de explicar el desarrollo estilístico desde una perspectiva endógena, es decir, la fotografía a partir de la fotografía misma, más que a partir de sus nexos con la pintura. El último capítulo aborda la producción fotográfica de manera temática, tratando de identificar las líneas más importantes de los diferentes trabajos retratísticos realizados, así como las excepciones dentro del género predominante: la serie de las damas de la corte de Carlota; el retrato funerario infantil fotográfico; los orígenes de la imagen publicitaria; el desempeño de Valleto en las publicaciones ilustradas y el surgimiento del retrato como género periodístico; la imagen oficial; así como sus escasas imágenes de exteriores, que van de los orígenes de la nota roja, al registro de paisaje urbano y rural.

El presente estudio busca reconstruir una doble mirada —la que produce una imagen y la que la consume—, como fenómeno histórico, cultural, ideológico y vital. Más allá de lo que piensa el siglo XX del valor de su producción fotográfica fundamentado en su artísticidad, el quehacer de Julio, Guillermo y Ricardo, formó parte de la vida y la historia de la Ciudad de México durante más de cuarenta años.

Un día, frente a esa máquina,
colocaron a mi nieto, y yo le decía
sin que me entendiese:

—En ese mismo lugar se ha
retratado tu padre.

—¿Sí?

—Y tu abuelo.

—¿Sí?

—Y tu bisabuelo. ¡Ah! ¡Y cuántos
pueden decir lo mismo!

Juan de Dios Peza, 1907

EN EL PRINCIPIO FUE EL TEATRO

La célebre dinastía de los Valletto remonta sus orígenes al teatro. Miguel Valletto, —padre de Julio, Guillermo y Ricardo—, fue un actor nacido en España en 1808¹, mismo en que tenía lugar la invasión por las tropas de Napoleón III del aún ultramarino imperio español. Llegó a la joven nación mexicana en tiempos difíciles: 1827, año ominoso para cualquier mexicano, pero especialmente, para un español en estas tierras.

Gobernaba entonces el presidente Guadalupe Victoria. El país estaba dividido en luchas internas protagonizadas por las logias masónicas de rito escocés y yorkino. Año de odios, rencores, y enconos entre los partidos: "Entramos pues —refiere Lorenzo de Zavala—, en un periodo en que las facciones, se lanzaron a la arena para disputarse la presa en el campo de batalla; buscando en las bayonetas el apoyo que no encontraban en la justicia de la causa y oponiendo la fuerza brutal al imperio augusto de las leyes."² Año también de grandes temores y sobresaltos ante una inminente invasión militar española. A cualquier movimiento de un buque español que entrara o saliera de La Habana, se esperaba lo peor. En respuesta a estos temores se desató una oleada de sentimiento anti-español reflejado en el ámbito jurídico: se dictaron las primeras leyes de expulsión de los españoles de territorio mexicano. En primer lugar la del 10 de mayo³, que ordenaba la inmediata separación de los españoles de los empleos públicos; y posteriormente la del 20 de

¹ Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, México, 1962, Editorial Porrúa, Tomo I, p.262. Archivo del Ex-ayuntamiento de la Ciudad de México, *Padrón de población de 1848*.

² Lorenzo de Zavala citado en *Ibidem* p.222.

³ Harold Sims, *La expulsión de los españoles en México*, México, Fondo de Cultura Económica/SEP, 1985, (Lecturas Mexicanas 79), pp.262-263

diciembre, que ya dictaminaba la expulsión a todo español que no tuviese esposa e hijos mexicanos y no jurase lealtad al gobierno independiente.⁴

La hispanofobia cundía y el teatro no era la excepción. Las compañías teatrales se conformaban en su mayoría de actores españoles, muchos de fama y renombre en su tierra natal. Aun éstos, fueron blanco de ataques. Al respecto del gran actor Manuel García, don Enrique Olavarría dice: "Con gran sorpresa encontróse aquel incomparable artista blanco de las más enconosas censuras, y decimos con gran sorpresa, porque como él mismo manifestó a los editores de *El Sol*, acostumbrado estaba a ser elogiado en todas partes..."⁵. Bajo estas circunstancias particulares, Miguel Valletto decide quedarse en un país en donde seguramente no era bienvenido. El patriarca de los Valletto comienza a trabajar en el Teatro Principal en 1828; año éste en que los teatros cerraban debido a la efervescencia política que culminaría con el "Motín de la Acordada" y el saqueo del Parián.

Mientras tanto, el 20 de marzo de 1829 se expidió otra ley de expulsión de los españoles por el gobierno de Guadalupe Victoria. Aun así, el espectáculo debía continuar: la tan temida expedición de reconquista española había llegado. Era el mes de junio de 1829 cuando Isidro Barradas, en nombre de la corona de España, tocó el puerto de Tampico. Antonio López de Santa Anna se encargó, por órdenes del entonces presidente Vicente Guerrero, de combatir militarmente la expedición con resultados positivos. Las buenas noticias llegaron primero —en uno de esos momentos, en que el drama nacional y el arte escénico se fusionan para no distinguir entre la representación y la vida—, al teatro Principal:

⁴*Ibidem*, pp.263-265

La completa derrota de los invasores se supo en México en la noche del 20 de septiembre por un parte[sic] que Don Vicente Guerrero recibió hallándose en el Teatro Principal, en el que asistía a la representación de la comedia 'Un momento de imprudencia'.⁶

A partir de este momento, se vuelve obligatoria la aplicación de la ley de expulsión del 20 de marzo; y comprendido de lleno en ella, Miguel Valletto, por entonces inapercibido actor sin fama alguna "hubo de salir del país en que más tarde había de dejar sus cenizas y una familia artista como él ..."7.

Según Olavarría y Ferrari, los actores españoles expulsados fueron a probar suerte a La Habana, Cuba, dejando convertida a la Ciudad de México en un páramo teatral. El teatro constituía una actividad fundamental de la vida cotidiana citadina, así lo afirmaba trece años después, en los inicios de la cuarta década del siglo, el diplomático norteamericano Brantz Mayer:

...en México el teatro es una de las cosas de que no se puede prescindir en la vida. En él se termina normalmente el día, y a él acude todo el mundo: los viejos, porque desde la infancia están acostumbrados a hacerlo así; los hombres maduros, porque les es difícil hallar otra cosa en que pasar el tiempo; y los jóvenes, por mil razones que nadie comprenderá mejor que la juventud.⁸

⁵Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p.231

⁶*Ibidem*, p. 253

⁷*Ibidem*, p.252

⁸Brantz Mayer, *México, lo que fue y lo que es*, México, FCE, 1953, p.375 [La primera edición en inglés data de 1844.]

La ausencia de una actividad tan importante para la vida citadina no podía prolongarse demasiado. No pasaría mucho tiempo para que el mismo gobierno que había desterrado a los actores españoles, los llamara de nuevo a la escena mexicana. Y, estando aún fresco el cadáver de Vicente Guerrero, el gobierno de Anastasio Bustamante decidió poner remedio, por lo menos, a los males escénicos del país. El coronel Manuel de la Barrera fue comisionado para llamar al país a actores españoles y formar una compañía:

Los gravísimos acontecimientos políticos que han ocupado la atención del Supremo Gobierno, no han impedido que dirigiese un día una ojeada cuidadosa sobre el teatro y notase la extrema decadencia en que se ha precipitado el de esta capital, pues la ilustración y buen gusto de los mexicanos echan de menos una diversión que siempre les ha sido grata y preferida a los demás espectáculos, y deseoso de restablecerla, tuvo a bien comisionarme para que procediese a organizarlo en los términos más adecuados y propios para obtener la aprobación y complacencia del público.⁹

La compañía teatral formada por comisión gubernamental y patrocinada con dinero del erario público, debutó el 15 de junio de 1831 con Miguel Valletto ya como parte fundamental del elenco. Iniciaba entonces, una destacada labor de casi treinta años¹⁰ en los escenarios mexicanos, como actor, director¹¹ y empresario. El periódico *El Apuntador* señalaba:

⁹Manuel Barreda citado en Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p.252-253

¹⁰La última mención sobre sus actividades en el teatro como empresario aparece en Olavarría y Ferrari *op. cit.* en el año de 1859 en la que se señala como empresario de una compañía de ópera. La prensa coincide con este último dato.

...con el mayor placer publicamos (el retrato) de Don Miguel Valletto, que si no ocupa el solo el primer lugar es el primero de los que deben ocuparlo entre los actores que trabajan actualmente en nuestros teatros...¹²

Seguramente sería el teatro mismo el que llevó a Miguel Valletto a Veracruz, en donde, quizá de gira teatral, conoció a Teresa Herrera, con quien contrajo nupcias hacia la mitad de la tercera década del siglo. El pequeño Miguel —primero de seis hijos—, nació hacia 1837¹³ probablemente en el mismo puerto. Mientras que Julio, Guillermo, Teresa¹⁴, Ricardo y Dolores¹⁵ vieron la luz en la Ciudad de México en el número 15 de la primera calle de San Francisco y Plateros.¹⁶

Sus nacimientos —ocurridos a fines de la primera agitada mitad del siglo XIX, en donde el cambio y la complejidad de circunstancias fueron la constante—, tienen como escenario la convulsa cuarta década del siglo, signada por las luchas internas suscitadas por la disputa entre centralismo y federalismo, y al exterior por la guerra entre México y los Estados Unidos.

En medio de las disputas entre centralistas y federalistas nació un miércoles 15 de abril —día de San Lamberto obispo¹⁷— Julio Lamberto Valletto y Herrera en el año de

¹¹Es a partir de 1848, que aparece como primer actor y director en el Teatro Nacional. *El siglo XIX*, 9 de julio de 1848.

¹²Citado en Olavarria y Ferrari, *op. cit.*, p.375

¹³Ni el registro del matrimonio, ni el nacimiento de su primer hijo aparecen en los libros del Archivo del Sagrario Metropolitano (en adelante ASM), lo cual hace suponer que es probable que el matrimonio y el nacimiento del primer hijo haya tenido lugar en Veracruz. La edad del primer hijo se consigna en el *Padrón de Población de 1848*, del Archivo del Ex-Ayuntamiento de la Ciudad de México (en adelante ACM). Este proporciona la edad del hijo mayor, pero no la fecha exacta del matrimonio Valletto-Herrera.

¹⁴ASM, Libro 30, Acta 628, 1843.

¹⁵ASM, Libro 35 B, Acta 539, 1848.

¹⁶ACM, *Padrón de Población de 1848*.

¹⁷*Primer Calendario Católico para el año de 1857*, México, Imprenta de A.Boix, 1856.

1840¹⁸. Gobernaba el "supremo poder conservador" con Anastasio Bustamante en la presidencia; en los estados como Michoacán, Jalisco, Sonora, Puebla y Yucatán había luchas armadas por el restablecimiento de la Constitución de 1824, y existía una gran preocupación por parte de la prensa de detener la iniciativa de ley centralista que pretendía amordazarla¹⁹.

A finales del año siguiente, en el día de San Mauro obispo²⁰ —un domingo 21 de noviembre—, nació Guillermo Mauro Vallete y Herrera ²¹, mismo en que su padre actuaba en la última función de la temporada en el Teatro Principal. La gente en la ciudad estaba inquieta por la pérdida de poder adquisitivo causado por la emisión de monedas de cobre y se desmentía el rumor de levantamiento en el sur del país por parte de los generales Nicolás Bravo y Juan Alvarez en contra del gobierno de Antonio López de Santa Anna.²²

Seis años después, —en aquel 1847 especialmente complejo en la historia del país debido al conflicto armado entre México y los Estados Unidos—, Ricardo Mónico Antonino Vallete y Herrera nació un miércoles 4 de mayo²³, —día consagrado por la iglesia a Santa Mónica, la madre de San Agustín—, mientras el general Winfield Scott y sus tropas se dirigían a la ciudad de Puebla. Aquel 4 de mayo, como tantos otros, se celebraba función en la iglesia de San Agustín²⁴, donde se solemnizaban los maitines con el himno del *Te-Deum* de Laudamus, escrito por el mismo santo y se otorgaban indulgencias plenarias en todas las

¹⁸ASM, Libro 26, Acta 404, 1840.

¹⁹*El Duende*, 25 de abril de 1840.

²⁰*Primer Calendario Católico para el año de 1857, op.cit.*

²¹ASM, Libro 27, Acta 126, 1841.

²²*El Siglo XIX*, 21 y 22 de noviembre de 1841.

²³ASM, Libro 34, Acta 430, 1847.

²⁴*Vigésimo Segundo Calendario de Ignacio Cumplido para el año de 1857*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1857; *Tercer Calendario Nigromántico para el año de 1857*, México, Tipografía de M. Murguía, 1857.

iglesias agustinas²⁵. Ese año, y parte del siguiente fueron tiempo muerto para casi toda actividad que no fuese bélica o de resistencia a la ocupación norteamericana en la Ciudad de México. Así que los teatros no fueron la excepción: "No, aquella no fue ni podía ser época propicia para nuestros teatros: el Principal, desde fines del año anterior, suspendió sus representaciones..."²⁶. Ningún actor nacional consintió en representar ante el invasor a excepción de la actriz María Cañete (quien fue posteriormente hostilizada por el público debido a este hecho). La compañía teatral de El Principal decidió irse a Zacatecas pero "...Valleto quedó en la ciudad, atendiendo a su familia, de la cual fue siempre idólatra.." ²⁷ El Patriarca de los Valleto no podía abandonar la ciudad con cinco hijos, uno de meses y otro más que venía en camino. Así que permaneció en ella, vencida y ocupada por el enemigo. Reinaban en ésta los robos y abusos cometidos por la soldadesca norteamericana, la suciedad en las calles y los asesinatos ocasionales de miembros de ambos bandos.²⁸ En esta atmósfera de ocupación nacieron Ricardo y su hermana más pequeña Dolores en el mes de mayo de 1848²⁹, quince días antes de que partiera definitivamente el ejército invasor. La vida de la ciudad se restableció finalmente sólo con la partida del ejército norteamericano el 12 de junio de 1848.

A finales de la quinta década del siglo, don Miguel tomó la decisión de abandonar los escenarios, después de haberles dedicado cerca de treinta años de constante trabajo³⁰.

²⁵*Idem*

²⁶Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p.458

²⁷*Idem*

²⁸Gayón Córdova, María (comp.), *La ocupación yanqui de la ciudad de México, 1847-1848*, México, , CNCA/INAH, 1997

²⁹ASM, 1848, libro 35B, acta 539.

³⁰La última referencia sobre su actividad teatral la da Olavarría y Ferrari en *op.cit.* y ésta data de 1859, en que es empresario de una compañía operística. Nunca más vuelve a aparecer en prensa mención a su trabajo teatral.

Cambió la representación escénica por el comercio; la Ciudad de México por Veracruz. Para 1878 se encontraba trabajando para la aduana del principal puerto del país:

Muchos elogios hacen a este fino caballero los comerciantes de nuestro puerto, por la amabilidad con que trata, cuando a él acuden para consultarle tarea de alguna dificultad que se les presente para con la aduana, en sus negocios mercantiles. El señor Valleto, antiguo comerciante veracruzano, procura en cuanto le es posible, que no se le ponga traba al comercio, porque sabe que de esto emana la riqueza de Veracruz. En vista de estos datos, enviamos una frase de elogio a nuestro respetable amigo, el querido empleado federal. ¡Hurra por Valleto!³¹

Según refiere el semanario *El Máscara*, publicación dirigida por Filomeno Mata hacia finales de los años setenta, en su sección *Galería de mexicanos distinguidos*, el primer contacto de los Valleto con la fotografía, lo tendría Julio en Veracruz³² hacia 1859, puerto cosmopolita en donde llegaban primero todas las novedades y adelantos de la época y a donde llegó por primera vez la fotografía, cerca de 20 años atrás, en diciembre de 1839.

Miguel Valleto empleó los últimos 20 años de su vida como comerciante y funcionario aduanal, para morir en plena actividad en el puerto que lo había recibido casi setenta años atrás. Murió en los comienzos de la década de los ochenta³³ activo como funcionario aduanal, para dejar en estas tierras una memoria y descendencia importantes en la historia del teatro y la fotografía mexicanos.

³¹Cita a *El Universal de Veracruz* en *El Siglo XIX*, 29 de enero de 1878.

³²*El Máscara*, "Los hermanos Valleto", 15 de noviembre de 1879, pp.1-2

DE VERACRUZ A MÉXICO

Formación y aprendizaje

Julio Valletto trabajaba como dependiente de una casa comercial en Veracruz hacia 1861, cuando llegó a sus manos "por una verdadera casualidad" un tratado de fotografía de Eugène Disdéri³⁴. No se menciona el nombre de dicho manual, aunque puede suponerse que fue *Renseignements photographiques indispensables à tous* publicado por el fotógrafo francés en 1855. Otra posibilidad es que -si concebimos la memoria como un territorio no pocas veces falible—, Julio haya recibido el libro uno o dos años después, y que el libro que tuvo en sus manos fuese *L' Art de la photographie*, la obra más famosa de Disdéri publicada en 1862. De cualquier manera, fue a partir de ese momento en que la fotografía se convirtió en la afición de Julio, quien la compartió con otro joven: Daniel Herrera. Ambos emprendieron "un estudio serio" ocupándose de ello los domingos y cuantos días libres podían tener. Al parecer, gran parte de este aprendizaje fue a partir del autodidactismo ayudado de los manuales y libros que podían obtener. Poco después, la afición creció, y ambos jóvenes decidieron dejar sus ocupaciones comerciales para dedicarse de lleno a la fotografía, según refieren Julio y Guillermo casi veinte años después a la prensa: "Pero era muy difícil que, no disponiendo de tiempo pudieran hacer sino muy lentos progresos, y resueltos ambos a vencer todas las dificultades, todos los obstáculos que

³³En 1881 recibe un nuevo cargo en la aduana: "La aduana marítima de Veracruz" en *El Monitor Republicano*, 4 de septiembre de 1881. Para la boda de su hijo Ricardo en 1884, él ya está muerto. ASM, Libros de matrimonios, Año 1884, Libro 29, Registro 80, 28 de junio de 1884.

³⁴*El Máscara*, "Los hermanos Valletto", 15 de noviembre de 1879, p.2

se les presentaran, renunciaron a sus respectivas colocaciones consagrándose con absoluta dedicación a su estudio favorito."³⁵ No se menciona más sobre la adquisición del conocimiento fotográfico de Julio y Daniel. Sólo podemos suponer, a partir de las diferentes maneras en que se aprendía fotografía a inicios de la segunda mitad del siglo pasado, la forma en que este proceso de aprendizaje pudo haberse dado.

Una de las formas tradicionales de aprender el oficio se daba en la relación fotógrafo-ayudante, que de cierta manera recuerda la estructura gremial de los talleres medievales. El maestro fotógrafo transmitía su conocimiento teórico-práctico a una serie de ayudantes o aprendices en sus talleres. Si Julio y Daniel fueron ayudantes de algún fotógrafo, es un hecho difícil de determinar, ya que no existen registros oficiales de los trabajadores de ningún taller fotográfico.

Otra forma de adquirir el conocimiento técnico adecuado era a través de algunos fotógrafos que impartían clases y vendían los aparatos y químicos necesarios. En 1851, el francés Marcos Vallete, recién llegado de Europa, además de ofrecer sus servicios retratísticos vendía "aparatos de daguerrotipo de todos tamaños, los que garantiza; también dará instrucciones de su arte por su nuevo y sencillo método."³⁶ En noviembre de 1855 unos franceses bajo la razón social de Latapí y Martel, quienes anunciaban su taller como "...al nivel de los mejores de Europa" y se arrogaban el privilegio exclusivo en México de ser "miembros agregados a la Sociedad Fotográfica de París, de la que nos honramos de ser los únicos corresponsales en México", también anunciaban dentro de sus servicios "cátedra de fotografía en ocho lecciones o más, hasta el buen éxito. En venta aparato y

³⁵*Idem*

³⁶*El Universal*, 24 de diciembre de 1851, p.4.

colloidio[sic] instantáneo."³⁷ Pero no sólo los fotógrafos extranjeros recién llegados impartían los últimos adelantos técnicos en la materia, cuyas lecciones debieron haber sido costosas. Las había para casi todos los bolsillos, aunque quizá a un menor nivel de maestría y adelanto técnico. Así por ejemplo, el recién llegado Joaquín Cueto, no ofrecía sus servicios como fotógrafo retratista, sino "...enseñar todo lo relativo al arte del daguerrotipo y fotografía, y hacer todos los ingredientes por un precio sumamente módico..."³⁸

El aprendizaje en Europa —que en el caso de los Valletto se daría posteriormente—, en los estudios de fotógrafos establecidos, era otra forma de instrucción, ciertamente menos accesible que las dos anteriores. Generalmente eran los fotógrafos ya conocidos los que se preciaban de haber ido a Europa a perfeccionar sus conocimientos y aprender los "adelantos en el arte". Antonio Cruces, por ejemplo, instalado en la Casa Bacard en París "estudió y practicó bajo la dirección del mismo Bacard. Al cabo de un año de estudios tenaces, regresó a su patria, estableciendo su estudio fotográfico en la calle de Empedradillo."³⁹ Mientras que los hermanos Torres, fotógrafos toluqueños que comenzaron su labor retratística en la década de los ochenta, realizaron un viaje de aprendizaje a diversos países de Europa visitando varios estudios fotográficos en 1882⁴⁰, al igual que el fotógrafo jalisciense Octaviano de la Mora, quien en 1874 visitó el estudio de Nadar⁴¹. Existe noticia de estos "viajes de perfeccionamiento" que efectuó posteriormente Guillermo Valletto, pero ya cuando eran fotógrafos reconocidos y con trayectoria.

³⁷*El Heraldo*, 5 de noviembre de 1855, p.4

³⁸*Diario de Avisos*, 7 de septiembre de 1858, p.4.

³⁹*El Fotógrafo Mexicano*, mayo de 1901, p.232

⁴⁰*El Fotógrafo Mexicano*, septiembre de 1899, p.72

⁴¹*El Fotógrafo Mexicano*, agosto de 1899, p.43

El Fotógrafo Mexicano refiere que para 1899, los hermanos Valletto poseían una "alta educación fotográfica, adquirida con los mejores maestros de Europa y América, tales como Nadar, Sarony, Frederichs, etc.[sic]..."⁴²

Acerca de las publicaciones sobre fotografía, es conocida la existencia del semanario francés *La Lumière* que comenzó a editarse en los años cincuenta a cargo de Ernest Lacan. Latapí y Martel decían recibir información "cada mes, no sólo el resumen científico mentado, los adelantos sorprendentes que cada día está haciendo el arte de la fotografía, sino también los materiales necesarios a la práctica de los nuevos medios que nos serán señalados"⁴³, mismos que quizás hayan recibido y circulado alguna publicación del estilo. En bibliotecas mexicanas se encontraban manuales de fotografía en francés desde la quinta década del siglo como el *Traité Théorique et pratique de la photographie sur collodion* de Auguste Belloc en 1854⁴⁴, y el de Gustave Le Gray *Photographie: traité nouveau théorique et pratique des procedes et manipulations sur papier sec, humide, sur verre au collodion, al'albumine* publicado en 1854⁴⁵. Habría que recordar que el francés era la segunda lengua del mexicano educado; así lo ilustra el testimonio de un viajero francófono, Désiré Charnay quien decía hacia 1862 que en las calles "... se [oía] hablar tan frecuentemente el francés como el español. Casi toda la gente educada habla nuestra lengua."⁴⁶ No sólo

⁴²*El Fotógrafo Mexicano*, julio de 1899, p.15

⁴³*El Heraldo*, 5 de noviembre de 1855, p.4

⁴⁴Auguste Belloc, *Traité et pratique de la photographie sur collodion*, 1854. El ejemplar pertenecía a un tal Miguel F. Polo.

⁴⁵Gustave Le Gray, *Photographie: traité nouveau théorique et pratique des procedes et manipulations sur papier sec, humide, sur verre au collodion, al'albumine*, Paris, Lerebours et Secretan, 1854. El volumen presenta un sello que indica que fue encuadernado en Guanajuato.

⁴⁶Désiré Chamay, *Ciudades y ruinas americanas*, México, 1994, Dirección General de Publicaciones/ CONACULTA (Mirada Viajera), p.56.

circulaban manuales franceses, los cuales eran numerosos, sino también italianos⁴⁷ y españoles. En castellano ya existía un manual publicado para 1861 por el español José Antonio Sey: *La fotografía puesta al alcance de todos, tratado completo de arquerotipia, panotipia y otros varios procedimientos y observaciones sobre las dificultades que se presentan, seguido de los elementos de óptica aplicados a este arte* y que también se encontraba en bibliotecas mexicanas⁴⁸. Ya para 1862, se publicó el primer manual de fotografía en México por Rosa y Bouret: *Manual de fotografía y elementos de química aplicados a la fotografía* de José María Cortecero⁴⁹, como parte de la *Enciclopedia Popular Mejicana*. Así que, además del manual de Disdéri, había varios libros a los cuales acudir.

Algunos fotógrafos como Joaquín Díaz González, el futuro socio de Vallete, Ramón Sagredo, y los mismos Cruces y Campa se habían formado en la Academia de San Carlos, aunque sus conocimientos técnico-fotográficos los adquirieron fuera de ésta, en alguna de las formas anteriormente mencionadas. Ninguno de los hermanos Vallete tuvo este tipo de formación, ya que sus nombres no aparecen en los registros de la institución.⁵⁰

Por todo lo anterior, puede decirse que Julio Vallete, fue el iniciador del interés de la familia por la fotografía. Se formó en sus inicios de manera autodidacta, acudiendo a las publicaciones extranjeras que llegaban a Veracruz.

⁴⁷Giuseppe Sella, *Plico del fotografo: trattato teorico-pratico di fotografia*, Torino, G.B. Paravia, 1863.

⁴⁸José Antonio Sey, *La fotografía puesta al alcance de todos, tratado completo de arquerotipia, panotipia y otros varios procedimientos y observaciones sobre las dificultades que se presentan, seguido de los elementos de óptica aplicados a este arte*, Barcelona, Juan Olivares, 1861. El volumen presenta un sello con el nombre de Fernando Pérez y otro con la leyenda de donación a la Biblioteca Nacional en 1870.

⁴⁹Archivo José Antonio Rodríguez

⁵⁰Báez Macías, Eduardo, *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos 1844-1867*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976.

Poco después, la incipiente sociedad de Daniel y Julio, tuvo que disolverse, ya que éste último tuvo que trasladarse a la Ciudad de México debido a "circunstancias imprevistas"⁵¹. Ya en la capital, no podría dedicarse aún de lleno a la fotografía, ya que trabajaba para la Casa de Moneda. Tampoco puede determinarse, si tuvo algún contacto con algún fotógrafo capitalino, ya fuese como aprendiz o tomando lecciones. Lo cierto es que su afición continuaría, hasta encontrar la manera de hacer de ella una forma de vida.

Los años sesenta. Vista panorámica

Los años sesenta, años de inicio de la carrera fotográfica de Valletto y Compañía, son años de cambio importante dentro de la historia de la fotografía mexicana. Se inicia un periodo de gran difusión de la imagen debido a dos factores fundamentales: uno técnico, el otro histórico. El cambio técnico se debe al proceso del colodión húmedo, y a uno de sus más duraderos subproductos: la tarjeta de visita que es la que le da finalmente, el golpe de gracia al daguerrotipo, dando paso a la multirreproducción. El factor histórico se atribuye a los efectos sobre la circulación, comercialización y propaganda, que sobre la imagen fotográfica tuvo la existencia del Segundo Imperio Mexicano y sus figuras protagónicas: Maximiliano y Carlota.⁵²

La era de la multirreproducción, y por lo tanto la posibilidad de la masificación de la imagen, comienza a gestarse diez años antes. En 1851 Frederick Scott Archer, un escultor inglés, encuentra un método para sensibilizar placas de cristal con sales de plata por medio del *colodión* (mezcla de nitrocelulosa, alcohol y éter). La multirreproducción era posible desde entonces, pero tuvo que pasar un periodo de transición de diez años en el que

⁵¹"Los hermanos Valletto" en *El Máscara*, 15 de noviembre de 1879, p.2

convivieron el daguerrotipo y otros subproductos del colodión: el ambrotipo y el ferrotipo. La profusión de la impresión en papel derivada de esta técnica tendría que esperar al fotógrafo André Adolphe Eugène Disdéri, quien patentó en 1854 un formato de gran éxito y posibilidades de circulación: la tarjeta de visita. Es con la creación de este formato que comienza la gran circulación de la imagen sobre papel y con la comercialización de fotografías de grandes personajes. Pero su éxito y predominio no serían inmediatos. Aunque la introducción de la técnica del colodión húmedo a México se dio desde 1851 por el francés Marcos Vallete⁵³, tomó aproximadamente una década su absoluto predominio. Esa transición en la que se practican una multiplicidad de técnicas, se da de igual manera en México. Los fotógrafos se anuncian ofreciendo diversas posibilidades técnicas como es el caso de Latapí y Martel en 1855:

Acreditados daguerrotipistas y fotógrafos de París, conocedores de los adelantos y progresos que se han hecho últimamente en este arte, retratan con la mayor perfección posible, sobre planchas metálicas, papel, vidrio y lienzo...⁵⁴

En los inicios de los años sesenta la preeminencia técnica la tiene la impresión sobre papel en formato tarjeta de visita.

El Segundo Imperio Mexicano utilizó la fotografía a nivel masivo como medio de propaganda política. Los personajes relevantes de la vida nacional son fotografiados y su imagen comercializada. Finalmente, aun la tragedia del Cerro de las Campanas fue

⁵²Tesis fundamental del trabajo de Arturo Aguilar Ochoa, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, IIE-UNAM, 1996.

⁵³Casanova Rosa, Olivier Debrouse, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, México, FCE, 1989, p.60

registrada con imágenes del emperador muerto, al igual que quienes lo acompañó en su caída final; imágenes vendidas por miles, no sólo en México, sino también en Europa.⁵⁵

Para la mitad de la década de los años sesenta en una ciudad con 200 mil habitantes⁵⁶ había 21 compañías fotográficas establecidas⁵⁷. Algunas con más trayectoria y categoría que otras. Entre ellas se encontraban dos sobrevivientes de los vapores de mercurio, los antiguos daguerrotipistas Andrés Halsey y Joaquín Díaz González; Cruces y Campa; el alemán Rodolfo Jacobi; Maximino y Joaquín Polo; Andrés Martínez; Luis Veraza, solo y en sociedad con Ramón Sagredo; el farmacéutico Jacobo Alimento; José María Maya; y el fotógrafo de las preferencias imperiales: Francois Aubert. Mientras que en el año de 1865 en Guadalajara, Jalisco, inauguraba galería fotográfica otro gran maestro del retrato decimonónico y fotógrafo de entresiglos: don Octaviano de la Mora.⁵⁸

Primer estudio: Calle de Vergara 7 (1865-1873)

A principios del año de 1865, en pleno Segundo Imperio Mexicano, apareció la galería fotográfica número veintiuno en las calles del centro de la Ciudad de México. En la calle de Vergara (hoy Bolívar), entre la elegantísima San Francisco y Plateros y la calle de 5 de mayo, en un edificio de dos pisos, vecinos a su vez del viejo Antonio López de Santa Anna

⁵⁴*El Universal*, 15 de febrero de 1855, p.4

⁵⁵Estas imágenes existen en la colección del Musée royal de L'Armée en Bruselas, Bélgica.

⁵⁶Valle, Juan N., *El viajero en México, completa guía de forasteros para 1864*, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864.

⁵⁷AGN, *Calificaciones de establecimientos industriales*, 1865. Tomado de Patricia Massé, "La fotografía en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX", Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM, p.194.

⁵⁸*El Fotógrafo Mexicano*, agosto de 1899, p.43.

—quién habitó en el número 6 hasta su muerte en 1876⁵⁹—, la dinastía Vallete iniciaba una larga trayectoria retratística:

En la calle de Vergara número 7 se ha abierto un nuevo establecimiento fotográfico, del que es propietario el Sr. D. Julio Vallete. Hemos visto los retratos que ahí se hacen, y podemos asegurar que son de un perfecto parecido y de una limpieza y claridad admirables. Recomendamos la mencionada casa a nuestros suscriptores que deseen tener una verdadera efigie para consolarse de las decepciones que hacen sufrir a veces los espejos mal azogados.⁶⁰

Algún tiempo después, los hermanos Guillermo y Ricardo se integraron a la compañía. Según refiere uno de sus fotografiados, el poeta Juan de Dios Peza, los hermanos empezaron por ayudarle en los menesteres del taller, para después interesarse realmente y colaborar de manera definitiva con Julio.⁶¹ Guillermo se integraría hacia 1866, y Ricardo lo haría oficialmente en el inicio de la octava década⁶². Es de notarse, que el socio comercial de Vallete, Ramón Sagredo, ni siquiera es mencionado en la anterior nota periodística, a pesar de ser ya conocido como fotógrafo. Quizá se deba a que aún estaba fresco el recuerdo

⁵⁹Juan de Dios Peza, *Recuerdos de mi vida. Cuentos, diálogos y narraciones anecdóticas e históricos*, México, Herrero Hermanos Sucesores, 1907.

⁶⁰*La Orquesta*, 1º de febrero de 1865, p.2. Cuarenta años después, en *El Mundo Ilustrado* del 5 de febrero de 1905, se publica un extenso artículo sobre la casa Vallete, en donde se establece que fue 1864 el año de apertura del primer taller. En Juan de Dios Peza *op.cit.*, en el capítulo que les dedica a los tres fotógrafos, también establece el año de 1864 como fecha de apertura. El capítulo de Peza contiene varias inexactitudes. Se piensa que algunos datos proporcionados por dicho autor, están basados en el citado artículo de *El Mundo Ilustrado*. Se considera la referencia de 1865 como la más confiable.

⁶¹Juan de Dios Peza, *op.cit.*, p.157.

⁶²*El Mascarita*, 15 de noviembre de 1879, p.2. En este artículo no se menciona aún a Ricardo como miembro de la compañía fotográfica.

y fama del padre actor y director, lo cual hacía a Julio Vallete una persona conocida y respetada en la ciudad.⁶³

Cabe señalar que Vallete y Compañía, escasamente —salvo en contadísimas ocasiones en su larga trayectoria—, inserta anuncios sobre su negocio en la prensa. Las informaciones sobre su establecimiento son siempre notas periodísticas que hacen referencia a su galería fotográfica. Situación que se explica cuando los fotógrafos ya tienen un cierto reconocimiento y trayectoria. Y si ni en sus comienzos recurren a la propaganda periodística, es de suponerse que sólo una persona ampliamente conocida como Vallete podía prescindir de la publicidad.

Este primer estudio que se abrió en sociedad con el fotógrafo Ramón Sagredo, tuvo como razón social *Sagredo, Vallete y Ca.*⁶⁴, con José Antonio Mendizábal como socio capitalista.⁶⁵ Sagredo había comenzado su carrera dentro de la fotografía como "iluminador", probablemente en el taller de quien llegó a ser también su socio, el fotógrafo Luis Veraza, establecido desde 1862⁶⁶. Se concebía a Sagredo como "iluminador", y que por lo tanto, desperdiciaba su talento artístico pictórico iluminando fotografías:

[Ramón Sagredo y otros artistas] han sacrificado sus mejores años y sus recursos a un arte tan hermoso y desgraciadamente poco apreciado y al fin a consecuencia de esto, han abandonado un estudio que ya les era gravoso y hoy contribuyen con sus talentos y rinden el fruto de tantas vigiliás, a la especulación de los fotógrafos que

⁶³Todas las crónicas periodísticas y bibliográficas recopiladas hablan del personaje en términos de encomio y respeto.

⁶⁴AGN, *Calificaciones de establecimientos industriales*, 1865, en Massé Patricia, *op.cit.* Los soportes fotográficos más antiguos de Vallete llevan en la parte posterior esta leyenda.

⁶⁵*El Máscara*, "Los hermanos Vallete", 15 de noviembre de 1879, p.2

⁶⁶*El Constitucionalista*, 25 de mayo de 1862, en Massé Patricia *op.cit.*, p.47

ocupándolos en la iluminación de los retratos fotográficos por el mezquino estipendio de una tercera parte de su valor, se aprovechan del trabajo de estos alumnos.....El pintor que ilumina una fotografía...sacrificará siempre parte de su genio....⁶⁷

Dos años después, en 1864⁶⁸, Sagredo abrió un estudio en sociedad con Luis Veraza en la calle de Espíritu Santo 17 1/2, ya como fotógrafo retratista. Para 1865 abrió un segundo taller en efímera sociedad con Valletto. No se saben los términos de la sociedad fotográfica, pero quizá, como la mayor pericia de Sagredo radicaba en sus facultades como iluminador, era esta habilidad la que Valletto deseaba obtener en su relación laboral. Lo cierto es que dicha sociedad no duró mucho. En octubre de 1866, Sagredo comunicaba al público su disolución:

Ramón Sagredo. Participa al público haberse separado de la sociedad fotográfica que bajo el nombre de Ramón Sagredo-Valletto abrió en la calle de Vergara número 7; cesa por lo tanto desde hoy mi responsabilidad por los trabajos que se hagan en dicha casa. Oportunamente daré aviso del nuevo taller que estoy construyendo, según los últimos adelantos donde espero dar todo el desarrollo a multitud de mejoras, tanto en la pintura como en fotografía.⁶⁹

Una vez disuelta la sociedad, Julio quedó sólo al frente de ella. Guillermo, que en Veracruz también atendía cuestiones comerciales, llega a la Ciudad de México alrededor de

⁶⁷*El Siglo XIX*, 20 de febrero de 1862, citado en Debroise Olivier, *Fuga Mexicana*, p.33

⁶⁸*El Pájaro Verde*, 3 de julio de 1864, p.3.

⁶⁹*L'Estafete*, 4 de octubre de 1866, p.4. Tomado de Aguilar Ochoa, Arturo, *op.cit.* p.161. Sagredo continuó trabajando en su taller de la segunda calle de Santo Domingo número 2 hasta su repentina e inesperada muerte el 2 de junio de 1870. Véase *El Siglo XIX*, 4 de junio de 1870, p.3.

1866, y decide asociarse con Julio "resueltos a hacer frente al compromiso que la sociedad anterior había contraído con el señor Mendizábal".⁷⁰

El éxito inmediato

Los hermanos Vallete fotografiaron a la gran sociedad mexicana, a la que ellos mismos llegaron a pertenecer. Su origen y pertenencia social es importante, ya que éstos inciden en la codificación de signos sociales de la representación visual, y sus nexos con la élite social y política nos ayudan a entender parte de su quehacer fotográfico.

Como ya fue mencionado anteriormente, su padre, Miguel Vallete, había ocupado un lugar trascendente en el medio teatral mexicano, había logrado un estatus de respetabilidad a juzgar por los comentarios sobre su persona en todas las fuentes consultadas. Don Miguel --apunta Juan de Dios Peza-- perteneció a una familia de abolengo "muy acomodada y muy conocida en la alta sociedad española". Al parecer, el que hubiese adoptado la carrera dramática, profesión no precisamente aristocrática, no le impidió moverse dentro de los altos círculos sociales mexicanos: "De arrogante apostura, pulcro en el hablar, elegantísimo en el vestir, muy ilustrado e inteligente, de modales de extrema finura, fue en todas partes recibido en los más altos y cultos centros sociales, sin que para ello fuera obstáculo la circunstancia de ejercer la carrera dramática..."⁷¹ Económicamente, la familia Vallete no parecía vivir mal: se avecindaba en la calle principal de la ciudad, en la 1ª de San Francisco 15. Doña Teresa Herrera de Vallete era asistida en el cuidado de sus seis hijos y las labores del hogar por tres sirvientas.⁷² Don Miguel parecía tener habilidad para establecer

⁷⁰*El Máscara*, 15 de noviembre de 1879, p.2

⁷¹Juan de Dios Peza, *op.cit.*, p.155.

⁷²ACM, *Padrón de población de 1848*

relaciones sociales que se tradujeran con el tiempo en relaciones de trabajo. Es de notarse el hecho de que el padrino de bautizo de Guillermo fue el señor Tomás González, promotor fiscal de Hacienda en Veracruz⁷³, relación que debió haberle sido útil (y quizá otras como esa) treinta años después a don Miguel para establecerse con éxito como comerciante en dicho estado, y posteriormente como funcionario aduanal en el puerto. En los inicios de su carrera retratística, hay indicios significativos que hacen pensar en las buenas relaciones sociales establecidas con anterioridad: el hecho de que no se anunciaran en la prensa y que, a pesar de ello, su clientela inicial perteneciera a lo más granado de la sociedad imperial, sobre todo porque existían fotógrafos de mayor trayectoria y no recibieron visitas de tan imperial importancia en su estudio.

Se trata pues, de ciudadanos conocidos y respetados en la Ciudad de México.

Así que el estudio, desde sus inicios, fue favorecido con la presencia de los grandes personajes del Imperio: las damas de la corte de Carlota; José Fernando Ramírez, Secretario de Relaciones Exteriores del Imperio; Juan Nepomuceno Almonte, el conde Karl de Khevenhüller, el barón de Shaëdtler, la princesa Inés de Salm-Salm; Luis Robles Pezuela, Secretario de Fomento; la princesa Josefa de Iturbide; el príncipe Agustín de Iturbide y Green, entre otros. El Emperador mismo solicitó los servicios del estudio ya que "llegó a noticias de Maximiliano la habilidad de nuestros compatriotas"⁷⁴. Mandó llamar a los fotógrafos al alcázar del Castillo de Chapultepec, y fue Julio quien acudió al llamado imperial:

⁷³ASM, Libros de bautizos.1841. Libro 27. Acta 126

⁷⁴Juan de Dios Peza, *op.cit.*, p.92

—He visto magníficas fotografías hechas por ustedes —le dijo [el emperador]—y querría que me hicieran aquí un retrato.
—¿Aquí?—dijo Julio.
—Sí, aquí; en Chapultepec.
—Señor: debo decirle a usted...
—Se le trata de Majestad, interrumpió el edecán de guardia.
—En México no estamos acostumbrados a tratar emperadores ni reyes—contestó Julio Vallete.
—Tiene razón—agregó Maximiliano—, déjelo usted que me trate como quiera.
—Pues, señor—agregó Julio bien podríamos hacer aquí, o donde usted guste, el retrato que desea; pero la fotografía está en pañales, y no tendríamos las condiciones artísticas que nuestro taller reúne.
—Bueno—respondió Maximiliano—, hoy es jueves; iré el domingo al taller de ustedes, a las once de la mañana, si la fiebre intermitente no me ataca, porque estoy enfermo, y vea usted, Semeleder me ha recetado estas obleas de quinina. Hoy me ha dado el ataque.
—Pues estaremos preparados—respondió Julio, y usted, si no puede ir, se dignará avisarnos.⁷⁵

Llegado el día y hora señalados, arribó a Vergara 7 no el emperador, sino un parte con un aviso del archiduque en donde se disculpaba por no asistir al compromiso debido a la fiebre intermitente que padecía. La situación del Imperio se tornaba cada vez más difícil, y quizá no volvió a haber tiempo para retratos de estudio.

Este desfile inmediato de una clientela en la cúspide política y social, sólo puede hablarnos de buenas relaciones sociales establecidas de antemano; desfile que no cesará,

⁷⁵*Ibidem*, p.92-93

independientemente de la filiación política de los fotografiados, en toda la trayectoria de la casa fotográfica.

La prensa, desde estos primeros años, habla en los mejores términos de la calidad del estudio y el trabajo fotográfico realizado en la calle de Vergara al punto de ponerlo a la altura de los fotógrafos europeos:

Está llamando la atención justamente, la [exposición fotográfica] que tiene lugar actualmente en la casa número siete de la calle de Vergara. Los señores Valletto y Compañía, fotógrafos de nota, a quienes pertenece el establecimiento de fotografía que está abierto al público, han presentado allí retratos que no ceden en nada a los de más fama del extranjero, y que hablan muy alto en favor de los adelantos del arte en México.

En esa exposición está representada dignamente la fotografía en todos sus ramos. Todo allí es bueno; pero lo que llamó muy particularmente nuestra atención, fueron las ampliaciones[...]

Nada se puede pedir más acabado. Allí el arte se presenta en su más adelantada perfección. Al lado de esos bellos retratos se encuentran otros iluminados a la acuarela, de una manera verdaderamente notable.

En éstos se ven la maestra mano, el gusto y la inteligencia de D. Angel Jimeno, joven artista[...]. No son menos notables los retratos embellecidos por la pintura al óleo que pudimos admirar en la expresada exposición.

Esta parte al óleo está encomendada al distinguido pintor D. Tiburcio Sánchez y el nombre solo de tan conocido artista creemos que equivale a que nos detengamos a ponderar su indisputable mérito.

Recomendamos a los aficionados al arte fotográfico los excelentes retratos de que nos hemos venido ocupando, y damos los más sinceros plácemes a los señores Valletto, porque con su talento y

aplicación han conseguido dar gloria a su patria, poniéndose a la altura de los primeros fotógrafos de Europa.⁷⁶

Hacia 1872, Juvenal —el combativo periodista Enrique Chávarri—, por su parte, hace un elocuente elogio de las imágenes de la cantante de ópera la Srita. Galassi, compañera de trabajo de la gran cantante mexicana Angla Peralta, tomadas por la compañía fotográfica:

[...] Valleto ha sorprendido las mejores actitudes de la Galassi en la ópera Saffo[...] El tono, la posición, el traje, cada fotografía, es digna del renombre de Valleto. Bravo por nuestros grandes artistas! Esas pruebas no pueden mejorarse ni en la misma Europa y allí admirarán cuando las vean, la altura a que el arte ha llegado a nuestra patria. Reciba Valleto nuestra cordial felicitación; reciba el artista la admiración del que aprecia su talento.-Juvenal.⁷⁷

Los grandes personajes de la Ciudad de México acudieron a su taller: el estudio de Vergara 7 había resultado todo un éxito comercial.

DE SAN FRANCISCO Y PLATEROS AL MUNDO

Segundo estudio: primera calle de San Francisco número 14 (1874-1901)

El éxito de sus primeros nueve años de trabajo planteaba nuevas necesidades: mejorar el negocio en sus instalaciones, así como darle mayor proyección y estatus al ubicarlo en la

⁷⁶*El Monitor Republicano*, 2 de abril de 1869, p.3

⁷⁷*El Teatro. Revista general de espectáculos líricos y dramáticos*, Tomo I. Num.33, 15 de octubre de 1872.

calle del gran comercio y lujo de la ciudad: San Francisco y Plateros (hoy Madero). Para los inicios del año de 1874 apareció uno de los escasos anuncios publicitarios de la casa comercial que daba aviso del cambio de domicilio:

Valleto y Compañía, fotógrafos. Participan al público haber mejorado y compuesto su conocido taller de fotografía situado en la 1ª calle de San Francisco número 14. Precios cómodos.⁷⁸

La calle de San Francisco y Plateros

La traza urbana de lo que está comprendido el hoy denominado Centro Histórico de la Ciudad de México fue desde la Colonia espacio para las grandes casas de los virreyes, la burocracia colonial peninsular, la aristocracia criolla, y las grandes y espectaculares construcciones eclesiásticas. Los indios y mestizos fueron jurisdiccionalmente ubicados en las afueras de la zona del centro, desde la antigua división entre república de indios y república de españoles en el siglo XVI⁷⁹; por lo que, desde hacía cuatro siglos, se había determinado la división del espacio citadino: los indios, mestizos y castas en la periferia, y en el centro los peninsulares y criollos. Hacia mediados de siglo el viajero alemán Carl Christian Sartorius observaba este hecho con sorpresa:

Cuando uno se acerca a una ciudad de la Europa moderna, lo primero que ve es la parte más hermosa: los suburbios son nuevos, espléndidos, de buen gusto, adornados con paraderos, avenidas y jardines floridos. En México, los suburbios son pobres y polvorientos,

⁷⁸*El Eco de Ambos Mundos*, 11 de febrero de 1874, p.4

⁷⁹Véase Agustín de Vetancurt, *et al.*, *La ciudad de México en el siglo XVIII. Tres crónicas*, México, Dirección General de Publicaciones del CNCA, 1990.

habitados por las clases más humildes. Desperdicios e inmundicias, carroñas de animales y escombros de construcciones se apilan a la entrada de las calles, al lado de las paupérrimas chozas, moradas de astrosos vagabundos o de indios semidesnudos.... Las calles principales de la ciudad siempre parten de la plaza pública. En ellas se encuentran las mejores casas, habitadas por familias acaudaladas. Aquí se realiza por las mañanas el comercio más intenso; los funcionarios públicos acuden presurosos a sus oficinas, los comerciantes a sus tiendas...⁸⁰

Llegado el siglo XIX, ese mismo espacio siguió siendo el lugar de la aristocracia criolla, ya fuese centralista o federalista, liberal o conservadora, monárquica o republicana.

La calle de San Francisco y Plateros iniciaba desde San Juan de Letrán (hoy eje central Lázaro Cárdenas), llamada así por el gran convento de San Francisco que desde 1531 se había empezado a construir, y abarcaba gran parte de dicha calle. Dos cuabras antes de desembocar en la Plaza de Armas cambiaba de nombre a Plateros, debido a una ordenanza del virrey marqués de Cadereyta en el siglo XVII en la que se estipulaba que en esa parte de la calle se habrían de establecer todas las tiendas de los plateros de la ciudad.⁸¹

Durante todo el siglo XIX y principios del XX, San Francisco y Plateros sería la calle principal, la avenida más elegante de la Ciudad de México; sitio de grandes y lujosos comercios, la vía cosmopolita, de los aristocráticos paseos vespertinos, —a caballo los caballeros y en coche las damas— de la alta sociedad mexicana.

La literatura escrita por viajeros a lo largo del siglo XIX coincidirá en sus descripciones y apreciaciones sobre la vida de esta avenida. Hacia 1840 Madame Calderón

⁸⁰Carl Christian Sartorius, *México hacia 1850*, México, 1990, Dirección General de Publicaciones del CNCA, pp.191-193.

de la Barca la describía como, "la calle más hermosa de México, tanto por sus tiendas como por sus casas."⁸² Un año más tarde, el secretario de la legación norteamericana, Brantz Mayer, quien se encontraba en México, dejaba clara la nacionalidad de los pobladores de dicha calle en su memoria de viaje:

Siguiendo hacia el oeste de la Plaza, llegamos a la Alameda, dando un corto paseo por la calle de *Plateros*, llena de tiendas de joyeros, relojeros, peluqueros franceses, cocineros franceses, sastres y modistas franceses, escultores y doradores franceses, y grabadores franceses; en el camino pasamos por delante del rico convento de la Profesa de los ex jesuítas y del más espléndido aún de los monjes franciscanos de ropas azules [sic]...⁸³

Casi veinte años después, no sorprendería el testimonio de otro viajero: Désiré Charnay. El arqueólogo y fotógrafo, de su primera estancia en México (1858-1860), dirá: "...en la ciudad de México, el centro era europeo, casi francés, en las calles de Plateros, San Francisco, del Espíritu Santo, etcétera..."⁸⁴

No sólo la literatura producida por viajeros da testimonio de la vida de esta calle. También existen crónicas de escritores mexicanos, que hicieron patente su importancia en la vida de la ciudad, como la nostálgica recreación que hace Juan José Tablada: "La *White Way*, la luminosidad única de Broadway con sus millones de letreros radiantes y

⁸¹ Luis González Obregón, *Las calles de México*, México, 1972, Ediciones Botas.

⁸² Madame Calderón de la Barca, *La vida en México, durante una residencia de dos años en ese país*, México, Ed. Porrúa, 1990, (Sepan Cuántos 74), p.44.

⁸³ Mayer, Brantz, *op. cit.*, p.67

⁸⁴ Désiré Charnay, *op. cit.*, p.56

dinámicos, donde a la vez arden millones de dólares, no me pareció tan grande como la de aquel Plateros de mi juventud..."⁸⁵

El gusto por lo francés fue constante hasta los albores del nuevo siglo: "Aquel afrancesamiento a ultranza —continúa Tablada—, que fue como prolongada escarlatina de nuestros veinte años, nos hacía llamar a Plateros aunque sin árboles el *boulevard*...". Se hablaba de la calle, como el gran escenario de confluencia de los grandes personajes, y los no tan grandes, que formaron parte del gran mosaico vital de este espacio ciudadano. Deambulaban por el boulevard, personajes como Manuel Gutiérrez Nájera, Augusto Genin (el poeta de las *Leyendas Aztecas*), así como "personajes literarios de segunda fila", políticos, señoritas de sociedad, al mismo tiempo que "Carteritas", un revendedor de boletos de teatro, el enano "Pirrimplín", el sordomudo "Fra Diávolo"⁸⁶ y hasta algunas vacas destinadas al abastecimiento lácteo del mundo elegante.⁸⁷

Y entre joyerías, casas de modas, pastelerías, telas finas, La Profesa y el convento de San Francisco, abrieron sus puertas otro tipo de establecimientos hacia los años cuarenta en la Ciudad de México: los estudios fotográficos. Desde los primeros anuncios de la fotografía en la ciudad en enero de 1840 cuando Monsieur Prelier⁸⁸, comerciante y grabador francés, establecido en la 1ª calle de Plateros ⁹⁸⁹, trajo a México el primer daguerrotipo, San Francisco y Plateros se convirtió en la calle de los establecimientos fotográficos de gran lujo por largo tiempo. El daguerrotipista Randall W. Hoyt⁹⁰, Andrés Halsey, Francisco Doistua, Latapí y Martel, Francois Aubert, y la compañía de Cruces y

⁸⁵José Juan Tablada, *La feria de la vida*, México, 1991, DGP/CNCA, (Lecturas Mexicanas Tercera Serie 22).

⁸⁶*Ibidem*

⁸⁷ACM, *Actas de cabildo*, enero 16 de 1865.

⁸⁸Véase Manuel de Jesús Hernández, *Los Inicios de la Fotografía en México: 1839-1850*, México, 1985, Ed. Hersa

⁸⁹ *Ibidem*

Campa⁹¹ son sólo algunos nombres de fotógrafos que se establecieron al correr del siglo en la avenida elegante de la ciudad.

Para 1874, Julio y Guillermo regresaron a la calle principal de la ciudad, donde ellos mismos habían nacido. Casualmente, el estudio se erigía precisamente junto al número 15 de la 1ª de San Francisco, la casa donde nacieron cinco de los seis hermanos Valletto.⁹² Este, su segundo estudio, se ubicó en el número 14 de la 1ª de San Francisco por espacio de 26 años.

La actividad fotográfica hacia 1874

Al establecer Valletto y Compañía su segundo estudio hacia la séptima década del siglo, había descendido —al parecer— el número de fotógrafos activos. Hacia 1865, había registrados en el ministerio de Hacienda veintidós fotógrafos; y nueve años después, sólo quince se mencionaban en el *Directorio de México* de Poustoly⁹³. Aquí se encuentra registrada en la sección de "Fotografías" a Valletto y Cía. en su nueva dirección. Entre ellos continuaron Cruces y Campa en Empedradillo 4; Calderón y Salas en la 2ª de San Francisco 4; Andrés Martínez, quien venía trabajando desde los primeros años de la década

⁹⁰*Ibidem*

⁹¹Véase Rosa Casanova, Debroise Olivier, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, México, FCE; Manuel de Jesús Hernández, *op. cit.*; Fernanda Ríos Zertuche, "Noticias hemerográficas sobre el uso de la fotografía en la ciudad de México, 1830-1870", México, 1985. Tesis Universidad Iberoamericana.

⁹²ACM, *Padrón de población de 1848*. La numeración de la calle era consecutiva y las casas 14 y 15 estaban una junto a la otra.

⁹³Aunque ciertamente los listados hechos tanto por directorios comerciales y guías de viajeros no suelen ser completos, se trata de aproximaciones cercanas. Para determinar el número aproximado de fotógrafos activos de 1874, sólo se pudo acudir a una fuente: A. Poustoly, *Directorio de México, 1874-1875*, México, Imprenta de Vicente García Torres, 1874, ya que las *Calificaciones de establecimientos industriales*, del Ramo de Hacienda en el AGN no pudieron ser consultadas debido a que se trata de material aún no clasificado y por lo tanto no localizable.

anterior⁹⁴ en Escalerillas 14; José María Maya, quien comenzó su labor retratística en el año de 1865⁹⁵ en Puente de Jesús, cambiaba su estudio a Santa Clara 18; Maximino Polo continuaba en el estudio que abrió desde 1862,⁹⁶ en Coliseo Viejo 2; mientras que los hermanos Sciandra se establecieron en la Ciudad de México dos años antes, provenientes de Veracruz, abrieron su estudio en Portal de Mercaderes 7 "acompañados del Sr. D. Justo Montiel, pintor de mérito".⁹⁷ Antonio Servín, al igual que Sciandra y compañía, se estableció en Portal de Mercaderes desde 1872, aunque en el número 1.⁹⁸

En este *Directorio* no aparecen tampoco fotógrafos como los neoyorquinos hermanos Ferry, —que ocuparon el antiguo estudio de Vallete en la calle de Vergara—, cuya propaganda si apareció en la prensa:

Tenemos el gusto de anunciar al ilustrado público, que hemos llegado de Nueva York trayendo un gran surtido de objetos y aparatos fotográficos para practicar el arte con todos sus ramos por el nuevo método. Contamos con un muy buen pintor, el cual está dispuesto a hacer toda clase de iluminaciones, retoque, etc. Hay también una escogida colección de marcos, albums[sic], cajas doradas y de terciopelo, de lujo y corrientes. Invitamos al público a nuestra galería, garantizando a los que desean favorecernos, que quedarán plenamente satisfechos. Los precios serán equitativos.—Ferry y

⁹⁴Martínez aparece listado en Juan N. Valle, *op. cit.*, y el *Directorio del comercio del imperio mexicano*, Publicado por Eugenio Maillefert. Paris, Imprenta Hispano-Mexicana de Cosson y Cía, 1867.

⁹⁵AGN, *Calificaciones de establecimientos industriales*, 1865, en Patricia Massé *op. cit.*, p. 194.

⁹⁶Patricia Massé, *op. cit.*, p. 46

⁹⁷*El Monitor Republicano*, 29 de marzo de 1872, p.3

⁹⁸*El Monitor Republicano*, 26 de noviembre de 1872, p.3.

compañía, fotógrafos. Calle de Vergara, número 7, antigua casa de los Sres. Valletto.⁹⁹

Los hermanos Ferry ocuparon el antiguo estudio de Valletto por breve tiempo, ya que para junio de 1875 se estableció allí el Sr. Calderón.¹⁰⁰ También excluido de esta lista, encontramos a Agustín Figueroa —quien sería comparado por la calidad de su trabajo con el de los Valletto y el de Cruces y Campa—¹⁰¹, que trabajaba en su estudio de la 1ª de Plateros ⁵¹⁰² y de quien hablaba un diario capitalino:

Hemos visto los trabajos en fotografía del Sr. D. Agustín Figueroa, y no hemos podido menos que satisfacernos del adelanto que adquiere el arte en nuestro país; pues las copias que saca el Sr. Figueroa no cedan mérito, maestría y limpieza a las mejores de Alemania. Con mucha razón está favoreciendo el público de esta capital al estudioso artista mencionado.¹⁰³

A pesar de las exclusiones, al compararse el número de fotógrafos activos según el Directorio *Poustoly*, y las fuentes de la década anterior¹⁰⁴ que coinciden en el registro de veintiún fotógrafos, el descenso fue de 30 por ciento. Tomado como aproximación, ciertamente podríamos pensar en la República Restaurada (1867-1876) como un periodo donde hubo cierto declive de la actividad fotográfica. Quizá la austeridad republicana no

⁹⁹*El Monitor Republicano*, "Fotografía por el nuevo sistema", 3 de febrero de 1874, p.4.

¹⁰⁰*El Monitor Republicano*, 22 de junio de 1875, p.3.

¹⁰¹*La Libertad*, 12 de mayo de 1880, p.3

¹⁰²*El Monitor Republicano*, 12 de septiembre de 1874, p.3.

¹⁰³*El Monitor Republicano*, 25 de octubre de 1874, p.3

¹⁰⁴Juan N. Valle, *op.cit.*; *Calificaciones de establecimientos industriales* en Patricia Massé, *op.cit.*; *Directorio del comercio del imperio mexicano*, Eugenio Maillefert, Paris, Imprenta Hispano-Mexicana de Cosson y Cia., 1867, vol.2

requería tanto de la imagen como sí lo había demandado el boato de la anterior sociedad imperial. La necesidad de imagen en los republicanos liberales, tal vez no fuese tan apremiante, y haría del negocio retratístico una empresa no tan rentable. Aun así, Valletto y Compañía no sólo mantenía su prosperidad comercial, sino que abría un nuevo estudio en la calle del gran comercio ciudadano.

Los premios internacionales: el prestigio del fotógrafo

Durante el siglo XIX los premios internacionales se vuelven termómetro importante para medir la calidad del trabajo del fotógrafo, sobre todo en una sociedad cuya élite tiene puestos sus ojos en la vanguardia dictada desde Europa y Estados Unidos. Los reconocimientos máximos son aquellos adquiridos en el extranjero, y sobre todo los adquiridos en las ferias y exposiciones internacionales. Esto se ve reflejado en la publicidad del trabajo del fotógrafo que se imprime en los reversos de los soportes fotográficos, generalmente, aunque también se ven impresos en los anversos. Así, todo fotógrafo que hubiera adquirido premio ofrecía el testimonio de sus lauros fotográficos, ya que esto le daba mayor estatus y reconocimiento ante el público como garantía de calidad.

La Exposición de Bellas Artes en París

En 1876 se celebró en París una exposición internacional de Bellas Artes. Francia fue durante todo el siglo pasado el país de la vanguardia cultural y París su capital artística, científica y cultural. Para ese año una exposición fue organizada en donde lo mejor del arte a nivel mundial sería expuesto y premiado. Allí se le confirió a la fotografía, curiosamente, un estatus artístico. Aquella había participado en las Exposiciones Universales desde la década de los cincuenta, pero se le daba cabida sólo en el salón de las Artes Liberales (como

lo seguiría haciendo hasta inicios del siglo XX); era en esta ocasión, que se le otorgaba un sitio distinto —bajo una rigurosa selección—, junto a las Bellas Artes.

Guillermo Valletto se encargó de participar a nombre de la casa comercial en donde resultaron ganadores del "único premio obtenido por la América en el gran concurso en París".¹⁰⁵ No se menciona la naturaleza exacta del premio, ni a los demás ganadores en las diversas ramas artísticas, pero *El Monitor Republicano* se ocupa de traducir un extenso artículo (publicado en dos textos distintos), escrito nada menos que por Ernest Lacan, el editor de *La Lumière*, una de las primeras publicaciones especializadas en fotografía. Dicho artículo fue publicado, según el *Monitor*, originalmente en la publicación parisina *El Monitor de la Fotografía*:

Al dar cuenta de la exposición fotográfica que acaba de clausurarse, hemos visto con atención entre las muestras que han sido más notables, los retratos enviados de México por el Sr. Valletto...Todas las personas que han visitado la exposición, están de acuerdo en reconocer con nosotros, que el Sr. Valletto ha obtenido un elevado puesto entre los maestros del retrato fotográfico de mayor nombradía. Su establecimiento montado en grande, tiene por clientela lo más florido de la sociedad de México donde la fotografía parece que goza de singular estimación.¹⁰⁶

Lacan cuenta la historia del estudio en la Ciudad de México y explica las razones fotográficas por las cuales se considera a Valletto buen fotógrafo:

¹⁰⁵*El Monitor Republicano*, 1 de noviembre de 1876, p.3.

¹⁰⁶*El Monitor Republicano*, 15 de octubre de 1876, p.3.

Se han admirado sobre todo [...] ciertos trajes enteramente blancos cuyos más imperceptibles detalles se modelan maravillosamente a toda luz. Velos y encajes de una sutileza exquisita, y que se armonizan de la manera más feliz con telas de colores oscuros. Dificultades son éstas que sólo los prácticos más experimentados pueden vencer, sobre todo, bajo un cielo como el de México.¹⁰⁷

El Monitor, concluye la nota con orgullo nacionalista:

Nos congratulamos sinceramente de la honorífica mención que obtuvo Guillermo en esta capital de Francia, considerada como el corazón artístico de la Europa. Ojalá que a ejemplo del Sr. Valletto los artistas de México fuesen al extranjero a conquistar un laurel para ellos, un timbre de gloria para la patria. En París se han hecho grandes elogios de esos fotógrafos que a pesar de innumerables dificultades lograron obtener un premio en la Exposición Francesa, en México nada hay que decir cuando la fotografía de Valletto está reputada como la primera de la República.¹⁰⁸

Ese mismo año en la Exposición Internacional de Filadelfia, conmemorativa del centenario de la independencia de los Estados Unidos, los fotógrafos mexicanos Cruces y Campa fueron galardonados por la excelencia de su trabajo retratístico.¹⁰⁹

Desafortunadamente no se conocen los trabajos enviados a dichas exposiciones de ninguna de las dos compañías fotográficas.

¹⁰⁷ *Idem*

¹⁰⁸ *Idem*

¹⁰⁹ Massé, *op. cit.*, p.32

1889. Exposición Universal de París

Por la mañana del 22 de junio de 1889, Sadi Carnot —presidente de Francia— inauguraba el pabellón mexicano en el marco de la gran Exposición Universal de París. El Palacio Azteca abrió sus puertas a Francia y al mundo al escucharse los himnos mexicano y francés.¹¹⁰

Las exposiciones universales en el siglo XIX, fueron la expresión depurada de las bondades y adelantos de la sociedad industrial. Convocadas a iniciativa de los países a la vanguardia económica, eran muestra de los avances de la industria, de la ciencia y del progreso. Las exposiciones universales se convierten pues, en la quintaesencia de la idea de progreso y de modernidad propias del siglo.

La participación de México en dichas ferias industriales se da de manera oficial —ya antes había participado, desde aquella primera feria en 1851 en el Palacio de Cristal de Londres pero con expositores particulares— en la Exposición Internacional de Philadelphia de 1876. A partir de esta fecha, fue el régimen porfirista quien se encargó de su organización, convirtiéndose en el artífice de la imagen de México al exterior. Estos foros significaban también una manera de insertarse a la comunidad internacional, pertenecer al mundo moderno, e inscribirse en el cauce del progreso.

La élite mexicana veía la participación en estos eventos como una de las mejores maneras de cambiar la visión generalizada, a nivel internacional, de México como nación violenta e incivilizada; y propiciar así la inversión de las naciones capitalistas en territorio nacional.¹¹¹

¹¹⁰*El Monitor Republicano*, "Inauguración de la Exposición Mexicana en el Campo de Marte", 26 de julio de 1889

¹¹¹Mauricio Tenorio-Trillo, *Mexico at the World Fairs*, Los Angeles, 1996, University of California, p.38

Esta construcción de la imagen de México al exterior —cuyo artífice fue la élite político-cultural porfiriana— se componía de dos vertientes, quizá contrapuestas pero necesarias en la visión de sus creadores: la cosmopolita, que implicaba regirse por los principios internacionales de la ideología positivista —el orden y el progreso—; y la nacionalista, la que le proporcionaba un carácter único, sustentada en su elemento indígena. A la postre, el elemento nacionalista de naciones no europeas, sólo entraría en el sistema de valores predominantes de la Europa Occidental dentro del concepto de "lo exótico", del gusto europeo por lo diferente, quizá parte también del colonialismo decimonónico.

París, en 1889, era el gran foro internacional en el que celebraba la sociedad industrial y los cien años de la Revolución Francesa. La élite porfiriana había preparado su participación a la altura de la ocasión. Su pabellón, diseñado por el historiador mexicano Antonio Peñafiel y el ingeniero Antonio Anza, retomaba elementos del pasado indígena. Surgió así el grandilocuente Palacio Azteca, que construido de metal, sintetizaba los afanes de cosmopolitismo al utilizar el acero, símbolo de la sociedad industrial, y al mismo tiempo, los elementos nacionalistas a través del eclecticismo arquitectónico neoazteca. México moderno, nacionalista, y "exótico", diferente a los ojos europeos. Así que el arte y la fotografía se insertarían dentro de este doble afán: ser moderno, cosmopolita y adoptar una postura nacionalista, de unicidad, y de exotismo.

José María Velasco participó con paisajes como *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel*, pero también con *Puente curvo del Ferrocarril Mexicano en la Cañada de Metlac*¹¹²; es decir, se integraba a la especificidad del paisaje mexicano, otro símbolo del

¹¹²*Ibidem*, p. 115

progreso decimonónico: el ferrocarril. Y con ello la pintura, así como la fotografía, contribuyeron a conformar la imagen internacional de México.

Dentro del departamento de artes liberales, se exhibieron fotografías de géneros y temas diversos. Se mostraron 34 vistas fotográficas del Ferrocarril Nacional Mexicano y el Ministerio de Desarrollo Económico expuso otras tantas del Ferrocarril México-Veracruz¹¹³. Fotografías de indígenas, como las enviadas por el gobierno de Colima¹¹⁴, así como "tipos nacionales": "Se han hecho —se anunciaba— fotografías de cuerpo entero de nuestros tipos nacionales[...] se nos ha dicho que esta [colección] constará de sesenta [fotografías] todas iluminadas al óleo."¹¹⁵ Tenorio-Trillo menciona que Antioco Cruces participó con fotografías de tipos populares, pero esta afirmación no se sustenta.¹¹⁶ Por último, tenemos el género del retrato representado por Valletto y Compañía, Manuel de Buen Abad del Distrito Federal, Carlos Barriere de Guadalajara y Desiderio Lagrange de Monterrey.¹¹⁷

La fotografía de ferrocarriles documentaba el camino a la modernidad, "el reporte objetivo para probar que México era capaz de recibir inmigrantes e inversión extranjera"¹¹⁸. Las fotografías de indígenas se insertaban dentro de un esquema científicista, el de enfoque antropológico, de documentar y estudiar a la población autóctona. Los tipos populares entraban directamente dentro del esquema de lo exótico, ya que no tenían pretensión científica alguna. Ambas, la fotografía de tintes antropológicos y

¹¹³*Catalogue officiel de L'Exposition de la République Mexicaine* en Mauricio Tenorio-Trillo *op.cit.*, p.116

¹¹⁴*Ibidem*, p.117

¹¹⁵*El Monitor Republicano*, "México en la Exposición de París", 24 de enero de 1889, p.3

¹¹⁶El hecho no se menciona en la hemerografía, ni Patricia Massé en su estudio monográfico sobre la compañía fotográfica Cruces y Campa, confirma dicha aseveración. De hecho, según este último trabajo no hay datos conclusivos sobre cuáles fotografías fueron las premiadas en la Exposición Internacional de Filadelfia de 1876.

¹¹⁷*El Monitor Republicano*, 20 de octubre de 1889, p.3-4.

la de tintes costumbristas, daban cuenta de la especificidad y unicidad de "lo mexicano". No hubieron fotografías de tema arqueológico pero sí se mostró la colección de piezas arqueológicas mexicanas del fotógrafo Désiré Charnay, aquellas que Porfirio Díaz le había permitido llevar a Francia en 1880 proporcionando al gobierno mexicano fotografías y reproducciones en yeso a cambio de las piezas. La cámara de diputados había denegado el permiso otorgado por el ejecutivo¹¹⁹, más al parecer, Charnay se salió con la suya, ya que algunas de las piezas fueron a dar a museos norteamericanos y franceses¹²⁰. La fotografía daba a conocer a una cierta parte de la población de México pero, hasta aquí, no a toda. Faltaba la élite, racialmente más cercana al europeo, y que utilizaba los mismos esquemas retratísticos, de representación y estilísticos, dictados por fotógrafos europeos. Se equiparaba visualmente a través del lenguaje fotográfico, a las élites europea y mexicana. En este sentido el retrato fotográfico de la gran sociedad de Valletto y Cía. contribuyó a proyectar la idea de cosmopolitismo, patrimonio de la élite mexicana.

Valletto y Compañía ganaron en este foro internacional medalla de plata por sus fotografías; Manuel de Buen Abad y Ramón Ramos, medalla de bronce; y Carlos Barriere, Desiderio Lagrange, J.M. Pacheco, Jerónimo Ramírez y Rubén Xertuche, mención honorífica.¹²¹

¹¹⁸Mauricio Tenorio-Trillo, *op.cit.*, p.118.

¹¹⁹Véase Clementina Díaz y de Ovando, *Memoria de un debate (1880). La postura de México frente al patrimonio arqueológico nacional*, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Históricas, 1990, (Divulgación 3).

¹²⁰*El Monitor Republicano*, "México en la exposición de París", 1º de septiembre de 1889, p.3.

¹²¹*El Monitor Republicano*, 20 de octubre de 1889, p.3-4.

1893. Exposiciones Colombinas

La Exposición Colombina de 1893 celebraba en Chicago los 400 años de haber llegado Colón a tierras desconocidas hasta entonces por los europeos. Con el Lago Michigan como parte del escenario, la feria abrió sus puertas al público el 1º de mayo¹²². El gobierno porfirista tenía grandes planes para la construcción en grande del pabellón mexicano, pero dificultades económicas se lo impidieron¹²³. Los galardonados en esta exposición en el ramo de Bellas Artes fueron el ya laureado José María Velasco con 12 cuadros de paisaje y la pintora Gertrudis García Teruel. La fotografía, dentro del grupo de Artes Liberales, pero ahora dentro del apartado de *Instrumentos de precisión, ensayos, observaciones y fotografía*, había obtenido varios premios. Montauriol Sucesores había obtenido reconocimiento con el *Album del Ferrocarril Mexicano*; Juan A. Arizmendi y Leonardo Muñoz con vistas fotográficas, es decir, paisaje; las secretarías de Comunicaciones, Fomento y Guerra, obtuvieron también lo suyo, de cuyas fotografías premiadas no se explicita el contenido, aunque es de suponerse que éstas consistían en el registro de obras públicas realizadas por dichas dependencias; Valletto y Compañía con retratos; y otra gran cantidad de fotógrafos cuyo género de fotografías premiadas no se describen: el ya veterano poblano Lorenzo Becerril, Manuel de Buen Abad¹²⁴, Emilio G. Lobato y Jesús Rodríguez de San Luis Potosí; José M. Pacheco de León, Guanajuato, Ramón Ramos de Oaxaca y Nicolás Rendón de Monterrey; más Schlattman hermanos, Nicolás Winter y Eloy Noriega

¹²²*El Monitor Republicano*, 5 de julio de 1893, p.2

¹²³Mauricio Tenorio-Trillo, *op.cit.*, p. 184 y 264.

¹²⁴Buen Abad trabajó para la Escuela Nacional de Bellas Artes (San Carlos) por esos años. Cfr. Archivo de la Academia de San Carlos, PL-XV-2, Sobre 1 y PL-XV-1, Sobre 2.

del Distrito Federal.¹²⁵ Es de notarse la ausencia en esta lista, de otro fotógrafo importante: el sueco Emilio Lange, de quien se dice en 1905, que participó y ganó un premio importante en la exposición mencionada.¹²⁶

Se estaba conformando pues, a través del material expuesto en estos foros internacionales, la imagen de México en el exterior; y "lo mexicano" como material culturalmente representativo y exportable.

1895. Atlanta, Georgia

La Cotton States and International Exposition en Atlanta, Georgia, cuyo "...objeto principal [fue] dar a conocer los recursos de los estados del norte y del sur [de los Estados Unidos] y las repúblicas de México, Centro y Sudamérica, [y que] a fin de darle mayor extensión fueron invitados los países de Europa, Asia y Africa..¹²⁷, abrió sus puertas al público el 18 de septiembre de 1895.

La delegación mexicana estuvo al mando del ya experto en ferias internacionales, el ingeniero y fotógrafo Fernando Ferrari Pérez¹²⁸, quien ya había participado en la organización de la Exposición de Nueva Orleans de 1884, la Exposición Universal de París

¹²⁵*El Municipio Libre*, 28 de agosto de 1894, p. 1-2. La lista de premiados aparecida en la publicación, lamentablemente no especifica la clase de premio otorgado a cada uno de ellos.

¹²⁶En *El Mundo Ilustrado*, 12 de febrero de 1905, aparece un artículo sobre su establecimiento en donde se menciona la adquisición de un premio en Chicago en 1893. En otra lista publicada por *El Monitor Republicano*, 6 de octubre de 1893, no aparece Lange, pero tampoco Valletto.

Paralelamente a esta exposición, se efectuaba en Madrid otra feria colombina en donde también participaba ampliamente la fotografía mexicana: la Exposición Histórico Americana de Madrid. El enfoque del material fotográfico enviado era de corte arqueológico y antropológico, ya que en ellas predominaban la fotografía de indígenas, ruinas (Hueyapan, Palenque y otras no especificadas) y piezas arqueológicas. Es así que el ingeniero y también fotógrafo Fernando Ferrari Pérez ganaba una medalla de oro por su "colección de reproducciones fotocolorgráficas[sic] de las antigüedades del Museo Nacional". Las medallas de plata y menciones honoríficas las ganaron fotografías de los gobiernos de 14 estados de la república por sus colecciones de "tipos indígenas": tarahumaras, otomies, nahuas, etcétera. Véase *El Monitor Republicano*, 8 de julio de 1893.

¹²⁷*El Mundo Ilustrado*, "Concurre México a la Exposición de Atlanta", 16 de junio de 1895

¹²⁸*Idem*

de 1889, y la de Chicago de 1893. Y los premios a la fotografía comenzaron con él: ganó el gran premio con medalla de oro "por su extensa colección de fotografías de paisajes y costumbres." Los diplomas de honor con medalla de oro los recibieron: el poblano Lorenzo Becerril, Valleto y Compañía "por su colección de bien hechas fotografías", la Comisión geográfico-exploradora de Jalapa, Veracruz, la Secretaría de Fomento, los Talleres de la Secretaría de Guerra y la Escuela Nacional De Bellas Artes (San Carlos), sin especificarse el género o contenido de las fotografías de estos últimos.¹²⁹

En ese mismo año, Valleto y Compañía recibió otro reconocimiento, ahora en un certamen específicamente fotográfico. Obtuvo el premio al mérito en la ciudad de Nueva York en el Certamen Fotográfico Luz y Sombra¹³⁰.

1900. Exposición Universal de París

La Feria parisina de 1900 cerraba medio siglo de fe incólume en la idea del progreso. El fin del gran mito decimonónico comenzaba a sospecharse, pero mientras tanto, había que celebrar de manera grandilocuente la culminación del siglo del progreso y la exposición debía ser su síntesis: "La Exposición Universal de París de 1900, debe sobrepujar a todas las que la han precedido, desde luego, porque su fecha debe sintetizar el progreso en todas las cosas realizado hasta el fin de este siglo..¹³¹

¹²⁹*El Municipio Libre*, 20 de septiembre de 1896, p.1

¹³⁰Información de dicho premio impreso en los reversos de los soportes fotográficos de Valleto. No pudo encontrarse referencia a dicho concurso en la prensa.

¹³¹Paul Barré, *Historia de las Exposiciones en el Siglo XIX*, México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1899, p.5

Para esta gran feria México construyó un pabellón dentro de las modas arquitectónicas europeas¹³², más que querer mostrar un estilo arquitectónico propio, como lo había intentado en 1889 con el Pabellón Azteca. Había que ser cada vez menos nacionalistas y exóticos, y cada vez más cosmopolitas.

En este gran foro internacional convocado para celebrar y coronar los avances de la industria del siglo XIX, se premiaba una vez más, dentro del departamento de artes liberales a una gran cantidad de fotógrafos mexicanos. Veintiocho premios ganados en la última feria mundial del siglo, habla de la profusión de la actividad fotográfica en México, y por otro lado, de la aceptación de dichos trabajos según los cánones internacionales en la todavía capital cultural del mundo.¹³³

Los grandes premios fueron para tres mexicanos: Ignacio Gómez Gallardo, de Guadalajara, Fernando Ferrari Pérez, y Vallete y Compañía del Distrito Federal; las medallas de plata para la Comisión Geográfico Exploradora, Schlattman, Torres hermanos, Emilio Lange, del Distrito Federal; José María Lupercio de Guadalajara; José Bustamante Valdez de Pachuca, y Méndez hermanos de San Luis Potosí. Las medallas de bronce para Emilio G. Lobato de San Luis Potosí, Romualdo García de Guanajuato; el taller de fototipia del Ministerio de Fomento; E. Curet, J. Sáenz Mier, Steadman, Rosendo Rivera, Pacheco y Maldonado (cuyos lugares de procedencia no se localizaron). Las menciones honoríficas fueron para los señores Alveira, R. Barreiro, B.Croner, T. Fragoso, F. Herrera, Manuel Durán y C.B. Waite.¹³⁴

¹³²Véase Mauricio Tenorio-Trillo en *op. cit.*

¹³³ No puede ponderarse con exactitud la importancia de estos premios en relación a los premiados de otros países, ya que las fuentes consultadas no aportaron datos en este sentido.

¹³⁴*El Fotógrafo Mexicano*, octubre de 1900, p.70.

El fin de siglo también había significado para Vallete el mayor reconocimiento otorgado en una feria mundial, en donde la fotografía formaba parte del discurso visual del progreso.

Premios nacionales. Exposiciones Municipales

La tradición de las exposiciones universales introduce la modalidad de la celebración de ferias y exposiciones locales. El propósito sería el mismo: mostrar, los avances de la industria, la calidad de los productos agrícolas, artesanales, etcétera. Dentro de ellos estaba considerada por supuesto, la fotografía.

Solamente se encontraron a través de las fuentes hemerográficas, dos referencias a exposiciones locales y regionales en las que participó la compañía fotográfica. Ciertamente, debieron haber sido muchas más, dado que dichas exposiciones eran parte de la ideología positivista.

En los inicios del mes de febrero de 1879, el Colegio de Minería abrió sus puertas al público para exhibir productos mexicanos "industriales" que dieran cuenta de "los progresos de la industria nacional"¹³⁵. Entre los expositores y sus productos se encontraban Antonio García Cubas con mapas geográficos; Mariano Bárcena con una colección mineralógica, Agustín Tornel con muestras de trigo y chile mulato; Rafael Pérez con "cajas de fantasía"; y María Olea con sobrecamas "de cuadritos" entre otros. La

¹³⁵*El Siglo XIX*, 4 de abril de 1879, p.3

participación de fotografías se dió con tres fotógrafos: Cruces y Campa¹³⁶, Calderón y Valletto¹³⁷.

Al año siguiente, Valletto y Compañía participó en la Segunda Exposición de la Sociedad Poblana de Artesanos.¹³⁸ Ganó un premio —del cual quedaría memoria por la impresión en el reverso de sus cartones— junto con el alemán Rodolfo Jacobi, quien obtuvo uno pero no por su trabajo fotográfico, sino por el invento de un freno mecánico¹³⁹.

La vanguardia técnica y formal y el estudio fotográfico de éxito

Los conocimientos técnicos de un fotógrafo eran fundamentales para su éxito comercial. La técnica fotográfica durante la segunda mitad del siglo pasado estaba en cambio constante, y el dominio y actualización de la gran multiplicidad de técnicas por parte de un fotógrafo, significaba que se trataba de un profesional que podía ofrecer los más recientes adelantos, en una sociedad en donde la ciencia y su hija pequeña, la técnica, eran sinónimos de evolución social. Esto además, redituaba en el éxito comercial del fotógrafo, no sólo por atraer a una mayor clientela, sino porque la modernidad y la vanguardia tenían un precio alto.

Todo fotógrafo de altos vuelos debía esgrimir su gran conocimiento técnico para que éste se tradujera en una mayor clientela y/o precios altos. Así por ejemplo, Latapí y Martel ya citados, en la publicidad inserta en los diarios anunciaba la variedad de trabajos que

¹³⁶Patricia Massé en *op.cit.* asienta la disolución de la sociedad fotográfica para el año de 1878, por lo tanto quizá se trate de un error del redactor del periódico y se refiera solamente a Cruces.

¹³⁷*El Municipio Libre*, 4 de febrero de 1879, p.1

¹³⁸Impresión en los reversos de los cartones de Valletto. La obtención de dicho premio no se encontró asentada en la hemerografía, ya que hay artículos que hablan de la exposición como *El Monitor Republicano*, 10 de julio de 1880 y 14 de abril de 1880, pero no se publica un listado general de premios.

¹³⁹*El Monitor Republicano*, 10 de julio de 1880.

podían ejecutar en tanto se asumían como "conocedores de los adelantos y progresos que se han hecho últimamente en este arte."¹⁴⁰ Adquirir los "adelantos y progresos" no sólo técnicos, sino formales también, las nuevas modas y estilos en fotografía tomados de Europa y Estados Unidos, se volvió una constante para el fotógrafo que quisiera perdurar y permanecer en el negocio. Así lo confirmaba el *Almanaque Bouret para el año de 1897*, en cuya sección de fotografía recomendaba a tres fotógrafos entre ellos a Valletto y cuyo éxito por más de treinta años es atribuido a la constante actualización técnica y formal:

Su fama, muy merecida, estriba en que siempre fueron los primeros para adoptar las innovaciones y perfeccionamientos del arte, estando siempre al corriente de los adelantos que se realizan en Europa y los Estados Unidos. Su elegante y bien dispuesto taller ha producido numerosísimas y notables obras en que se adunan [sic] los conocimientos del procedimiento y el gusto exigente y refinado del verdadero artista. No es pues extraño que hayan sabido mantenerse constantemente en la primera fila entre los numerosos y entendidos laborantes[sic] que consagran sus afanes al progreso del prodigioso arte inventado por Niepce y Daguerre.¹⁴¹

Mismo hecho observado en la trayectoria de veteranos fotógrafos como la de Antiocho Cruces y Octaviano de la Mora, quienes también viajaron a los centros considerados de vanguardia técnica en la materia.

¹⁴⁰*El Universal*, 15 de febrero de 1855, tomado de Fernanda Ríos Zertuche, *op.cit.*, p.56

¹⁴¹*Almanaque Bouret para el año de 1897*, México, Instituto Mora, 1992, (Colección facsímiles) p. 311

Como ya fue mencionado, Antiocho Cruces estuvo en París en 1865 "estudiando y practicando la fotografía en la casa del retratista Bacard."¹⁴² Octaviano de la Mora efectuó en 1874 un viaje por diferentes países —Estados Unidos, Inglaterra y Francia— para adquirir conocimientos técnicos novedosos en 1874¹⁴³, por lo que no por nada, ellos eran unos de los fotógrafos más adelantados de entonces.

Del mismo Valletto se decía hacia 1899, que su "alta educación fotográfica" fue adquirida con los mejores maestros de Europa y América como Nadar, Sarony y Frederichs.¹⁴⁴ El poeta Juan de Dios Peza en el capítulo de sus memorias que dedica a los tres hermanos, sería más específico en cuanto a la formación de cada uno de ellos. Sobre los estudios de perfeccionamiento de Julio nos dice que estuvo "al lado del gran maestro veneciano" Montalti en París, en Viena con un tal Herder, en Berlín con el fotógrafo Kleffer, y en Budapest con el profesor Khloller. Guillermo también estuvo en Berlín, al lado del fotógrafo del Emperador de Alemania, el profesor Biber; y en talleres no especificados por Peza, en las ciudades de Amsterdam, Viena y Bruselas. Ricardo también fue discípulo de Montalti, estuvo en Alemania y en París; y "aprendió a trabajar al carbón en Inglaterra".¹⁴⁵

Lo cierto es que los hermanos Valletto efectuaron viajes al extranjero en el transcurso de varias décadas. Así lo confirma de manera genérica, años después, *El Mundo Ilustrado*: "Los señores Valletto han viajado mucho por la vecina república y por Europa, y están siempre al tanto de todos los progresos que se realizan en el ramo de la fotografía."¹⁴⁶

¹⁴²*El Fotógrafo Mexicano*, mayo de 1901, p.232

¹⁴³*El Fotógrafo Mexicano*, agosto de 1899, p.43

¹⁴⁴*El Fotógrafo Mexicano*, julio de 1899, p.15

¹⁴⁵Juan de Dios Peza, *op. cit.* p. 160

¹⁴⁶*El Mundo Ilustrado*, febrero 12 de 1905.

Se tiene noticia que para 1877, Guillermo Vallete se encontraba en Europa, quizá desde su visita en 1876, año en que había estado presente en la exposición de Bellas Artes:

Hemos sabido con gusto, que el Sr. Vallete se ha reestablecido de su afección de los ojos y que durante su larga permanencia en el viejo mundo, ha viajado por Francia, Inglaterra, Alemania y otros lugares, buscando con avidez los adelantos en la profesión a que se ha dedicado, y haciendo un estudio prolijo y detenido de todas las mejoras obtenidas hasta hoy en ese noble arte, con el loable fin de traerlas a su patria.¹⁴⁷

Mientras que, para la década siguiente, fue el hermano mayor quien se encargó de actualizarse en dichos conocimientos: "El Sr. Julio Vallete ha salido para Europa, donde se propone estudiar los últimos procedimientos de la fotografía, para montar un establecimiento a la altura europea."¹⁴⁸, llegó a señalar *El Monitor Republicano*. Hacia la década de los noventa, Guillermo efectuó el viaje de estudios a Viena mencionado por Peza. Así lo confirman algunas fotografías publicadas en las páginas de *El Mundo Ilustrado* "tomadas directamente por el artista fotógrafo señor Guillermo Vallete, en la capital de Austria."¹⁴⁹ Dicho sea de paso, estas imágenes, constituyen una de las excepciones a su trabajo eminentemente de estudio: fotografías de exteriores.

¹⁴⁷*El Siglo XIX*, 19 de mayo de 1877.

¹⁴⁸*El Monitor Republicano*, 8 de abril de 1881, p.3

¹⁴⁹*El Mundo Ilustrado*, 28 de marzo de 1897.

Pero no sólo los fotógrafos iban al lugar donde se producían los innovaciones técnicas. También las compañías que las comercializaban, se encargaban de venir y vender sus productos a los grandes estudios fotográficos:

De las tres a las seis de la tarde de hoy dará el Sr. H.S. Bellsmith, representante de los señores Eastman y comp. de Nueva York, en la casa de los sres. Valletto hermanos, una conferencia explicando el método para trabajar la nueva película transparente.¹⁵⁰

Su estudio fue el primero en hacer ampliaciones por medio de electricidad (antes se realizaban éstas a partir de luz natural) "procedimiento enteramente nuevo en México"¹⁵¹; y de los primeros en utilizar luz eléctrica para la iluminación de las tomas.¹⁵²

La actualización técnica de un fotógrafo, así como de las nuevas formas de fotografiar en términos de estilo, se hace evidente, venían del extranjero. Era forzosa la actualización en estas materias para todo profesional que deseara permanecer en el negocio. Valletto y Compañía se encargó de incorporar todos estos cambios, y lo hizo de tal forma que no sólo le permitió ganar premios internacionales, sino permanecer exitosamente como casa fotográfica por casi cincuenta años.

¹⁵⁰ *El Siglo XIX*, 12 de febrero de 1890.

¹⁵¹ *El Fotógrafo Mexicano*, julio de 1901.

¹⁵² Theo Mason, "La fotografía en la ciudad de México", en *Foto*, febrero-abril de 1937.

DE DAMAS Y BAILES. DE FIESTAS Y PUESTOS

Participación política y social de los fotógrafos

Las relaciones sociales y la participación política en la vida de la Ciudad de México de Julio, Guillermo y Ricardo son importantes para comprender su posición como fotógrafos de élite.

Hacia la década de los ochenta, Julio y Ricardo contrajeron nupcias con otras dos hermanas, hijas de una de las damas de la corte de Carlota: Doña Dolores de la Peña de Hidalgo y Terán¹⁵³ fotografiada por ellos casi veinte años atrás, allá por 1866.

Ricardo casó, a sus treinta y siete años, con Dolores Hidalgo y Terán de veintidós, en la mañana el 28 de junio de 1884, en el entonces "templo elegante y aristócrata"¹⁵⁴ de Santa Brígida¹⁵⁵, hoy derruido. Julio, a sus cuarenta y ocho años, haría lo propio con Luz Hidalgo y Terán de veintitrés, la mañana del 30 de julio de 1887 en el templo de Santa Teresa la Antigua, apadrinados nada menos que por Julio Limantour, poseedor al igual que su hermano José Ives —el futuro flamante secretario de Hacienda—, de una considerable fortuna en propiedades urbanas y miembro prominente de la alta sociedad mexicana.¹⁵⁶ Guillermo Valletto (quien por cierto, nunca se casó) estableció otro tipo de vínculos sociales con la élite porfiriana. El mismo año de la boda de su hermano Julio, iniciaba su larga trayectoria como funcionario público de la ciudad. A partir de 1887, Guillermo fue regidor del ayuntamiento por varios años. Fue precisamente su colega, el entonces también regidor

¹⁵³ Información de Rafael Hidalgo y Terán.

¹⁵⁴ Jesús Galindo y Villa, *Reseña histórico-descriptiva de ciudad de México*, México, Imprenta de Francisco Díaz de León, 1901, p.132

¹⁵⁵ASM, Libros de matrimonios. Año de 1884. Libro 29. Registro 80.

¹⁵⁶ASM, Libros de matrimonios. Año de 1887. Libro 23. Registro 128.

de la comisión de Hacienda, Julio Limantour, el padrino de boda de su hermano. Cabe señalar que ser regidor del ayuntamiento, era parte de la carrera política dentro del régimen porfiriano: ministros de estado como, Manuel González Cosío y Pablo Escandón; el gobernador Guillermo de Landa y Escandón; así como miembros prominentes del régimen como los empresarios José de Teresa y Miranda (gerente de "El Centro Mercantil" y presidente del Banco Internacional e Hipotecario¹⁵⁷), el mismo Julio Limantour, y el futuro yerno de don Porfirio, Eduardo Rincón Gallardo, poseedor de una considerable fortuna en fincas urbanas y rurales, fueron regidores de la ciudad.

Guillermo Vallete y el Ayuntamiento

En enero de 1887, el ayuntamiento de la Ciudad de México se conformaba con los regidores Manuel González Cosío, Ireneo Paz, Angel Lerdo de Tejada, José de Teresa y Miranda, Julio Limantour y Guillermo Vallete.¹⁵⁸ Al año siguiente, este último fue de nuevo nombrado regidor junto con Eduardo Rincón Gallardo, Pablo Escandón y Sebastián Mier, además de Manuel González Cosío y Julio Limantour. A partir de 1888 Guillermo fue nombrado, año con año, regidor de la comisión de paseos, (con excepción de cuatro años que no trabajó para el ayuntamiento: entre 1892 y 1895), en esa comisión se desempeñó hasta el año de 1899.¹⁵⁹

Durante su desempeño como regidor de paseos, se ocupó del cuidado de los parques y lugares públicos, así como de la organización de eventos y festividades en dichos sitios. En tiempos en donde la gran sociedad hacía de los espacios públicos parte de su escenario

¹⁵⁷*El Mundo Ilustrado*, 12 de abril de 1896.

¹⁵⁸ACM, *Actas de Cabildo. Sesiones Ordinarias*. 1887. 231-A.

¹⁵⁹ACM, *Actas de Cabildo*. 1886-1900 (Sesiones Ordinarias e Impresos)

vital, organizó un concurso de bicicletas adornadas, el martes de carnaval (18 de febrero de 1896) en el Paseo de la Reforma.¹⁶⁰ Para la festividad del Paseo de las Flores durante la Semana Santa —semana de abstinencia y falta de espectáculos, según el cronista de *México Gráfico*¹⁶¹— se celebraba una fiesta floral, dentro del marco de la tradición católica, el viernes de Dolores¹⁶². El embarcadero de la Viga vuelto verbena, con puestos de flores, atoles y barbacoa, se llenaba de gente de todos los niveles sociales. El regidor Vallete mandaba entonces adornar dicha avenida y incluyendo una banda de música ahí mismo y en la Alameda.¹⁶³ Al siguiente año, organizó un evento musical muy singular en la Alameda para los días 1º y 2º de noviembre (aunque no se menciona para nada el hecho de que sea una celebración por días de muertos). La orquesta del batallón de ingenieros tocó el día primero a las diez de la mañana, un repertorio musical específico: el vals *Nápoles*, el tango *Viva mi niña*, la polka *Los Cocineros*, repertorio de corte más popular. Para las 8:30 de la noche se dieron *serenatas* los dos días, cuyo repertorio musical incluiría el prelude de *Aida*, el vals *Aimée*, las fantasías de *Lohengrin*, *Otello*, *Cavalleria Rusticana*, *Sansón y Dalila*, y la serenata de Schubert entre otras. De los adornos y la iluminación especial (en un año en el que la luz eléctrica era un sorprendente fenómeno físico de reciente adquisición) se haría cargo personalmente el regidor en cuestión.¹⁶⁴

Hacia 1890, a iniciativa suya, y del regidor Francisco L. de la Barra, se instauró la fiesta floral de la gran sociedad porfiriana capitalina de fin de siglo: el Combate de

¹⁶⁰ACM, *Actas de Cabildo. Impresos*. 1896. 17 de enero. 721-a

¹⁶¹*México Gráfico*, 29 de marzo de 1891

¹⁶²Véase "Viernes de Dolores" y "Paseos en Santa Anita" en Adolfo Prantl, *La ciudad de México: novísima guía universal de la capital de la República Mexicana*, México, Ediciones Juan Buxó, 1901, pp.823-824.

¹⁶³*Ibidem*, 13 de marzo.

¹⁶⁴*El Municipio Libre*, 30 de octubre de 1897

Flores¹⁶⁵. La modernidad cultural compartida de las élites hacía que, así como en Viena, Niza y París, en donde se celebraba con fiestas florales la llegada de la primavera, se hiciese lo mismo en la Ciudad de México como parte del "progreso":

El alto grado de cultura a que ha llegado México, y sus marcados avances en la vida social, exigen del H. Ayuntamiento a semejanza del camino que siguen los cuerpos [administrativos]... de las principales ciudades de Europa, no sólo promueva... obras materiales sino [también] aquellas iniciativas que... puedan contribuir...al bienestar social.¹⁶⁶

Para 1895 —año en que Guillermo no formó parte del ayuntamiento—, fue llamado a participar en dicha fiesta que consistía en el adorno floral de carruajes, su desfile por la calle principal de la ciudad (San Francisco y Plateros) hasta Paseo de la Reforma, pasando por avenida Juárez. Se repartían flores en el trayecto, y finalmente, se efectuaba un concurso para determinar los mejores arreglos florales. San Francisco y Plateros y sus elegantes negocios también se vestían de flores para la ocasión. La gran sociedad porfiriana era protagonista y espectadora: las mejores familias participaban en ella, y observaban desde los balcones de los edificios del *boulevard*, el paso de los carruajes. El pueblo se mezclaba en las aceras con los "lagartijos"¹⁶⁷ en aquella algarabía floral.

Guillermo Valletto había sido invitado a participar en la comisión organizadora junto con Guillermo Barrón e Ignacio Bejarano, a pesar de no trabajar ese año para el

¹⁶⁵ACM, Ramo: Festividades. Combate de Flores. Libro 1056. 1º de abril de 1890.

¹⁶⁶*Idem*

¹⁶⁷Término de época para denominar a los jóvenes de dinero y escasas ocupaciones.

ayuntamiento, y de estar enfermo¹⁶⁸ (quizá sería esa la razón de su retiro temporal) . La mañana del 16 de septiembre¹⁶⁹ de 1895 la expectación estaba en el aire:

[...]desde la madrugada, las calles de Plateros y San Francisco y la avenida Juárez, hasta la estatua de Carlos IV estaban de tal manera llenas de gente que con dificultad lograron los rurales y los gendarmes montados y los de a pie, replegarla a fin de dejar libre la calzada para los coches."¹⁷⁰

San Francisco y Plateros había sido decorada con gran esmero, con flores, festones y banderines: la mansión Escandón, la dulcería Genin, la armería Americana, el Casino Nacional, la Droguería Labadie, la joyería La Esmeralda, "[la] casa de Romualdo Zamora y Duque, las Fábricas Universales y la fotografía de Valletto, se distinguían por el buen gusto de su adorno."¹⁷¹ Porfirio Díaz presenciaba la fiesta floral desde un balcón del Jockey Club. Antiocho Cruces y Octaviano de la Mora se ocupaban de fotografiar el evento para *El Mundo Ilustrado*; de la Mora, especialmente ocupado en fotografiar los carruajes había instalado un sitio cerca de la estatua de Carlos IV, con toldo para graduar la luz y fondo especial.

Una característica importante del desempeño de Guillermo Valletto como funcionario público, fue su interés por la protección de los parques públicos, especialmente la Alameda. Ya reinstalado en 1896 como regidor de paseos nuevamente, prohibió concesiones para "ocupar los prados y calzadas de la Alameda, para establecer diversiones, exposiciones o

¹⁶⁸*El Mundo Ilustrado*, 22 de septiembre de 1895, pp.5-14. La publicación agradece la colaboración de Valletto "a pesar de estar enfermo".

¹⁶⁹La fiesta debía haberse celebrado en mayo, como toda fiesta floral europea, pero fue pospuesta por la muerte de personajes importantes en la sociedad capitalina, como la hermana de Díaz, hasta programarla para septiembre como parte de los festejos de cumpleaños del presidente.

¹⁷⁰*El Mundo Ilustrado*, loc.cit.

cualquiera otra cosa que perjudique de alguna manera a dicho paseo o que entorpezcan el libre tránsito del público."¹⁷² Bajo esta premisa, Guillermo mandó quitar un "tren de caballitos" y suspendió la concesión a la "compañía explotadora de cabalgatas volantes movidas por vapor", también situada en la Alameda. Al parecer, otra de sus preocupaciones en torno a este lugar, fue la protección del estado de conservación del Pabellón Morisco, que en ese entonces aún se ubicaba en dicho espacio. El sitio estaba arrendado en concesión, a renovarse anualmente, a la lotería de beneficencia. Guillermo exigía que se hicieran las composturas y mantenimiento necesarios, antes de refrendar la concesión.¹⁷³ Para 1898, el regidor Vallete se encargó de la organización de un "Festival de Caridad" en el paseo principal de la ciudad¹⁷⁴. Dicho festival, fue iniciativa de Guillermo de Landa y Escandón como parte de los festejos del cumpleaños del señor presidente.¹⁷⁵ La Alameda albergó "pabellones" al estio de las Exposiciones Universales —incluso se construiría una pequeña "Torre Eiffel" de doce metros de altura en el pabellón de la Compañía Cervecera de Toluca—, atendidos por las señoras y señoritas de la "alta sociedad mexicana". Dentro de los pabellones, el de fotografía fue montado por Vallete y Compañía¹⁷⁶ y atendido por la señorita Teresa Limantour:

[...] era uno de los más hermosos de cuantos visitaron las familias. El aspecto era sencillo: fachada principal de un edificio moderno y en el interior una verdadera galería fotográfica, con ventanillas en el techo,

¹⁷¹ *Idem*

¹⁷² ACM, *Actas de cabildo. Impresos*, 1896, 17 de enero. 721-A

¹⁷³ ACM, *Actas de cabildo. Impresos*, 1897, 15 de enero. 723-A

¹⁷⁴ ACM, *Actas de cabildo. Impresos*, 1898, 726 a.

¹⁷⁵ *El Mundo Ilustrado*, 6 de noviembre de 1898.

¹⁷⁶ Dentro de las actas de cabildo, no aparece ninguna petición o permiso de los stands del festival.

sillones giratorios, cámara, salón de revelar y todos los demás accesorios correspondientes a un taller en toda forma.

Era de verse la habilidad de las hermosas discípulas de Daguerre para desempeñar el difícil trabajo. La Srta. María Teresa Limantour dirigía admirablemente las labores del taller, siempre lleno de clientes. Los productos de este puesto ascendieron a quinientos cuarenta y dos pesos, suma que pone de manifiesto el gran movimiento habido en el salón. Hacemos notar que los gastos de instalación y cuantos se hicieron en el taller fueron erogados por los señores Valletto hermanos, en beneficio de los pobres.¹⁷⁷

Para fines de la última década del siglo, la familia Valletto se contaba entre "las clases más distinguidas de nuestra sociedad" que, en 1897 organizaban un baile en honor de Don Porfirio para "celebrar con él la toma de posesión del nuevo periodo presidencial".¹⁷⁸

La noche del 16 de enero en el Palacio de Minería iluminado con luz eléctrica en sustitución de gas hidrógeno, (la sorpresa ante la iluminación eléctrica hacía decir al cronista que "sentía piedad por los ciegos" ante tal prodigio visual nocturno), Porfirio Díaz fue recibido por las familias más importantes de la sociedad capitalina en concurrida y elegante velada: las familias Escandón, Amor, Barrón, Braniff, Limantour, Lascurain, Rincón Gallardo, Rivas Mercado, Chousal, Bulnes, de la Torre, Cortina e Icaza, Landa y Escandón, y la familia Valletto.

Como podrá comprenderse, sus retratados formaban parte de su propio ámbito social; bailaban con ellos, cenaban con ellos y, (en el caso de Guillermo) trabajaban con

¹⁷⁷*El Mundo Ilustrado*, 6 de noviembre de 1898

¹⁷⁸*El Municipio Libre*, 20 de enero de 1897.

ellos. Compartían una serie de códigos culturales que se verían traducidos en determinadas convenciones visuales.

El trabajo de Guillermo Vallete como funcionario público, formó parte del pulso cotidiano de la Ciudad de México, del estado de sus lugares públicos, y de ciertas actividades sociales realizadas en ellos.

EL AUGE Y EL DECLIVE

Tercer estudio: 2ª de San Francisco 2

Hacia mediados de 1901, Vallete y Compañía, abrió un nuevo estudio, a todo lujo, en la segunda calle de San Francisco¹⁷⁹. El éxito comercial de la compañía se hacía patente con la apertura de un estudio cuyas instalaciones abarcaban todo un edificio de tres pisos, en donde permanecieron hasta su muerte, al final del régimen porfirista.

San Francisco y Plateros seguía siendo a la vuelta del siglo, la calle principal de la ciudad, pero ciertamente su rostro había cambiado. La paz porfirica, el orden y el progreso, habían comenzado a introducir cambios arquitectónicos desde la década anterior:

Muchas viejas casas caen al impulso del progreso material que, a la sombra de la paz, se viene desarrollando hace ya algunos años en nuestra capital. Las nuevas colonias, que como brillante cintura rodean a México, se han levantado, desdeñando el austero estilo arquitectónico que se caracterizaba por la sombría tristeza de los

¹⁷⁹El *Fotógrafo Mexicano*, julio de 1901, p.7

vencidos...Al tezontle rojizo y tétrico, ha sucedido la cantera gris que
alegra los ojos...La arquitectura de la ciudad se transforma...¹⁸⁰

Los proyectos arquitectónicos del italiano Adamo Boari ya podían apreciarse para la primera década del siglo XX en el nuevo Edificio de Correos y en la poderosa estructura de hierro del gran Teatro Nacional (hoy edificio de Bellas Artes), entonces en construcción.¹⁸¹

Ahora la mirada burguesa comenzaba a retirarse de Francia, para posarse en los Estados Unidos como símbolo de adelanto cultural y social. Hacia la última década comenzó a cambiar el idioma del mundo elegante; el francés ya no se escuchaba como antes en las conversaciones de las señoritas elegantes y de los lagartijos: "Oiréis a los gomosos de alto coturno[sic] una conversación en inglés, que es el idioma reinante aquí y que ha hecho cambiar a los lagartijos[...] de afrancesados en ayankados[sic]....¹⁸²

Con el rostro modificado por el eclectisismo arquitectónico porfiriano, pero conservando el carácter del lujo, el gran comercio y el cosmopolitismo, otro viajero, el italiano Adolfo Dollero describió el ambiente en que se encontraba el último estudio de los Valletto:

Entrando en la avenida de San Francisco empezamos a ver edificios espléndidos y soberbios almacenes, dignos de las más importantes ciudades del mundo: el Palacio de la Compañía de seguros sobre la vida "La Mexicana", el Hotel Iturbide, el de la joyería "La Esmeralda"

¹⁸⁰*El Tiempo Ilustrado*, 5 de julio de 1891, pp.5-6

¹⁸¹*El Mundo Ilustrado*, 1º de enero de 1907.

¹⁸²Adolfo Prantl, *op. cit.*, p.819

todo de mármol, las casas comerciales de la Sorpresa y Primavera, del Paje, de la Suiza, de las Droguerías de la Profesa y de "Johansen Félix y Cía", de la Perla [joyería de los hermanos Diener], de Mosler Bowen Cook Sucre y otras muchas todavía, todas extremadamente elegantes y montadas con verdadero lujo.¹⁸³

Y dentro de este lujo extremo de San Francisco y Plateros, esta calle seguiría siendo la calle de la fotografía. Así lo confirmaba el norteamericano Theo Mason en un conocido artículo sobre las galerías fotográficas de principios de siglo:

La fotografía no está en ninguna parte mejor representada que en las galerías de la calle de San Francisco, en la ciudad de México. Aun teniendo en la imaginación las mejores galerías de Nueva York, es permitido hacer esta aserción, y sin miedo a ser censurado, por cualquiera que haya considerado el arte fotográfico como se practica en las galerías de los Sres. Valleto, Clark, De la Mora, Lange, Brinkman, Porta y otros.¹⁸⁴

La nueva galería de Valleto y Compañía en la 2ª de San Francisco 2, se ubicaba en un edificio de tres pisos, consagrados íntegramente a las necesidades de la casa comercial. La planta baja daba acceso a los carruajes de la clientela y albergaba un espacio destinado a las "pruebas del papel carbón". Subiendo por anchas y alfombradas escaleras, cuyas paredes estaban decoradas con pinturas, se accedía a los salones de la casa fotográfica. El primero era el "salón de recibir" decorado con tapices, espejos "con marcos de valor inestimable y

¹⁸³Adolfo Dollero, *México al día. (Impresiones y notas de viaje)*, México, 1911, Librería de la Viuda de C. Bouret, p.16. Archivo José Antonio Rodríguez.

un ajuar y una chimenea elegantísimos"¹⁸⁵, donde el cliente esperaba a ser atendido, ya fuese por un empleado —un estudio de tal magnitud debió haberlos tenido—, o por alguno de los señores Valletto. El salón de junto, el llamado salón principal, tenía un piso de finísima madera —hecho traer por Maximiliano de Habsburgo—, que provenía de uno de los salones del Castillo de Chapultepec. Sobre los muros se apreciaban las vitrinas con muestras fotográficas, dentro de las cuales no podía faltar un retrato del presidente Díaz, "obra maestra de arte fotográfico"¹⁸⁶; y lunas venecianas, panoplias, armaduras, facsímiles de espadas y dagas antiguas; la clientela podía sentarse en lujosos muebles de manufactura holandesa antigua con respaldos de piel (lámina 1). En el siguiente piso se encontraba el "atelier" amplio y con vista al norte como debían estar orientados todos los estudios, asegurando así, la mayor cantidad de luz indirecta durante el día. Un juego de cortinas blancas y negras "movidas por un ingenioso mecanismo" dispuestas en el techo para regular el paso de la luz natural (para 1906, ya contaban con iluminación eléctrica¹⁸⁷); y más de cien "fondos". En el mismo piso se encontraban varios departamentos: la *toilette* para el arreglo de las damas, el archivo, un cuarto especial "de ampliaciones por medio de electricidad", el de revelado, de impresión, de retoque, el de entonado de papeles, el de acabado y montaje de pruebas, y el despacho particular de los fotógrafos.¹⁸⁸

Semejante estudio, comprobaba el éxito comercial que habían tenido como casa fotográfica. Hijos no sólo de un hombre de teatro, sino de un comerciante de tesón, habían logrado hacer del retrato fotográfico un negocio de gran éxito por varias décadas.

¹⁸⁴Theo Mason, *op. cit.*

¹⁸⁵*El Mundo Ilustrado*, febrero 12 de 1905.

¹⁸⁶*Idem*

¹⁸⁷Theo Mason, *op.cit.*

¹⁸⁸*El Fotógrafo Mexicano*, Julio de 1901.

1901. La fotografía en expansión

Desde la última década del siglo hasta los inicios de la Revolución maderista, la fotografía mexicana tuvo una etapa de expansión. La gran cantidad de fotógrafos no sólo en la Ciudad de México sino en el país entero, hablaría de un segundo gran auge fotográfico durante el Porfiriato.

Fue en las dos últimas décadas del periodo que se dio este segundo esplendor de la fotografía en México. Las razones para ello fueron de orden técnico, estético, económico e ideológico¹⁸⁹. En cuanto a la técnica, aparecen las placas secas de gelatino-bromuro, lo cual significaba mayor rapidez en la toma: surgió con ello el concepto de "fotografía instantánea". La irrupción de la técnica del mediotono al inicio de la última década, permitió la inserción imágenes fotográficas dentro del contexto periodístico, dándoles con ello, un medio de circulación de una amplitud sin precedentes. En el orden estético, apareció en México el pictorialismo, corriente estilística de la cual se hablará más adelante. La economía se encontraba en un periodo de prosperidad: los negocios florecieron a la sombra de la paz y el orden. El progreso material había llegado a ciertos sectores sociales, aquellos que necesitaban de la imagen oropelesca que podía construirles la fotografía para dar fe de su indudable progreso material.- Ella se encargó de construir la imagen positiva del país: el testimonio visual del progreso.

La competencia era grande hacia finales del siglo en la Ciudad de México. Para el año de 1899, aparecían registrados en la *Guía General Descriptiva de la República*

¹⁸⁹Jose Antonio Rodríguez, "El signo de los tiempos" en *Guillermo Kahlo. Fotógrafo 1872-1941. Vida y obra*, México, CONACULTA/INBA/Museo Estudio Diego Rivera, 1993, pp.119-139.

*Mexicana*¹⁹⁰ treinta y un casas fotográficas en una Ciudad de México de 359,297 habitantes¹⁹¹. Entre ellos se encontraban los veteranos Antioco Cruces y Andrés Martínez¹⁹²; el gran maestro tapatío Octaviano de la Mora, quien había llegado de Guadalajara en 1890¹⁹³; la compañía fotográfica Maya y Sciandra; y a Celestino Alvarez bajo la razón social de Fotografía Española. También encontramos activos a los hermanos Manuel, Felipe y Victoria Torres¹⁹⁴; a H.F. Schlattman quien había llegado de Minnesota para trabajar en la Ciudad de México en 1891¹⁹⁵; a Nicholas Winther bajo la razón social de Wolfenstein sucesores¹⁹⁶; y a otro norteamericano llegado en 1896, Charles B. Waite¹⁹⁷, encabezando la lista de los más de treinta fotógrafos registrados como activos en la Ciudad de México hacia los inicios del nuevo siglo.

En el semanario *El Mundo Ilustrado* colaboraron además, una gran cantidad de fotógrafos de toda la república como José María Lupercio de Guadalajara; Guillermo Kahlo con imágenes de arquitectura; y el joven Manuel Ramos quien se iniciaba en el también novel oficio de reportero gráfico.

A la vuelta del siglo la necesidad de imágenes de la sociedad porfiriana se convirtió en un fenómeno a nivel nacional. El testimonio visual positivista, abarcó no sólo los

¹⁹⁰J. Figueroa Domenech *et. al.*, *Guía General Descriptiva de la República Mexicana, El Distrito Federal*, Tomo I, Editor Ramón de S.N. Araluce, Callejón de Santa Inés 5, México, 1899.

¹⁹¹Adolfo Prantl, *op.cit.*

¹⁹²Martínez aparecía también activo en el año de 1901. Adolfo Prantl, *op. cit.*

¹⁹³*El Fotógrafo Mexicano*, Agosto de 1899. pp.43-44

¹⁹⁴*El Mundo Ilustrado*, 2 de julio de 1899.

¹⁹⁵*El Fotógrafo Mexicano*, Octubre de 1899, pp.105-106.

¹⁹⁶*El Fotógrafo Mexicano*, Noviembre de 1899, pp.137-138. Winther murió a comienzos de 1900, *op.cit.*, enero 1900, p.198.

¹⁹⁷Francisco Montellano, "C.B. Waite, Profesión Fotógrafo", UNAM/FFL, 1989, Tesis de Licenciatura; *C.B. Waite: fotógrafo*, México, 1994, CONACULTA/GRIJALBO; *Charles B. Waite, la época de oro de las postales en México*, México, Dirección General de Publicaciones/CONACULTA.

géneros fotográficos tradicionales (retrato y paisaje urbano o rural), sino también la actividad periodística, que expandió las actividades tradicionales de los fotógrafos.

Es en este contexto de auge, difusión y demanda de la imagen, que Vallete y Compañía abrió su último y más lujoso estudio.

Concurso Fotográfico Nacional. 1902

Los concursos fotográficos comenzaron a gestarse al comenzar la última década del siglo XIX, convirtiéndose en signo y pulso de la expansión del quehacer fotográfico nacional. Se tiene noticia que la Sociedad Fotográfica Mexicana, organizó un concurso para 1890, en el que sólo participaron sus socios, pero no fueron encontrados los resultados de éste¹⁹⁸. Dicha sociedad la fundó y presidió Fernando Ferrari Pérez¹⁹⁹, y sus miembros fueron fotógrafos de éxito comercial como los hermanos Vallete y Torres²⁰⁰. "Aunque tiene sólo por objeto el cultivo y adelantamiento del arte de la fotografía, por sus muchos puntos de contacto y relación con la física y la química experimental, la clasificamos entre las sociedades científicas..."²⁰¹ Sus actividades dejaron huella dentro del medio fotográfico del momento, debido a la promoción de la actividad fotográfica que dicha sociedad realizaba.

Para 1896, fue precisamente *El Mundo Ilustrado*, la publicación que convocaba a concurso a todo fotógrafo radicado en territorio nacional; evento que tuvo como objetivos estimular, y "ayudar con nuestro grano de arena al adelantamiento en nuestro país de un

¹⁹⁸*El Municipio Libre*, 1º de noviembre de 1890, p. 1.

¹⁹⁹"Sociedad Fotográfica Mexicana" en Adolfo Prantl, *op.cit.* p. 803

²⁰⁰*Idem*. Los miembros de esta sociedad eran fotógrafos profesionales, es decir, individuos cuyo sustento lo proveía la práctica cotidiana de la fotografía. Las reuniones de la sociedad tenían lugar mensualmente en el edificio del ex-Arzbispado en Tacubaya.

²⁰¹*Idem*

ramo de industria y ciencia más importante, y que en México ha alcanzado gran perfección".²⁰²

Las diferentes categorías de participación en el concurso — tomadas del que celebró la Sociedad Fotográfica Mexicana en 1890—, constituyen un indicio de la concepción de géneros fotográficos de la época; basados en criterios temáticos y técnicos, así como en el amplio espectro que cubría ya para entonces el medio. La convocatoria no explicitaba si los participantes debían ser profesionales o aficionados, pero les dejaba acceso a éstos últimos, al incluir la categoría de *instantáneas*. No tenemos una definición de época sobre el término fotógrafo profesional (se ha dado una definición contemporánea en la nota 200). El adjetivo "profesional" no fue necesario hasta que las dificultades técnicas del oficio, que hacían de la práctica de la fotografía una actividad especializada, fueron eliminadas. La introducción de las placas secas y de las cámaras de formato más pequeño que permitían prescindir del tripie hacia fines de la década de los años ochenta permitieron la incursión eventual de aficionados o *amateurs*, es decir, de personas no especializadas en el oficio, y que no vivían de la práctica cotidiana de la fotografía. Las imágenes tomadas con las mejoras antes descritas fueron llamadas *instantáneas*²⁰³. Así que los fotógrafos podían participar en siete diferentes apartados: 1) retratos y grupos; 2) paisajes y monumentos; 3) interiores 4) instantáneas; 5) reproducciones, reducciones y ampliaciones; 6) aplicaciones científicas: astronomía, micrografía, medicina y levantamiento de planos judiciales; además de 7) estereoscópicas.

²⁰² *El Mundo Ilustrado*, 12 de enero de 1896, p. 31

²⁰³ Al respecto véase Beaumont Newhall, *op. cit.*, pp. 128-129.

La participación, según la publicación, fue muy amplia, ya que se recibieron de todo el país 937 fotografías²⁰⁴. El jurado lo conformaron "personas competentísimas en asuntos fotográficos": el fotógrafo y fundador de la Sociedad Fotográfica Mexicana, Fernando Ferrari Pérez, Angel Gaviño y el diputado y ex fotógrafo Francisco Palencia.²⁰⁵ Los premiados fueron tanto fotógrafos de trayectoria como aficionados. Dentro de ellos estaban los hermanos Torres, los hermanos Méndez de San Luis Potosí, Manuel de la Flor (ex-alumno por cierto, de los señores Vallete²⁰⁶) de Tabasco, Lorenzo Becerril de Puebla, Romero Ibáñez de Oaxaca y Labadie sucesores en el ramo de fotografía científica. Carlos Barriere de Guadalajara, curiosamente, siendo un fotógrafo profesional, ganador de una mención honorífica por sus retratos en la Exposición Universal de París de 1889, participó en la categoría de instantáneas, que se antoja más bien una categoría amateur. El ganador del gran premio sería, con sorpresa, un aficionado: el abogado José Luis Requena²⁰⁷, quien ocho años después, se convirtió en pionero de clubes fotográficos .

En agosto de 1901, Labadie sucesores convocó a un nuevo concurso fotográfico, a celebrarse en marzo de 1902 en la Ciudad de México. La casa comercial de Julio Labadie, ubicada en la calle de Lerdo 2, que también vendía artículos fotográficos desde 1865²⁰⁸, convocó a los fotógrafos capitalinos "profesionistas o aficionados", a participar, con la condición de utilizar en los trabajos enviados las placas que se vendían en dicha casa comercial. En esta ocasión las categorías fueron cuatro, más tradicionales que el concurso

²⁰⁴ *El Mundo Ilustrado*, 30 de agosto de 1896, p.127

²⁰⁵ Existen imágenes suyas en la colección Jorge Carretero Madrid.

²⁰⁶ *El Fotógrafo Mexicano*, enero de 1901, p.131.

²⁰⁷ Aparece listado como abogado en Adolfo Prantl, *op.cit.* Fue fotografiado por Vallete hacia 1882. Col. Alejandro Cortina y Cortina.

²⁰⁸ *El Monitor Republicano*, 8 de julio de 1868. *El Monitor Republicano*, 22 de marzo de 1869. *La Gaceta*, 23 de octubre de 1904.

anterior: retrato, "vistas interiores", "vistas exteriores" y "tipos nacionales". El jurado estuvo conformado nada menos que por los decanos Octaviano de la Mora, y Antiocho Cruces; H.F. Schlattman, Manuel Torres y de nuevo, Fernando Ferrari Pérez. El ganador del primer premio en la categoría de retrato fue Valletto y Cía.²⁰⁹ La conformación del jurado, compuesto por fotógrafos de gran trayectoria, nos habla del reconocimiento del trabajo retratístico de Valletto por parte de sus colegas. Los criterios esgrimidos por el jurado fueron "buen alumbrado, buena exposición, buen desarrollo y buen foco."

En 1905 hubo dos concursos fotográficos más. Uno organizado por la Sociedad Fotográfica Mexicana,²¹⁰ pero no la formada como sociedad científica por Fernando Ferrari Pérez en la década anterior, sino la conformada por el antecesor del foto club, José Luis Requena en 1904²¹¹; y otro organizado por *El Mundo Ilustrado* que tuvo por título "Concurso Arte y Belleza". En él se premió tanto a la belleza femenina (quizá precursor de los concursos de belleza), como el mérito fotográfico. El jurado estuvo conformado por el fotógrafo aficionado José Luis Requena, el pintor Antonio Fabrés, y el dibujante Juan Pacheco. Los ganadores fueron José María Lupercio, Arturo González de Guadalajara y el fotógrafo de origen sueco Emilio Lange. El trabajo de Valletto fue sacado de concurso debido a que "el jurado no [lo] pudo considerar como verdadero estudio fotográfico, en vista de que el efecto es en ella producido mediante el empleo de procedimientos extraños a

²⁰⁹*El Mundo Ilustrado*, 23 de marzo de 1902.

²¹⁰*El Mundo Ilustrado*, 19 de febrero de 1905. Los ganadores de este concurso fueron los tapatíos José María Lupercio e Ignacio Gómez Gallardo, y Manuel Ramos y Francisco Lavillette.

²¹¹La sociedad la integraban miembros no conocidos como fotógrafos profesionales, es decir aficionados, como Ignacio de la Hidalga (arquitecto que construyó la mansión Escandón y el Palacio de Hierro) y José Gargollo, siendo su presidente el Sr. Requena. *El Fotógrafo Mexicano*, mayo de 1904, p.299. Se trataría más que de una sociedad fotográfica profesional, del primer foto-club: una asociación de personas dedicadas a otras disciplinas cuyo hobby es la fotografía.

la fotografía."²¹² No se publica el trabajo de Valleto ni se agrega mayor dato para poder comprender qué tipo de procedimientos se emplearon para ser considerados "extrafotográficos".

Lo cierto es que los concursos fotográficos confirman la gran actividad fotográfica desarrollada en el Porfiriato, como el segundo gran auge en la historia de la fotografía mexicana; y en el caso de Valleto, muestran la aceptación que tenía su trabajo a nivel de sus colegas, así como quizá la expresión de una voluntad de experimentación, escasa en estos fotógrafos.

El último premio: Saint Louis Missouri 1904

La última exposición universal en la que participó Valleto y Compañía, fue la realizada en Saint Louis Missouri en 1904. La inauguración del pabellón mexicano tuvo lugar la tarde del 28 de mayo. Se escuchaba al piano la fantasía "Baile de máscaras" interpretada por la señorita mexicana Soledad Martínez; las copas de champaña corrían, y la señorita Alicia Roosevelt —hija del presidente norteamericano—, fue obsequiada con rosas por damas de la alta sociedad mexicana.²¹³

Esta exposición fue especial para la fotografía, ya que se sacó una pequeña selección del salón de Artes Liberales, donde siempre había sido exhibida en el marco de las exposiciones universales, para ser colocada por primera vez al "Edificio de Artes"; ahí, en donde se exhibían las Artes con mayúscula, y bajo ciertos condicionamientos no especificados²¹⁴. No se sabe si tal intención se llevó a cabo, y de haber sido así, cuales

²¹²*El Mundo Ilustrado*, 27 de agosto de 1905.

²¹³*El Imparcial*, 8 de junio de 1904.

²¹⁴*El Fotógrafo Mexicano*, Octubre de 1903, p.85

fotografías fueron incluidas en el gran recinto de las artes con mayúscula, pero el anuncio de la intención es significativo, ya que denota cierto cambio en la percepción y apreciación del medio, cuyo antecedente se había dado bastantes años antes, en la Exposición de Bellas Artes de 1876 en París.

La presencia de la fotografía mexicana en la exposición fue contundente: un poco más de treinta trabajos fotográficos de todo el país²¹⁵, de los cuales veintisiete fotógrafos mexicanos fueron galardonados. Los grandes premios fueron para Fernando Ferrari Pérez y Vallete y Compañía; las medallas de oro para Emilio Lange, Ignacio Gómez Gallardo y José María Lupercio (quien también había participado con seis pinturas) de Guadalajara; las de plata para Arriaga, Francisco Lavillette, de la Ciudad de México, Arturo González de Guadalajara, y Claudia González de Guaymas, Sonora; las de bronce para José Bustamante Valdez de Pachuca, Hidalgo, Francisco Herrera de Nayarit, Emilio G. Lobato de San Luis Potosí, Angel Maldonado, Florencio Maya, Adolfo de la Porta, Manuel y Felipe Torres de la Ciudad de México, José Ortiz, de León, Guanajuato, Enrique Macías de Veracruz, y Enrique Velasco de Jalisco.²¹⁶

La fotografía mexicana, para principios de siglo veinte tenía ya un largo camino recorrido, reflejado en la gran cantidad de fotógrafos en toda la república; con trabajo reconocido internacionalmente que a la sombra del orden y el progreso porfirianos, se habían multiplicado y consolidado. Julio, Guillermo y Ricardo habían recorrido gran parte de ese largo camino.

²¹⁵Catálogo Oficial de las Exhibiciones de los Estados Unidos Mexicanos. Exposición Internacional de Saint Louis Missouri 1904, México, [Secretaría de Fomento], 1905, p.74-76

Cierre del estudio

En enero de 1910 la revista *Arte y Letras* publicó dos retratos: uno de Joaquín Larralde²¹⁷ y otro de Angel Lascurain²¹⁸ tomadas por Valleto y Compañía, con los cuales se anunciaba la reciente muerte de los personajes. La gran cantidad de retratos ejecutados por Valleto utilizados en los obituarios parecían anunciar el declive de la actividad fotográfica del estudio de la 2ª de San Francisco 2. Guillermo, Ricardo y Julio murieron como su padre: trabajando. El cierre definitivo del estudio se dio sólo con el deceso de los tres hermanos.

Para principios del mes de marzo de 1910, se publicó también en *Arte y Letras* una fotografía de Guillermo Valleto con el siguiente texto:

De una afección al pecho ha fallecido [...] el Sr. Guillermo Valleto [...] que en unión de sus hermanos, tenía el establecimiento fotográfico tan afamado en esta capital. Era el señor Valleto persona muy apreciada y de bastante cultura, pues había viajado mucho por Europa, teniendo grandes aficiones artísticas. A la conducción del cadáver asistió un cortejo numeroso, compuesto de personas distinguidas, que rindieron de este modo, el último tributo al amigo de siempre.²¹⁹ (lámina 2)

²¹⁶*Diario Oficial*, 2 de mayo de 1905, p. 28; *Diario Oficial*, 3 de mayo de 1905, p.49-52

²¹⁷*Arte y Letras*, 30 de enero de 1910, p.16

²¹⁸*Ibidem*, p.6

²¹⁹*Arte y Letras*, 13 de marzo de 1910.

El estudio continuó abierto, con Julio y Ricardo al frente. Al año siguiente, a principios de agosto *El Mundo Ilustrado* publicaba un retrato de Ricardo Valletto anunciando su reciente muerte con un escueto pie de foto²²⁰. Aún así Julio, el hermano mayor que había estado siempre al frente de la galería, siguió trabajando. Para 1912, Valletto y Compañía todavía aparecería anunciada en el *Anuario del Comercio de la Industria, de la Magistratura y de la Administración de la República Mexicana*²²¹. La ciudad estaba cambiando, y la dirección de 2ª de San Francisco 2, se convirtió en Av. San Francisco 34. En el *Directorio General de la Ciudad de México y del Distrito Federal 1911-1912* aparecen anunciados sesenta fotógrafos, en una ciudad de 470, 659 habitantes²²². Se encontraban los que habían comenzado a trabajar durante el antiguo régimen porfirista como Frank L. Clarke²²³, Emilio Lange, Florencio Maya, Schlattman, Guillermo Kahlo y C.B. Waite; y una cantidad enorme de nuevos fotógrafos como Agustín Jiménez, Librado García y José Martínez Castro. Aparecen también con estudios registrados los fotoperiodistas Agustín Víctor Casasola y Manuel Ramos, quienes se habían iniciado hacía ya poco más de una década como reporteros gráficos.

El siglo veinte había ya dado comienzo con el vendaval de la revolución. Valletto y Compañía, el siglo XIX y sus formas de representación ya no correspondían a los nuevos

²²⁰*El Mundo Ilustrado*, 6 de agosto de 1911.

²²¹*Anuario del Comercio de la Industria, de la Magistratura y de la Administración de la República Mexicana*, Madrid, Casa Editorial Bailly-Baillere, 1912.

²²²*Directorio General de la Ciudad de México y del Distrito Federal 1911-1912*, México, Müller hnos., 1911

²²³Aparece mencionado su nombre de pila en un pie de imagen en *El Tiempo Ilustrado*, 4 de septiembre de 1904, p. 1

aires revolucionarios. El último sobreviviente de la dinastía Vallete, continuó trabajando, aunque de manera muy disminuida, hasta su inapercibida muerte cerca de 1917²²⁴.

²²⁴ASM, Libro de Defunciones, Abril 1917 y febrero de 1918. La muerte de Julio no aparece en la hemerografía: *El Mundo Ilustrado* (1911-1914), *Arte y Letras* (1911-1914), *Revista de Revistas* (1910-1914), *El Imparcial*, (1912, 1914), *El Nacional*, (1917-1918). En los libros de defunciones del ASM aparecen registradas las muertes de su hijo mayor en 1917 y su esposa en 1918. En el Archivo del Panteón Español, en donde las anteriores actas consignan que fueron enterrados el hijo y la esposa de Julio, no aparece registrado ninguno de los hermanos. Los registros de los años posteriores a 1910 están incompletos en dicho archivo. Se recorrió la parte antigua del Panteón Español y no se encontró ninguna tumba de la familia Vallete. A partir de las actas encontradas en el ASM se dedujo la fecha de muerte de Julio: hacia 1917. La fecha exacta del cierre del estudio tampoco pudo obtenerse en la hemerografía. La familia Hidalgo y Terán, descendientes políticos de los fotógrafos, no tienen información al respecto, ni del destino final del archivo fotográfico.

LAS IMÁGENES

PARTE SEGUNDA.- LA PRODUCCIÓN FOTOGRAFICA

En esta segunda parte se abordarán las imágenes producidas por la compañía fotográfica de manera teórica, con la definición del género tanto en sus acepciones más amplias como en su especificidad espacio-temporal. Se aplicará un método de aproximación y análisis a partir de las convenciones escénicas que comparten la fotografía y el teatro. Por otro lado, se abordarán los “estilos” fotográficos más importantes que utilizó la compañía a lo largo de casi cincuenta años. Por último, se analizará la producción de imágenes de la casa comercial desde una perspectiva temática, atendiendo a la historia (y en ocasiones, arqueología) del objeto fotográfico, para determinar subgéneros, así como excepciones al género predominante.

Estos enfoques pretenden ser complementarios en el abordaje interpretativo del documento fotográfico.

EL RETRATO DE ESTUDIO: DEFINICIONES Y APROXIMACIONES

Según la definición del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española **retrato** proviene del latín *retractus* y lo define como: "Pintura o efigie que representa alguna persona o cosa. Descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas y morales de una persona. Lo que se asemeja mucho a una persona o cosa."

Destacan los conceptos de representación y semejanza, cuyos fundamentos están en la apariencia —cualidades físicas— y la esencia —cualidades morales— de lo representado.

Aquí la idea de representación plástica se refiere al sentido de diferencia ontológica entre modelo e imagen. La idea de la semejanza de estos dos entes y los fundamentos de dicha semejanza han sido objeto de las más diversas discusiones teóricas y estéticas a través del tiempo. Es precisamente la dicotomía entre los fundamentos de la semejanza: la apariencia y la esencia —conceptos antitéticos— esta discusión surgida en el Renacimiento, entre la concepción neoplatónica que sustentaba la esencia del sujeto como fundamento plástico, y la concepción científicista de la fidelidad a las apariencias físicas²²⁵, varió con los tiempos. Se trata, por lo tanto, de un concepto histórico, sujeto a diversos sustentos estéticos e ideológicos. Aquí se partirá del concepto más genérico del término y se intentará que la interpretación de las fuentes mismas —la fotográfica, la bibliográfica y la documental— determinen sus complejas líneas de lectura. El retrato fotográfico —aunque curiosamente no contemplado en la definición del diccionario—, implica un concepto de representación no sólo plástica, sino también escénica, social e ideológica inmersos en la compleja trama visual del texto fotográfico.

La producción fotográfica retratística del siglo XIX, es vista a los ojos del XX en términos generales, como arquetípica, estereotipada, repetitiva, y por lo tanto, lejos del concepto de originalidad autoral por un lado, y de la interpretación de la individualidad del sujeto fotografiado (y por lo tanto despojada de cualquier vestigio de artisticidad). Gisèle Freund dice al respecto del prototipo del retrato fotográfico comercial:

Si observamos las innumerables fotografías fabricadas por Disdéri en el transcurso de su actividad, lo que más nos impresionará de esas imágenes, es la absoluta falta de expresión individual, esa expresión

²²⁵Ernest Gombrich, "La máscara y la cara: La percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte" en *Arte*,

por el contrario tan característica en las obras del artista fotógrafo Nadar. Ante los ojos del espectador desfilan, en interminables hileras, los representantes de todos los niveles y de todas las profesiones de la burguesía, y detrás de esas estereotipadas imágenes, las personalidades han desaparecido casi por entero. El arquetipo de una capa social borra al ser individual.²²⁶

Más allá de no considerar las fotografías estudiadas como retratos, en un sentido contemporáneo, se parte de que —a través de un estudio monográfico, como es éste—, debido a la abundancia y reiteración de tales esquemas de representación fotográfica encontrados en Valletto y en sus contemporáneos, es precisamente ese, el concepto decimonónico de retrato fotográfico de estudio predominante en México: arquetípico, reiterativo, teatral. La pregunta sería ¿por qué? ¿A que tipo de necesidades ideológicas responde en el contexto mexicano? Antes de determinar las razones por las que se da este fenómeno en México, y del cual es uno de tantos ejemplos el de Valletto y Compañía, habría que ver las razones de existencia de este mismo fenómeno en el epicentro generador de los esquemas de representación visual.

El surgimiento de la fotografía en Europa en la primera mitad del siglo XIX, se dió en el contexto del reciente ascenso de la burguesía al poder económico. Debía entonces equipararse socialmente también a la aristocracia europea, adoptando y adaptando patrones de comportamiento aristocrático para así poder proclamar su igualdad con ella. Estos signos de igualdad social de la burguesía europea con la aristocracia, se codificaban desde antes de la aparición de la fotografía en la imagen pictórica: "La búsqueda de un

percepción y realidad, Barcelona-Buenos Aires, Ed. Paidós, 1983, pp.15-67

²²⁶Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1993, (GG Mass Media), p.61

parecido en el retrato del cliente francés bajo Luis XV y Luis XVI puede definirse por la tendencia general a falsear, y hasta a idealizar cada rostro, incluso el del pequeño burgués, para que se pareciera al tipo humano dominante: al Príncipe."²²⁷

Con el surgimiento del retrato fotográfico, se repetiría el esquema, siendo éste el nuevo medio de codificación de signos de transcendencia social en la burguesía, ya que fue precisamente este sector el primero en adoptar la fotografía: "en un principio se vio adoptada por la clase social dominante, la que tenía en sus manos el poder verdadero: industriales, propietarios de fincas y banqueros, hombres de Estado, literatos y sabios y todo aquel que pertenecía a los medios intelectuales de París"²²⁸El culto a la personalidad individual planteada por la burguesía encontraba su paradoja visual: su retrato fotográfico hablaba, más que de las características únicas de su individualidad, de su alto rango social, equiparable visualmente al del príncipe, conde o barón, pero similar al del vecino de enfrente, de al lado y de atrás. La expresión individual se sacrificaba a la más apremiante necesidad ideológica del burgués de construir una de las principales premisas de la Revolución Francesa: la igualdad social de la burguesía con la nobleza. Se construía entonces el arquetipo visual, que se convirtió en esquema de representación no sólo en la imagen de la burguesía, sino de toda clase social que se hiciera un retrato fotográfico, ya que sus convenciones fueron descendiendo a los sectores medios.

En Latinoamérica y en México, los cánones de la representación fotográfica provenían de Europa, —de Francia particularmente— y los Estados Unidos, y fueron adoptados y adaptados en todo el mundo. La aplicación del esquema de representación fotográfica y todas sus variantes estilísticas fueron tomadas del exterior: la utilización de

²²⁷Wilhelm Waetzold: *Die Kunst des Porträts*, Leipzig, 1908, p.57 citado en Gisèle Freund, *op.cit.*, p.14

cortinajes, pedestal y columnas, situándose al sujeto de pie y por lo tanto, con el encuadre abierto a distancia predeterminada, con iluminación homogénea, que se da en los años sesenta a partir de Disdéri; el estilo más austero, de encuadres cerrados sin más elemento de representación que el sujeto mismo, de Pierre Petit, el retrato "a la Rembrandt" con contraste drámatico de iluminación y encuadre de busto o "cabeza"; el pictorialismo con sus fueros de foco; los retratos de Nadar, Ken, Friedrichs...todo esquema, todo estilo, toda moda provenía del "mundo civilizado". Entonces, si los patrones visuales se tomaban de Occidente, ¿estamos hablando de la imagen fotográfica como parte del colonialismo decimonónico?

Keith Mc Kelroy en su estudio sobre los inicios de la fotografía en Perú al hablar sobre la reiteración de tales esquemas provenientes de Occidente utiliza el término "neocolonial" para señalar "la adulación de la sociedad peruana decimonónica a los modelos europeos y norteamericano"²²⁹. Concibe este hecho como una forma de colonialismo no impuesto por medio de fuerza física, sino como "un estado de conciencia y hábito que exhibe muchos de los patrones que resultan de la dependencia política en una relación colonial."²³⁰

Por su lado, el maestro Boris Kossoy —estudioso por más de veinte años de la historia de la fotografía en Brasil— nos dice que la experiencia fotográfica latinoamericana fue, en realidad una experiencia europea, en donde la adopción de los modelos

²²⁸Gisèle Freund, *op. cit.*, p.24

²²⁹Keith Mc Kelroy, *Early Peruvian Photography. A Critical Case Study*, Michigan, UMI Research Press, 1985, p.xxii.
La traducción es mía

²³⁰*Idem*

estereotípicos europeos se adoptaron a nivel mundial, produciéndose una homogeneización de esquemas visuales²³¹:

...en este periodo se produjo una homogeneización internacional tanto en la praxis como en la estética fotográfica. Esto no se refiere únicamente con respecto a los equipos, materiales fotosensibles, procesos y técnicas ideados y desarrollados en Europa y los Estados Unidos, sino también en lo concerniente a los modelos estereotipados de representación (poses, vestuario, iluminación, adornos y accesorios). Estas convenciones se convirtieron en normas prácticamente en todos los lugares donde se hacía fotografía, incluyendo a Latinoamérica.²³²

El de proceso producción y consumo de la imagen fotográfica como fenómeno cultural se insertó dentro de la historia del siglo XIX como uno de los múltiples aspectos de un proceso mayor: el del capitalismo triunfante, convertido genuinamente en una economía mundial. Epoca en que la producción industrial generada en Europa, penetraba a casi todos los rincones del mundo a través del comercio. La búsqueda de la distribución de los productos industriales europeos, había propiciado la unión de las anteriormente más apartadas regiones de la Tierra a través de medios de transportación y comunicación sin precedentes: el ferrocarril, el barco de vapor y el telégrafo. El mundo se homogeneizaba a través de la economía y la tecnología. La repercusión cultural de este proceso fue la

²³¹Boris Kossoy, "La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX. La experiencia europea y la experiencia exótica", en *Image and Memory: photography from Latin America 1866-1994*, Houston, University of Texas Press, 1998.

²³²*Ibidem*, p.36.

"occidentalización" del orbe, ya fuese de manera forzada o voluntaria.²³³ Los valores culturales de Occidente presentes en la representación visual fotográfica y su reproducción generalizada, hablan también de este proceso cultural de occidentalización a nivel mundial. "No ha habido nunca en la historia una centuria más europea ni volverá a haberla en el futuro"²³⁴ nos dice el historiador inglés.

En América Latina, este proceso de "occidentalización", no sería lo suficientemente extraño como lo pudo haber sido para ciertas regiones de Asia y África: el continente Americano ya había sufrido una primera "occidentalización" en el siglo XVI. La especificidad de este proceso tres siglos después adquirió otro matiz: "En el tercer cuarto del siglo XIX América Latina tomó el camino de la 'occidentalización' en su forma burguesa y liberal con mayor ahínco, y en ocasiones con mayor brusquedad que cualquiera otra zona del mundo..."²³⁵ Este proceso en la fotografía latinoamericana expresaba quizá la voluntad de pertenencia a la vanguardia cultural, la imagen fotográfica como certificado de adscripción a la modernidad.

Este apego a los esquemas visuales europeos, se dió con mayor afán e incidencia en los medios urbanos. En el proceso de "occidentalización decimonónica" mencionado, eran las élites autóctonas las que determinaban las líneas culturales a seguir al interior de sus países, ya que educadas en Europa, compartían la modernidad con las élites europeas. En la Ciudad de México, Valleto y Compañía sería un magnífico ejemplo del apego a los estereotipos de representación fotográfica, de acuerdo a lo postulado por Kossoy. En

²³³Véase Eric Hobsbawm, *La era del capital, 1848-1875*, Buenos Aires, Ed. Crítica, 1998, (Biblioteca E.J. Hobsbawm de Historia Contemporánea)

²³⁴Eric Hobsbawm, *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Ed. Crítica, 1998, (Biblioteca E.J. Hobsbawm de Historia Contemporánea), p.26

²³⁵Eric Hobsbawm, *La era del capital, 1848-1875, op.cit.*, p.132.

medios urbanos de provincia, estos códigos se *resignificarían* en los ámbitos regionales, ya que la cercanía cultural con Europa y los Estados Unidos era menor, y los elementos autóctonos inevitablemente buscaban expresión visual. Vemos imágenes como las de Rutilo Patiño, de Jaral del Progreso, Guanajuato, y al ya conocido Romualdo García (láminas) del mismo estado. En estos casos, desde la primera mirada a estas imágenes, se perciben elementos autóctonos, dando nuevos contenidos a los rígidos esquemas provenientes de la modernidad cultural.

Este complejo proceso histórico y cultural dio al retrato de estudio un rostro homogéneo, repetitivo y esquemático, sujeto a necesidades ideológicas, más que a planteamientos artísticos y estéticos autónomos. En Europa, la representación visual del triunfo económico y social burgués. En el caso específico de Valleto, los retratos realizados por la compañía, son ejemplo de la puesta en escena social, de la representación a través de la imagen fotográfica, de los signos visuales del prestigio y la trascendencia social y política de la élite mexicana capitalina: el tipo burgués de la periferia cultural. Esta era una forma de pertenecer a la modernidad, de ser cosmopolitas al menos en los esquemas de representación. Valleto y Cía. fotografiaba el deseo de igualdad de la élite mexicana con la élite europea.

Teatro y retrato de estudio. La ficción verosímil o de la construcción de identidades.

It is not the fact of reality that is required, but the truth of imitation that constitutes a veracious picture...

Henry Peach Robinson

*El mundo deviene un gran teatro,
ya no hay divorcio entre realidad y representación.*

Joan Fontcuberta

La idea de la relación teatro-fotografía parte de un enfoque contemporáneo. Varios teóricos del último cuarto de este siglo interesados en la fotografía han establecido este nexo, aunque fundamentan dicha relación en enfoques y razones diversas.

Roland Barthes, el semiólogo que dedicara parte de su preocupación académica a la aplicación de los principios de la semiología a la fotografía dice al respecto: "Sin embargo, no es (me parece) a través de la Pintura como la Fotografía entronca con el arte, es a través del Teatro."²³⁶ La relación fotografía-teatro para Barthes se da en función de la relación que atribuye entre los orígenes rituales del teatro y la muerte, situando así, la ontología de la fotografía en general —sin atender a la especificidad de algún género— en la muerte, en el "esto ha sido".

José Antonio Navarrete, —curador, investigador y crítico de fotografía— en las pocas incursiones teóricas que existen sobre el medio y específicamente en el ámbito latinoamericano, habla de la relación fotografía-teatro, pero más a los ojos de la rancia discusión siempre presente en los anales de la historia del medio sobre realidad y ficción,

representación y verdad. El concepto de verdad se relaciona en la historia de la imagen fotográfica ineludiblemente con el tema de la realidad. Conceptos todos ellos históricos, portadores de diversos contenidos ideológicos y culturales según los tiempos. A los ojos de la posmodernidad esta discusión parecería estéril, aun para el más bisoño espectador de la imagen fotográfica, ya que la sólo idea de la existencia de la tecnología digital y su capacidad de modificación de toda imagen, introduce la sospecha de que no todo lo que se ve sucedió o existió.

Independientemente de esta antigua discusión, Navarrete sitúa la cercanía de la fotografía con el teatro, "en la estrategia comparativa de sus comunes convenciones representativas... aquellas convenciones escénicas reductibles a un código puramente visual."²³⁷ Estas convenciones serían tres: el decorado o ambiente; la pose como recurso representativo-expresivo; y la representación evidente "no sólo en el sentido plástico, sino directamente escénico."

Ellen Maas en su estudio sobre la historia del álbum fotográfico —mitad galería de antepasados ilustres y mitad manual de historia según Joan Fontcuberta— habla sobre esta serie de convenciones escénicas que se traducen en convenciones visuales del retrato de estudio en el siglo pasado: los fondos, los muebles, los objetos, la pose, y el vestuario como elementos de la puesta en escena fotográfica del retrato de estudio decimonónico. ...

La gran mayoría del retrato de estudio comercial en el siglo pasado se rige por la utilización de las mencionadas convenciones, más las derivadas exclusivamente del medio fotográfico como la iluminación, el foco, el encuadre, la disposición de los elementos de la imagen (composición), el retoque; todos éstos variables, y cuya determinación hablaría del

²³⁶Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona-Buenos Aires-México, 1980, Ed. Paidós, p.71

²³⁷José Antonio Navarrete, *Ensayos Desleales sobre Fotografía*, Caracas, 1995, Consejo Nacional de la Cultura, p. 139

estilo fotográfico, también sujeto a convenciones y esquemas predeterminados por la vanguardia fotográfica europea y norteamericana; de la misma manera que por la influencia de la pintura europea en términos de la composición y pose del fotografiado, y en la utilización directa de materiales pictóricos sobre la imagen fotográfica (como el óleo y la acuarela).²³⁸

Hijos de un hombre de teatro, a Julio, Guillermo y Ricardo no les serían ajenas estas convenciones escénicas del retrato de estudio: ellos habían crecido en un medio de escenarios y puestas en escena. Utilizaron estos códigos haciendo de su estudio el espacio adecuado de representación del círculo del prestigio social: escenario, objetos pose y vestuario del sujeto y su intencionada disposición en el espacio fotográfico, conformarían la imagen de la trascendencia social, construyendo a la vez la identidad visual del burgués capitalino.

La representación en el acto fotográfico retratístico

El retrato fotográfico sería producto del encuentro de dos individualidades, cada una con bagaje cultural, ideológico, social y personal específico. Quizá dicho bagaje pueda ser compartido en ciertos códigos o quizá no tanto. Lo cierto es que cuando se va al estudio fotográfico, siempre habrá una representación ante el que mira, una representación de lo que se piensa de sí mismo, sobre lo se quiere que se piense de sí mismo, o ambas. Lo que haría el fotógrafo por su parte, sería interpretar al individuo que está ante su cámara, echando mano de diversas convenciones escénico-fotográficas como los fondos, la utilería o *atrezzo*, la pose, y el vestuario que porta el sujeto. Ellen Maas señala que "un fotógrafo

²³⁸Dichos nexos no serán abordados en este estudio, ya que fueron ampliamente analizados en Patricia Massé, *op.cit.*

podía con intuición construirle a cada cliente el mundo de fantasía o el estatus que éste deseaba o precisaba para su afirmación.”²³⁹ A este encuentro dual del que se obtendría como resultado un retrato, Barthes lo define como una empalizada de fuerzas:

Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte.²⁴⁰

La coincidencia en este acto de representación —en el que participan dos o más, si se trata de un retrato “de grupo”— entre esa “empalizada de fuerzas”, la confluencia entre el acto de autorrepresentación del fotografiado y la interpretación, puesta en escena y dirección del fotógrafo darían como resultado el retrato de éxito. Quizá fuese debido a esta confluencia, a lo que se pueda atribuir el gran éxito comercial de Valleto. La élite capitalina se veía a sí misma como quería ser representada. A esto habría que añadir en el caso específico de Valleto, se abrevaba en el mismo código cultural y social de los fotografiados. Sabían perfectamente interpretar a sus sujetos a partir de un código compartido. Julio, Guillermo y Ricardo, fotógrafos de la élite, fotografiaron exclusivamente a la élite. Se trata entonces, de la mirada interior: la élite mirándose y representándose a sí misma.

¿Qué se representó en las imágenes de Valleto? Además de la variedad de rostros individuales, más allá de ello, se representó la adscripción social de los fotografiados; los signos de su trascendencia social, su realidad e imaginario cultural y visual; el código fotográfico del orden y el progreso concebidos por la élite capitalina. Se construyó a través

²³⁹*Ibidem*, p.89

de la lente de Valletto y Cía. una identidad: la del tipo burgués capitalino, que, ineludiblemente compartía los cánones visuales identitarios del burgués europeo. Los telones, el *atrezzo*, el vestuario y la pose serían parte del gran poder de la fotografía —en aquel entonces intuido— para la construcción de realidades e identidades.

Los fondos

Parte esencial de la escenografía fotográfica eran los fondos o telones pintados al óleo, encargados de situar el espacio fotográfico de la representación en un espacio conceptual determinado. Este tipo de fondos se utilizaron por primera vez en 1843²⁴¹. Al principio éstos eran la excepción en los tiempos de las imágenes de cámara (daguerrotipo, ambrotipo y ferrotipo), pero a partir de la sexta década cobraron auge dentro de los cánones de la fotografía retratística comercial. Ellen Maas sitúa su extenso auge entre 1860 y 1900.²⁴² Su utilización se dio casi siempre con encuadres de cuerpo entero.

En los primeros tiempos de Valletto, los telones pintados al óleo eran escasos. Más bien Valletto recurrió a la utilización de fondos lisos y una cortina lateral, convención escénico-fotográfica de inicios de la sexta década. A partir de los años setenta se extendió la utilización de los telones. Para 1901 *El Fotógrafo Mexicano*, al hablar sobre el estudio de Valletto, mencionaba el hecho de que éste poseía más de cien fondos (lo cual también nos habla de un gran estudio con gran actividad y gran éxito comercial al permitirse esa inversión económica en telones.)

²⁴⁰Roland Barthes, *op. cit.*

²⁴¹Ellen Maas, *Foto-álbum: sus años dorados 1858-1920*, Barcelona, 1982, Ed. Gustavo Gili, p. 89

²⁴²*idem*

Estos representaban varios tipos de espacios: interiores de elegantes mansiones citadinas, casas de campo, parques, bosques, mar; es decir, los sitios habitables por la "buena sociedad" capitalina. Todos ellos evocan el entorno social al que pertenecía, o deseaba pertenecer el fotografiado. *El Fotógrafo Retratista*, recomendaba la utilización de fondos "que correspondan con el carácter del individuo representado"²⁴³, se agregaría que la correspondencia no sólo debía construirse en torno al carácter, sino más que nada, al nivel social adecuado.

Los fondos que representan el espacio íntimo tenían una amplia variedad, delineando diferentes secciones del hogar decimonónico. En algunas ocasiones, se utilizaban hasta dos fondos, para dar mayor verosimilitud. Así vemos el lujoso salón de recibir en imágenes como la de Andrés Sánchez Juárez (lámina 3). El salón es de techo alto, una puerta lateral y una chimenea, simulando ondulantes decoraciones de estuco. En este caso, el telón es colocado de manera frontal al espectador.

Vemos representadas habitaciones como en el telón cuya ventana y herrería de balcón visto por dentro, sugieren ser tomadas en el segundo piso de una casa (lámina 4).

Los hay que manejan varias dimensiones espaciales (y virtuales), como el que simula el espacio de entrada de una casa, un salón de recibir, en donde se representa pictóricamente el espacio no sólo de manera frontal, sino también la pared lateral derecha en perspectiva, con un mueble de madera y un reloj encima de ella pintados también. Del lado derecho, vemos el canto de una puerta abierta, que permite ver el exterior de una calle en perspectiva (lámina 5).

²⁴³C. Klary, *El fotógrafo retratista*, León, Gto., Imprenta de la Escuela de Instrucción Secundaria, 1892, p.47

La biblioteca, con un gran librero empotrado en un muro y libros dispuestos de manera irregular, debía ser lugar importante de la élite ilustrada (o que pretendía serlo, al menos visualmente) según los cánones del saber positivo (lámina 6).

El espacio femenino del salón principal: el lugar del piano. Este es representado de manera casi frontal al espectador, con el teclado fugado, y en la parte lateral derecha una ventana. La música era—particularmente el piano—, una parte fundamental de la educación de la mujer, este telón se utiliza para representar la cotidianidad de la mujer de "buena sociedad" y esmerada educación.²⁴⁴

No sólo se recurría a la representación de interiores del espacio urbano, sino al de las casas de campo, lugar que tiene, más que una lectura geográfica o conceptual, una lectura social, de estatus. Vemos así representado un espacio interior igual de lujoso que en las mansiones citadinas, cuyo detalle que da la clave de la ubicación virtual: una gran puerta de cristal entreabierta que da a un balcón con balaustrada, en donde se mira en la lejanía un lago y montañas circundantes (lámina 7). Es en este tipo de telones, que integran la orografía particular del Valle de México en donde se dan los elementos autóctonos en la representación del tipo burgués citadino.

Los exteriores son ampliamente representados en los telones: casas de campo (lámina 8), parques públicos (lámina 9), jardines (lámina 10) o terrazas. Para la representación de la fantasía burguesa: fondos marinos (lámina 11) y barcas sobre oleaje; así como boscosos para satisfacer cierta necesidad bucólica (láminas 12).

Para la puesta en escena del espacio sagrado —utilizado para las primeras comuniones e imágenes de prelados eclesiásticos—, el interior neogótico de una iglesia

(lámina 13), o el exterior del atrio de la misma (lámina 14). El telón de interior neogótico tiene representados en perspectiva dos muros contiguos: un arco gótico en uno y un gran mueble del mismo estilo adosado a la pared en el otro.

El espacio empresarial también tenía cabida en la topografía virtual del estudio. Quizá en el caso de grupos grandes de personas se utilizaban dos o hasta tres fondos, para darle amplitud al espacio fotográfico. La imagen oficial del primer consejo de administración del Banco Mercantil Mexicano, cuyo telón sugiere más de cuatro habitaciones contiguas, representa el lugar de trabajo de los fotografiados (lámina 15).

La factura de los telones era diversa. Es posible, que algunos de ellos fuesen importados, ya que los hermanos, en especial Guillermo, viajaban constantemente. Había casas especializadas en los Estados Unidos y Europa como las que anunciaba en 1891 *El Instructor del Fotógrafo*²⁴⁵. En él, el pintor W.H. Ashe promocionaba sus "Fondos para Galería" en pintura de aceite o acuarela, así como Lafayette W. Seavey, quien vendía una "variedad inmensa de exteriores e interiores, decoraciones antiguas, históricas, de la edad media, y modernas. Especialidad en efectos de escenas locales y de la época."²⁴⁶ Pero otros fondos quizá hayan sido mandados hacer en la misma Ciudad de México (quizá por un pintor de mérito local o en la misma Academia de San Carlos), ya que se encontraron telones que integran la orografía del valle de México, tanto en los de casas de campo, como en los fondos boscosos (lámina 7). Incluso, uno de los primeros fondos pintados al óleo utilizados por Vallete, representa un lujoso palacete de campo, desde donde se ve en la lejanía el Castillo de Chapultepec (láminas 16).

²⁴⁴Esta relación de la mujer de clase alta y la música, en particular a través del piano, se ve reflejada en la literatura. Véase Ignacio Manuel Altamirano, *Clemencia*, México, Editorial Concepto, 1989. La imagen se encuentra en la Col. Jorge Carretero y no pudo ser reproducida para el presente trabajo.

²⁴⁵Carlos Ehrmann, *El Instructor del Fotógrafo*, Nueva York, The Scovill & Adams Co., 1891.

Toda esta amplia gama de escenarios virtuales planteados por los fondos, aluden a los espacios habitados por la élite capitalina.

Atrezzo

La palabra *atrezzo*, proviene del italiano, y se utiliza en el lenguaje teatral para denominar los objetos de utilería empleados en la puesta en escena. Se ha tomado aquí para denominar los objetos propiedad del estudio que conjuntamente y en concordancia con el fondo, integran el espacio escénico de la representación fotográfica: columnas, sillones de terciopelo, sillas, consolas, mesas, cómodas, cojines, reclinatorios, balaustradas, relojes, lámparas, figurillas, rocas de utilería, leños, cuerdas, aros, juguetes, etcétera.

El Fotógrafo Retratista recomendaba emplearlos juiciosamente para que correspondiesen al carácter y edad del sujeto, "si éste [fuese] ligero y alegre [podría] emplearse más variedad de objetos, que si fuese grave o majestuoso."²⁴⁷ Pero el criterio para la utilización de los accesorios también tenía un carácter formal y compositivo, según el mismo Klary plantea:

Al usar los accesorios debe tenerse muy en cuenta la proporción[....]; en las obras de arte se refiere a la dimensión y al grado de luz y sombra, en fin, a la fuerza de expresión que requiere el carácter de la escena representada[...] por ejemplo, si un hombre está rodeado de muebles bajos y pequeños apropiados para un niño, nos hará el efecto de un gigante; por otra parte, los muebles de grande altura, las

²⁴⁶*Ibidem*

²⁴⁷C. Klary, *op.cit.* p.47

enormes sillas, etc., etc.[sic], apocan al individuo dándole el aspecto de debilidad e inferioridad.²⁴⁸

Con el auge de los fondos pintados, se desarrolló conjuntamente una industria dedicada especialmente a suministrar a los estudios fotográficos el *atrezzo* requerido.²⁴⁹ Todo elemento del *atrezzo* tenía que estar en absoluta concordancia con el fondo, el vestuario y la actitud del sujeto. Las columnas, las sillas y las mesas que se utilizaron desde la conformación del espacio fotográfico de las imágenes de cámara, en los inicios de Valletto se usaron de forma austera con fondos lisos. Cabe mencionar que el pedestal— mueble tan utilizado en las décadas de los años sesenta y setenta—, no fue utilizado por la compañía fotográfica. Henry Peach Robinson desaconsejaba para 1869 su utilización junto con la de la columna, ya que faltaban al concepto de verdad fotográfica.²⁵⁰ Esta última sería uno de los accesorios utilizados por breve tiempo en los inicios de la compañía fotográfica, así como sillas de respaldo alto y sillones de terciopelo (láminas 17 y 18).

En la representación del espacio íntimo —que se dio hacia la década de los años setenta con la introducción de los telones pintados al óleo—, la utilización del *atrezzo* adecuado, del mobiliario perteneciente al interior de los hogares de la alta sociedad, cambió según las modas decorativas a lo largo de la segunda mitad del siglo. Durante casi dos décadas, Valletto utilizó un *atrezzo* muy característico: pesados muebles de madera de talla

²⁴⁸ *Idem*

²⁴⁹ Ellen Maas, *op. cit.*, p. 88

²⁵⁰ Véase Henry Peach Robinson, *Pictorial Effect in Photography*, [1869], Rochester, 1971, Helios, International Museum of Photography George Eastman. El autor denominaba la falta de verdad en el hecho de disponer de elementos

barroca. El *atrezzo* de elementos decorativos para este espacio consistía en pequeñas esculturas, relojes de barroco diseño, álbumes de fotografía, libros, imágenes fotográficas sobre pequeños atriles, el escabel —pequeño cojín que solía colocarse sobre el piso (lámina 19).

La utilización de diversos objetos, también iba en concordancia con la edad y sexo del sujeto. Para los bebés, el estudio proveía de sonajas, de campanitas, y muñecos pequeños (lámina 20); para los niños aros, escopetas (lámina 22), pequeños carruajes tirados por caballos; canastas de flores para las niñas (lámina 21). En las mujeres puede apreciarse la utilización del abanico —"el arma de Climene"—, conocido como "el cetro de la mujer"²⁵¹, del cual había una amplia variedad: de gala, de teatro, de paseo y de campo. Aunque ciertamente esta parte del *atrezzo* lo proporcionaba el sujeto, es probable que el estudio contase con algunos. Lo mismo puede decirse en torno a los accesorios masculinos como el sombrero de copa como signo de distinción y buenas maneras²⁵², y el bastón.

Para el espacio sagrado, creado para las primeras comuniones e imágenes de preladados eclesiásticos, encontramos reclinatorios, y una pequeña virgen. Para los preladados, libros que constaten visualmente su ilustración; y para las primeras comuniones, los pequeños catecismos, y en ocasiones velas. Ocasionalmente también se utiliza el escabel. Para la representación del paseo en el parque (láminas 23 y 24), se utilizan balaustradas, bancas, y un pedestal característico. Las mujeres llevan sombrilla, y los hombres bastón.

utilizados en el retrato pictórico como una columna trunca, sobre una alfombra, ya que las columnas en la realidad, no surgen de alfombras.

²⁵¹ *El Mundo Ilustrado*, 6 de abril de 1902.

²⁵² Véase una disertación sobre los usos del sombrero masculino en "El Sombrero", *Almanaque Bouret para el año de 1897*, *op.cit.*, p.145

En las puestas en escena de carácter bucólico, se utilizan troncos de variados tamaños, pequeño follaje, troncos de árboles completos, rocas; todas estas mandadas a hacer de material ligero. (lámina 21)

Anclas, y cuerdas complementan los temas marinos (lámina 25).

Un estudio de lujo como el de Vallete y Compañía debía tener un *atrezzo* amplio para cumplir con las necesidades de construcción simbólica del espacio escénico-fotográfico y así codificar eficazmente la identidad del tipo burgués capitalino.

El vestuario

El vestuario era parte del código visual de la representación fotográfica. En este caso era el fotografiado probablemente el único responsable de la elección. Aunque en algunos estudios se ofrecía vestuario diverso, en el caso de Vallete parece improbable, ya que los fotografiados en su gran mayoría pertenecían a la élite mexicana. Quizá se haya tenido un vestuario "de fantasía", es decir, de disfraces a los que acudía también el imaginario burgués, aunque en la detallada descripción del estudio de la 2ª de San Francisco no se menciona ningún salón especial de vestuario. La elegancia del sujeto por un lado, y la elección de trajes de "fantasía" por parte del sujeto, vendrían a dictar el tipo de puesta en escena a montar y dirigir por el fotógrafo.

Cabe mencionar que el vestuario, es un elemento importante de lectura dentro del proceso de occidentalización anteriormente mencionado, al que no escapa la forma de vestir de las élites. Los fotografiados están vestidos de acuerdo a las modas europeas imperantes, signo que nos remite una vez más al estatus social del fotografiado.

La pose

La actitud corporal del fotografiado y su colocación dentro del espacio fotográfico la determinaba el director de escena, es decir, el fotógrafo. La colocación del sujeto dentro del espacio de representación atiende a cuestiones de orden compositivo, formal y simbólico —en tanto se relaciona con la importancia social del sujeto y determinados valores culturales— así como al tipo de puesta en escena de que se trate.

En términos formales, hay una búsqueda de captar el cuerpo humano de manera proporcionada, según los viejos cánones de representación naturalista dictados por la perspectiva renacentista. El fotógrafo debía poseer un "conocimiento profundo" de la perspectiva. Según Klary, la determinación de la pose se toma a partir de este criterio, es decir, ésta —entre otros elementos como la iluminación o el retoque—, puede permitir esconder defectos físicos, así como corregirlos: "si un modelo tiene caídas las comisuras de la boca, haciéndole inclinar un poco la cabeza en actitud de leer por ejemplo, las líneas de la boca tomarán una forma más agradable..."²⁵³ La búsqueda de la representación de la figura humana a través de los cánones de proporción ya mencionados, hace que el fotógrafo deba buscar poses adecuadas ya que "nadie en la naturaleza tiene la misma conformación[...] el fotógrafo debe dedicar toda la atención y habilidad a dar a sus modelos actitudes tales que se obtengan los resultados más perfectos"²⁵⁴

Aunque algunas poses son tomadas de los códigos de la representación pictórica, parecería existir un repertorio determinado de ellas, que tendrían que ver con la codificación de valores culturales determinados. Una mujer siempre será dispuesta en poses de "decoro y pudor" dos valores fundamentales para la mujer en la sociedad de siglo

²⁵³C. Klary, *op.cit.*, p.19

pasado. Nunca sería tomada en poses donde se pusiera en duda su "decoro" como por ejemplo mostrar los pies. Los caballeros eran colocados en actitudes que denotaran su posición social y gallardía. Las variantes determinadas por sexo, edad y tipo de representación, debían ser correctamente manejadas por el fotógrafo: "Nunca se dé a una anciana la misma actitud que a una joven en traje de baile, ni tampoco se debe colocar a un niño en la misma posición que a un viejo."²⁵⁵

La determinación de una pose tenía que ver con valores de representación artística —como la proporción renacentista— traducidos al medio fotográfico, valores culturales y sociales prevalecientes en la sociedad capitalina mexicana de fines de siglo XIX.

Cada uno de estos elementos: fondo, *atrezzo*, vestuario y pose conformarían diversos códigos significantes, y sus diferentes combinaciones en el espacio fotográfico, darían una lectura particular a la imagen.

En la imagen en donde se identifica a la familia de José de Teresa (quien por cierto fue compañero de trabajo de Guillermo Vallete en el ayuntamiento de la ciudad) y María Luisa Romero Rubio (lámina), la puesta en escena consistió en darle una ubicación cotidiana a la familia. El vestuario portado por los tres miembros es acorde con la puesta en escena: ropa utilizada en un día cualquiera, sin lujo ni ostentación. Quizá haya sido el vestuario, y el hecho de que se trataba de una familia, la que haya determinado la elección del fondo y el *atrezzo* por Guillermo. El espacio de representación elegido sería la biblioteca, utilizando el telón antes mencionado, colocado ligeramente en diagonal, es decir, no colocado frontalmente al espectador. El *atrezzo* elegido consistió en dos mesas sencillas: una de madera y otra de ratán colocadas diagonalmente, perpendiculares a la

²⁵⁴*Ibidem*, p.17

²⁵⁵*Ibidem*, p.24

línea del telón; una silla colocada también diagonalmente en donde se sentó la joven madre; un escabel en donde posar sus pies en descansada lectura; y un libro en sus manos, mientras que en las de su marido se colocó el diario oficioso del régimen: *El Imparcial*. Las poses, atendiendo a criterios compositivos y de representación, ubicaron a don José de pie leyendo el periódico, a su mujer en el otro extremo, sentada, con un libro en la mano, pero mirando hacia la cámara, y el hijo colocado de pie entre ambos, pretendiendo atender a la lectura del padre, pero distraído con la mirada intrusa del fotógrafo.

El paseo vespertino por parques como la Alameda fue representado en la imagen de una mujer joven no identificada (lámina 24). Aquí, el traje de paseo con sombrero de la mujer quizá haya determinado los otros elementos de la puesta en escena. Se utiliza un telón de follaje difuminado un tanto abstracto. Lo que le da la connotación del espacio del parque es el *atrezzo*: una pequeña balaustrada y un pedestal de cartón pintado al óleo que parece confundirse con el telón. La balaustrada está colocada en ligera diagonal con la horizontal del pedestal. Dos pequeñas rocas de utilería se encuentran en el suelo del parque virtual. La mujer se encuentra de pie en posición tres cuartos con una sombrilla —elemento que también indica paseo—, entre las manos.

Otra imagen ubicada en un parque por el telón de follaje y la utilización de una banca de parque²⁵⁶, tiene otra lectura atendiendo a los significados específicos de dos elementos de la puesta en escena: la utilización de unas rosas sobre la banca, y la pose de la fotografiada, colocada en el extremo derecho de la imagen de perfil, mirando nostálgicamente las rosas sobre la banca. Puesta en escena matizada por los tintes románticos de la época, en donde quizá se evoca la ausencia del ser amado.

²⁵⁶Col. Jorge Carretero Madrid, ca.1890

La minuciosa observación de cada uno de los elementos mencionados y su carga simbólica, así como su disposición dentro del espacio fotográfico, quizá puedan proporcionar una cierta guía para las lecturas posibles de la puesta en escena fotográfica del retrato de estudio.

LOS ESTILOS FOTOGRÁFICOS EN VALLETO Y COMPAÑÍA

Lo que el hombre hace, y lo que el hombre cree que hace son dos cuestiones muy distintas. A veces coinciden ambas acciones, pero no siempre. La teoría y la estética fotográfica tienen que ver con intencionalidades e ideas de lo que debe darse para construir una imagen, pero en éstas va implícito un concepto determinado de fotografía. Para algunos teóricos actuales la estética fotográfica comenzó mucho antes que la fotografía misma. Peter Galassi en la exposición titulada *Antes de la fotografía. La pintura y la invención de la fotografía*²⁵⁷, la propone como forma de visión derivada de las propuestas pictóricas renacentistas de representación espacial —perspectiva central—, cuya objetivización material tendría lugar varios siglos después, en 1839. El primer texto teórico "con voluntad, tímida aún, de aportar algunas ideas estéticas", según Joan Fontcuberta,²⁵⁸ es *El Lápiz de la Naturaleza* de Henry Fox Talbot en 1844. Además de ser el primer libro ilustrado con fotografías, contenía en su mismo título la idea del automatismo —en la que la subjetividad humana sería desterrada— y el verismo del medio. Nitidez y finura de detalles, pertenecientes a la estética de la producción del daguerrotipo. Con el advenimiento de la fotografía en papel y la gran profusión comercial del retrato con la invención de Disdéri del formato tarjeta de

²⁵⁷Exposición curada por Peter Galassi en 1981 en el MOMA de Nueva York.

²⁵⁸Véase *Estética fotográfica*, selección de textos Joan Fontcuberta, Barcelona, 1984, Editorial Blume

visita, se generó la necesidad de más y mejor elaborados planteamientos teóricos. Hacia 1862, el mismo Disdéri publicó su *L'Art de la Photographie*, al respecto de la cual diría Fontcuberta: "obcecados en sus veleidades artísticas y cegados por el éxito comercial, los fotógrafos respondían con argumentaciones peregrinas"²⁵⁹. El éxito comercial del fotógrafo, lo hizo emitir una serie de reglas vagas e incluso contradictorias con su propio hacer fotográfico. Hablaba sobre el "intento de parecido", la búsqueda de proporciones "naturales", la pose y la fisonomía "base del parecido". Tómese como un ejemplo de sus múltiples contradicciones un sólo punto en su apartado sobre el "intento de parecido":

Lo primero que debe hacer el fotógrafo que desee obtener un buen retrato es penetrar, a través de los mil aspectos de azar bajo los cuales va a mirar a su modelo, el tipo real y el verdadero carácter del individuo, es decir, estudiarlo y conocerlo.²⁶⁰

La voluntad de captar la individualidad del sujeto fotografiado quedaría en el discurso, ya que es bien sabido que fue precisamente él, quién convirtió al retrato fotográfico tarjeta de visita en un objeto de producción en masa, atendiendo a un sin fin de otras necesidades sociales, y económicas, menos la que enunciaba. Los fotógrafos de la época, más que seguir sus recomendaciones explícitas, siguieron las implícitas, las de convertir al retrato fotográfico en una industria.²⁶¹

²⁵⁹*Ibidem*, p.21

²⁶⁰Frizot, Michel y Françoise Ducros, *Du bon usage de la photographie. Une Anthologie des textes*, Paris, 1987, Centre National de la Photographie, (Photo Poche, 27) p.39

²⁶¹Véase Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993 (Col. GG Mass Media), pp.23-33.

Henry Peach Robinson, pintor y fotógrafo inglés, publicó en 1869 un libro teórico fundamental: *Pictorial Effect in Photography* en el que propuso toda una teoría de representación fotográfica —la primera teoría artístico-fotográfica diría Beaumont Newhall en el prólogo a la edición contemporánea—, basado en los principios teóricos y compositivos de la pintura de mediados de siglo, aplicados tanto a la fotografía de paisaje, como al retrato de estudio: balance de líneas, unidad de intención, contraste equilibrado en la utilización de luces y sombras, armonía y subordinación de los detalles al sujeto principal.

Bajo los presupuestos de Robinson, tanto la pintura como la fotografía, se encontraban sujetas a dos conceptos fundamentales: verdad y belleza.

El objetivo más alto del arte por lo tanto, es rendirle a la naturaleza, no sólo con la mayor verdad, sino en su aspecto más agradable...La verdad puede ser obtenida sin arte. La representación exacta de naturaleza no elegida es verdadera, pero la misma naturaleza bien elegida es verdadera y bella. Aquélla no es arte, la última sí.²⁶²

Aunque tanto la pintura como la fotografía que pretendía ser artística debían regirse por estos dos postulados fundamentales, Robinson abundó en lo que éstos significaban específicamente dentro del medio fotográfico. La verdad fotográfica la definió en los siguientes términos:

²⁶²Henry Peach Robinson, *op. cit.*, p.59 "The highest aim of art, therefore, is to render nature, not only with the greatest truth, but in its most pleasing aspect...Truth may be obtained without art. The exact representation of unselected nature is truth; the same of well-selected nature is truth and beauty. The former is not art, the latter is."

Estoy muy lejos de afirmar que una fotografía debe ser actual, literal, y absolutamente fáctica; eso sería negar lo que hasta aquí he escrito; pero debe representar *verdad*. Verdad y hechos no son sólo dos palabras distintas, sino que al menos en arte representan cosas diferentes. Un hecho (fact) es cualquier cosa que ha sucedido o que existe—una realidad. La verdad es la conformidad con un hecho o realidad—ausencia de falsedad. Así que la verdad en el arte puede existir sin la absoluta observancia de los hechos.²⁶³

La belleza fotográfica se daría aplicando los principios compositivos generales del arte. Verdad y belleza en fotografía fueron dos grandes axiomas para los retratistas mexicanos: tanto así, que sería éste precisamente el eslogan publicitario del gran maestro tapatío Octaviano de la Mora a lo largo de más de cincuenta años de trayectoria retratística. La verdad fotográfica y pictórica era entendida como verdad lógica, en concordancia con las leyes de la naturaleza, en donde el artificio construye la verdad artística. El retrato concebido como realidad construida dentro del estudio del fotógrafo. Es en este sentido que se encuentra congruente la afirmación de C. Klary de que la fotografía de estudio miente:

Muchos fotógrafos afirman frecuentemente a su clientela, que la semejanza de sus retratos es correcta porque la cámara no puede mentir; y no hay que afirmarlo con tanta seguridad, es cierto que la cámara no puede mentir; pero también lo es que la fotografía, con mucha frecuencia, es toda ella una mentira.²⁶⁴

²⁶³ *Ibidem*, p. 78 "I am far from saying that a photograph must be an actual, literal, and absolute fact; that would be to deny all I have written, but it must represent truth. Truth and fact are not only two words, but, in art at least, they represent two things. A fact is anything done, or that exists --a reality. Truth is conformity to fact or reality --absence of falsehood. So that truth in art may exist without an absolute observance of facts."

El retoque también es concebido como artificio subordinado a la verdad artística. Klary lo define como "accesorio tan necesario en el arte fotográfico, destinado a suplir lo que se ha perdido o falta, y medio, según nosotros tan legítimo como todo aquel que se pueda emplear para producir una obra de arte."²⁶⁵

Robinson no propone ningún concepto de retrato en específico, deja asumir al lector, que éste se debe regir por los dos principios del arte estipulados con anterioridad. Pero sí se avoca a describir las reglas compositivas y de iluminación adecuadas.

Definió la composición como "la selección, el arreglo y la combinación de objetos en una imagen de tal forma que se produzca una presentación concordante de formas y tonos."²⁶⁶ Sus axiomas compositivos fueron: unidad, balance de líneas, contraste equilibrado en la utilización de luces y sombras, armonía y subordinación de los detalles al sujeto principal.

En términos de composición de retrato proponía dos tipos fundamentales: la composición angular y la piramidal. La primera comprendía la colocación del sujeto y todos los accesorios de la imagen a través de su disposición de líneas diagonales. Estas debían equilibrarse. Es decir, a una diagonal pronunciada, se debía equilibrar con otra en sentido contrario.²⁶⁷

La composición piramidal debía cumplir con el principio de la angular, en donde el acomodo de los objetos debía seguir un patrón triangular. Esta se debía utilizar tanto para individuos solos como para grupos de personas.

²⁶⁴C. Klary, *op.cit.*, p.16

²⁶⁵*Ibidem*, p. 45.

²⁶⁶Henry Peach Robinson, *op.cit.*, p.21 "Composition in art may be said to consist of the selection, arrangement, and combination in a picture of the objects to be delineated, so as to produce an agreeable presentation of forms and tones."

²⁶⁷*Ibidem*, p. 71. "A line running in a given direction must be balanced and opposed by a counter-acting line."

La iluminación la consideraba aspecto fundamental. Debía equilibrar las masas de altas luces y sombras de una manera sutil, es decir, los contrastes violentos no eran aconsejados. Debía buscarse una gradación sutil en el paso de unos a otros. Sería precisamente este contraste lumínico el que debía proporcionar el relieve, la profundidad y el volumen necesario a la figura principal para dar la buscada "verdad".

Sobre el papel que juega la pose del sujeto, su colocación debía atender a factores compositivos de equilibrio de líneas y de luces y sombras. Aquí habla del retrato en donde lo fundamental es la cabeza, y no el individuo de pie. Esta debía de recibir el mejor foco, la luz más alta y la principal atención. Para ello, debía colocarse al sujeto en posición de tres cuartos, nunca frontalmente, ya que se concebía que el rostro tenía dos puntos de vista — frontal y de perfil— y que la posición antes mencionada representaba la oportunidad para el artista de representar los dos y de introducir una mayor cantidad de luz y sombra, para también mostrar la oreja, "que es frecuentemente una forma bella."²⁶⁸ La dirección de la cabeza en un sentido y los hombros o el resto del cuerpo en otro, debían variar ligeramente. Este principio es observable a todo lo largo del siglo XIX, por la gran mayoría de los fotógrafos incluyendo a Valletto.

Se debía colocar al sujeto dentro del cuadro fotográfico de forma que la cabeza no quedase equidistante de las orillas del cuadro, así como dar la proporción adecuada al sujeto evitando colocar su cabeza muy cerca del borde superior del cuadro o viceversa. Debía interpretarse la proporción justa del fotografiado.

Al respecto de los fondos, Robinson los considera de vital importancia y recomienda los degradados. Pero lo fundamental de éstos debía ser destacar la figura: "Bajo cualquier principio que se disponga el fondo, debe recordarse que éste debe destacar la figura y no

producir efecto de incrustación..."²⁶⁹ Aquí cabe señalar que Valleto no utilizó fondos degradados hasta finales del siglo.

Sobre lo que Robinson denomina "accesorios" y que aquí hemos designado como *atrezzo*, recomienda utilizar muebles "reales" en el estudio de "la mejor clase y de buen diseño" y la función que éstos debía cumplir era la de "dar la idea de espacio en cuarto". La utilización de las columnas y pedestales, le parecen abominables, ya que no corresponden a una verdad atendiendo a las leyes de la naturaleza: "la manera en que se ha usado [la columna] ha sido ridículamente absurda, ya que se coloca sobre una alfombra. Todos deberían coincidir en la convicción de que el mármol o la piedra no tienen como base una alfombra."²⁷⁰ Como fue mencionado con anterioridad, la columna fue poco utilizada en los primeros años del estudio de Valleto. Llama la atención que no se encontró imagen alguna en que utilizara el pedestal, mueble de uso generalizado en la década de los años sesenta, y que en algunos fotografías provincianos se extendió hasta el siglo XX, como por ejemplo en Romualdo García.

También recomendaba la utilización de troncos de madera o pedazos de pasto para contribuir a la verosimilitud de la representación:

No es la realidad factual la que se requiere, sino la verdad de la imitación la que constituye una imagen veraz...Para este propósito —esto es, la mezcla de lo real con lo artificial— los accesorios del

²⁶⁸*Ibidem*, p. 90

²⁶⁹*Ibidem*, p. 104 "On whichever principle you arrange your background, you must remember that it should relieve the figure, and not produce an inlaid effect..."

estudio deben incluir pintorescos troncos de madera, helechos, pasto, etc., ya sea surgiendo de pequeñas macetas o recién cortados.²⁷¹

Esta obra fundamental para la teoría y estética fotográfica, tendría vigencia "por más de dos décadas" según Fontcuberta. La obra fue reeditada en 1884, y para 1892 nos encontramos con *El Fotógrafo Retratista*²⁷², de C. Klary, traducido al español por M. Leal y regalado al fotógrafo retratista guanajuatense Romualdo García en 1893. Este volumen seguía al pie de la letra los fundamentos de la obra de Robinson, lo que confirma la pervivencia de su obra como texto fundamental para fotógrafos, y la difusión de sus ideas en el contexto fotográfico mexicano.

En general, las reglas compositivas dictadas por Robinson estuvieron vigentes por mucho tiempo en el género retratístico —como puede apreciarse en las imágenes de retratistas extranjeros y mexicanos, aplicándose aun con las variantes estilísticas en boga dadas en el manejo de luz, foco, encuadre, etcétera.

No podemos asegurar que los Valletto hayan tenido el libro de Robinson en sus manos, como el libro de Disdéri; pero sí podemos inferir de la manera en que los libros y las novedades circulaban en el país y de los constantes viajes de los tres hermanos a Europa y los Estados Unidos (volviendo aquí a la hipótesis de la modernidad compartida de las élites, este proceso de occidentalización generalizado), que sería poco probable que no hubiesen conocido un libro tan importante. Por otro lado, los Valletto siguieron muchas de las

²⁷⁰*Ibidem*, p. 106 "the way in which it has been used in photography has been ridiculously absurd, it generally being placed on a carpet. Now everybody must be open to the conviction that marble or stone pillars are not built on carpets or oil-cloth for a foundation."

²⁷¹*Ibidem*, p. 109 "It is not the fact of reality that is required, but the truth of imitation that constitutes a veracious picture...For this purpose --that is, the mixture of the real with the artificial--the accessories of the studio should receive the addition of picturesque or ivycovered logs of wood, ferns, tufts of grass, etc., either growing in low pots, or gathered fresh."

normas dictadas por Robinson en términos de composición, y de teoría del retrato fotográfico con la idea de que la verdad fotográfica se construye en el estudio.

Valleto y Compañía, por su larga trayectoria, incursionó en distintas variantes estilísticas fotográficas en boga, como se verá a continuación. El manejo de las reglas retratísticas y estilísticas las aplicaba con sus variantes por supuesto; ciertamente habría imágenes más afortunadas que otras. Era Guillermo el encargado de la puesta en escena de estudio, de la toma fotográfica; Julio se encargaba del proceso de revelado, y Ricardo de la impresión de los positivos.²⁷³ Las variantes en la calidad general de las imágenes se explican atendiendo al sentido comercial del estudio, es decir, siendo un negocio grande y próspero, la producción exigía la existencia de empleados que debían ejecutar las diversas tareas relacionadas en el menor tiempo posible. Así se explica que algunos retratos parezcan hechos bajo la ética de la producción en masa, y algunos otros elaborados con un notable esmero e impecable calidad como las fotografías de personajes importantes social, económica y políticamente. Era quizá en estos casos en que los tres hermanos Valleto se encargaban personalmente del proceso.

El espacio nítido

Durante la sexta década del siglo, la utilización de iluminación homogénea era comúnmente utilizada por fotógrafos como Disdéri, Petit, Mayall y en México, Montes de Oca, Cruces y Campa dando con esto un estilo específico identificable para la época. Así mismo lo haría Valleto. El foco comprendía generalmente toda la imagen, es decir, tanto fotografiado como el fondo, ya que era la intención captar todo detalle. Esto era más obvio,

²⁷²C. Klary, *op.cit.*

²⁷³Juan de Dios Peza, *op.cit.* p. 159

e intencionadamente cuidado, cuando se utilizaban telones pintados. Se utilizaban fondos neutros, generalmente claros. El uso de fondos pintados al óleo era más bien escaso, y de acudir a ellos, fueron dos específicamente, los identificados como los más recurrentes. Como ejemplo, en la imagen de Monsieur Monclair (lámina 25 bis) de la legación de Francia en México²⁷⁴, con el fondo pintado al óleo típico de Valletto en esos primeros años, simulando una casa de campo con vista al Castillo de Chapultepec, echaría mano de la iluminación homogénea, entrando todo detalle en foco: el telón mismo, los detalles del sombrero, de la vara que porta en la mano derecha, las hojas de la planta junto al sujeto, el cigarro que tiene en la mano izquierda. Dicho sea de paso, esta es una imagen poco común en Valletto en cuanto a la pose, ya que el sujeto presenta el rostro de manera absolutamente frontal a la cámara, convención no muy utilizada en general. Con el mismo fondo vemos la imagen de una dama no identificada²⁷⁵ (lámina 26) en la que es muy patente la intención de nitidez buscada, en las texturas de la tela del vestido y el chal de la mujer, con todos los diseños del fondo también en foco.

Cuando se utilizan los fondos neutros, se aplica la misma iluminación y foco. Aquí encontramos variantes en cuanto al encuadre. En algunas imágenes como en dos retratos de familia, con fondo neutro y foco a toda la imagen, se deja mucho aire en la parte superior del espacio fotográfico. Se encuadra a mayor distancia, componiendo de forma piramidal. En el primer retrato de familia²⁷⁶ se pueden apreciar los principios ya mencionados de iluminación y foco, y el encuadre abierto, dejando un espacio considerable de fondo neutro

²⁷⁴ *Monsieur Monclair*, ca. 1866. Albúmina. Fototeca del INAH No. 451592 y MNH

²⁷⁵ *Dama desconocida*, ca. 1867. Albúmina Colección Jorge Carretero

²⁷⁶ *Retrato de familia*, 1866. Albúmina. Colección Jorge Carretero

en la parte superior de la imagen. Lo mismo sucede con el segundo retrato de familia²⁷⁷ en donde aparece la madre como eje superior de la composición triangular de la imagen. Las mismas observaciones se aplican a ésta, con la salvedad que los detalles que se han perdido en ella, patentes en el vestido del niño, se deben al deterioro del tiempo que afecta primero a las altas luces.

Existe otra variante en donde la austeridad de elementos predomina, resaltando la personalidad del sujeto fotografiado (quizás estos retratos sí entrarían en el concepto contemporáneo). Encuadre de medio cuerpo generalmente, fondo neutro, y por supuesto nitidez (aunque se aprecia en algunas imágenes que debido al fondo neutro, se deja el fondo fuera de foco ya que no es perceptible). Si acaso se introduce algún elemento adicional a la imagen es el fragmento de una columna o una silla. El retrato de Vicente Ciro Patiño²⁷⁸ presenta al personaje sedente, de medio cuerpo, con rostro de tres cuartos, casi frontal, fondo neutro, iluminación homogénea y nitidez general. Lo mismo se aplica para las imágenes del general Francisco Pardo²⁷⁹, secretario de Comonfort, —sorprendiendo que haya acudido a retratarse con traje de civil, sin olvidar colgarse sus medallas—, Reyes Apreza²⁸⁰, Heineberg²⁸¹ y un caballero no identificado²⁸² entre otros.

Otra modalidad similar en donde se muestra al sujeto de encuadre de busto o "cabeza" son los retratos viñeteados, utilizados desde fines de la década y que persisten hasta el siguiente siglo, en donde los contornos de la imagen fotográfica se difuminan hasta fundirse en blanco. (lámina 30)

²⁷⁷ *Retrato de familia*, 1868. Albúmina. Colección Jorge Carretero

²⁷⁸ *Vicente Ciro Patiño, ca.*, 1867, Albúmina. Colección Jorge Carretero

²⁷⁹ *General Francisco Pardo, ca.* 1867, Albúmina. MNH

²⁸⁰ *Reyes Apreza*, 1866. Albúmina. MNH

²⁸¹ *Heineberg, ca.*, 1867. Colección Jorge Carretero

La imagen abarrocada. Años setenta y ochenta

Pictorial Effect in Photography recomendaba hacia 1869 la utilización de zonas de luces y sombra equilibradas para destacar al sujeto del fondo y dar "verdad" —verosimilitud— a la representación fotográfica.

Al iniciar la séptima década, Valletto aplica estos principios. Como la búsqueda de masas lumínicas diferenciadas que se aprecia en dos imágenes (lámina 31 y 32) al utilizarse predominantemente una luz lateral. En otra imagen atribuida a Valletto por el fondo fechada en 1871²⁸³ se utiliza de la misma manera la iluminación lateral.

Otros dos ejemplos de este cambio a comienzos de la década, son dos retratos diferentes del general Miguel Negrete. Uno de encuadre medio y posición casi frontal²⁸⁴ y el otro de un nuevo formato surgido en la misma década, el formato de óvalo²⁸⁵, en los que el encuadre de los hombros hacia arriba son la constante. Ambos son iluminados de la misma forma.

A partir de esa misma década, continuándose en la siguiente, a la utilización de contrastes lumínicos, se añade el fondo fuera de foco. El retrato de E. Velásquez (lámina 31)²⁸⁶ en donde sólo se encuentra en foco la figura principal y el espacio que ésta ocupa para perderlo en un fondo boscoso.

Siguendo estos mismos principios, pero utilizando un *atrezzo* "barroco": pesados muebles de talla saturada de formas vegetales ondulantes, así como sillas, relojes y

²⁸²Caballero no identificado, ca. 1867. Col Jorge Carretero

²⁸³Jacobo y Luz, 1871. Albúmina. Col. Jorge Carretero

²⁸⁴Miguel Negrete, ca. 1870. Albúmina. Fototeca del INAH. No. inv.451577

²⁸⁵Miguel Negrete, 1870. Albúmina. Fototeca del INAH. No. inv.452350

²⁸⁶E. Velásquez, 1885. Albúmina. Colección Jorge Carretero

pequeñas esculturas, se le da a la imagen un estilo específico, de pesadez y saturación, que inicia en la misma década de los setenta para continuar hasta fines de la siguiente década. (lámina 32 y 32 bis). La saturación del espacio fotográfico con los elementos barrocos del *atrezzo*, le confieren a este tipo de imágenes un estilo reconocible específico de Valletto, ya que no fueron encontradas fotografías similares de contemporáneos mexicanos, ni extranjeros en los archivos consultados.

Retrato a la Rembrandt

Esta variante formal, tiene sus orígenes en los años setenta. Beaumont Newhall sitúa los orígenes del llamado retrato "a la Rembrandt" en las imágenes realizadas por el fotógrafo y escultor francés Antony Samuel Adam-Salomon²⁸⁷, mientras que Ellen Maas lo atribuye al fotógrafo neoyorkino William Kurtz.²⁸⁸ Maas lo define de la siguiente manera: "Retratos al modo de Rembrandt son vistas de perfil iluminadas simplemente de costado con el rostro dirigido hacia la luz y el fondo negro oscuro." El término "a la Rembrandt" alude al contraste lumínico dramático casi tenebrista de la pintura barroca, de la que los retratos de Rembrandt son ejemplo. Henry Peach Robinson, mencionaba en 1869, a Salomon como alguien que utilizaba la iluminación de contrastes. Lo cierto es que esta variante estilística llegó a México muy pronto. Para 1870, la prensa menciona al fotógrafo —que se volvió itinerante debido a las necesidades impuestas por sus pasiones personales— Francisco Casanova²⁸⁹ como uno de los primeros en ofrecer este tipo de retrato:

²⁸⁷Beaumont Newhall, *op. cit.*, p.69.

²⁸⁸Ellen Maas, *op. cit.*

²⁸⁹Francisco Casanova, que trabajó en la Ciudad de México, fue a Puebla a promocionar la nueva modalidad retratística. Posteriormente se "robó" una muchacha guanajuatense y huyó hacia Nueva York, perseguido por la justicia. Hacia 1875 se estableció en la ciudad de Monterrey. Véase *El Siglo XIX*, Octubre 13 de 1870; *El Monitor Republicano*, 13 de octubre de 1870; *El Monitor Republicano*, 10 de julio 1874; *El Monitor Republicano*, 18 de marzo de 1875.

Hemos tenido el gusto de ver algunas que llaman verdaderamente la atención por su exacto parecido. Dicho señor se ha establecido en la calle de Santo Domingo 3. Recomendamos al público su establecimiento y llamamos la atención muy particularmente sobre sus retratos a la Rembrandt.²⁹⁰

Esta variante estilística original de los años setenta se transformó con los principios pictorialistas para perdurar por muchos años más.

El pictorialismo

Se denomina pictorialismo²⁹¹ a la tendencia estética y estilística en la fotografía desarrollada a fines del siglo XIX hasta los inicios de la segunda década del XX. Tiene origen en la premisa de que una fotografía debe ser construida según las reglas compositivas de la pintura tradicional de mediados del siglo XIX: balance de líneas, unidad de intención, contraste equilibrado en la utilización de luces y sombras (claroscuro), armonía, y subordinación de los detalles al sujeto principal. Es decir, la teoría esgrimida por Henry Peach Robinson años atrás. Pero al pasar el tiempo, la teoría robinsoniana fue nutriéndose de otros elementos.

²⁹⁰El Monitor Republicano, 23 de enero de 1870.

²⁹¹El término es un anglicismo, derivado de la palabra inglesa *pictorial*. Joan Fontcuberta aclara: "Etimológicamente, el término 'pictorialismo' se emparenta con la voz inglesa *picture*, que tiene una pluralidad de significados: imagen, cuadro, pintura, fotografía, película; 'pictorial' se traduciría, por tanto, como 'icónico', 'gráfico', 'plástico' o 'creativo visual' según los contextos." (Joan Fontcuberta, *op.cit.*) En los textos de la época, no se utiliza este término, sino la palabra *floeu* para especificar la suavidad de contornos, el ligero "fuera de foco", principal característica formal de la tendencia fotográfica. (Rodolfo Namias, *Manual práctico y Recetario de fotografía*, Madrid, Bailly-Baillere, 1912, Biblioteca José Antonio Rodríguez) Sería una generación más tarde, alrededor de los años veinte, que se empezó a utilizar el término. (Joan Fontcuberta, *op.cit.*)

William Newton quién había trabajado en los años cincuenta con la técnica de Henry Fox Talbot, el calotipo, que ya de por sí técnicamente hablando planteaba imágenes de menor nitidez, recomendaba que para hacer imágenes bellas había que "tomar clichés ligeramente desenfocados".

Julia Margaret Cameron creaba sus imágenes abrevando en el imaginario del romanticismo prerrafaelista: puestas en escena tomadas de la literatura, echando mano del "fuera de foco".

En 1889 Peter Henry Emerson, publicó *Fotografía Naturalista*, en donde criticaba el ideario robinsoniano proponiendo una "vuelta a la naturaleza" dejando de lado el artificio predominante. Esta vuelta a la naturaleza se proponía a través de aplicar, según los estudios ópticos de la época, una visión cercana al ojo humano. Una fotografía "naturalista", "honesto y directa"²⁹². Emerson, fundamentado en las teorías ópticas de Helmholtz, decía que el campo de visión humana no es uniforme: el área central está claramente definida, nítida, mientras que las zonas periféricas son menos nítidas, borrosas. Había entonces que reproducir la visión humana con la cámara fotográfica, proponiendo al fotógrafo desenfocar ligeramente el lente del aparato. Ya que, argumentaba, nada en la naturaleza tiene límites definidos y los contornos de las cosas se funden unos con otros "tan sutilmente, que uno no puede distinguir en donde acaba uno y empieza el otro."²⁹³ Esta "borrosidad" sugerida fue tomada precisamente por aquellos a quienes atacaba.

La "borrosidad", el foco suave, presente durante mucho tiempo en fotografías no comerciales, pasó a ser parte del código pictorialista. Posteriormente los aspectos formales externos derivados de la influencia del Impresionismo, dieron a los llamados pictorialistas

²⁹² Joan Fontcuberta (comp.), *op.cit.*, p.22

de segunda generación: aquellos que utilizaron gomas bicromatadas, bromóleos y papeles texturizados para enfatizar el efecto de indefinición de la imagen (técnicas en las que Vallete no incurrió).

Estos principios se aplicaron tanto al paisaje como al retrato. Específicamente en este último, se utilizaron dos variantes formales: el retrato de contraste dramático de luces y sombras, y el viñeteado tendiente a la suavidad lumínica con fondo claro, ambos echando mano de zonas de "borrosidad".

Vallete hermanos comenzó a aplicar estos principios a partir de la década de los ochenta. El retrato de una joven no identificada (lámina 34)²⁹⁴ de encuadre de busto, con la mujer en postura de tres cuartos; mira hacia la luz que entra lateralmente. El fondo es oscuro, pero con gradaciones sutiles en las que la parte más iluminada del rostro contrasta con la parte más oscura del fondo, y la parte del rostro ubicado a la sombra, lo hace con el fondo que se vuelve más claro en esa sección. La parte más iluminada del vestido está fuera de foco, mientras que en el otro lado son perceptibles todos los detalles de la tela. Otro ejemplo temprano lo constituye el retrato de J. Kastio (lámina 33), donde la "borrosidad" está presente sólo en el fondo. Esta fue la constante hasta el final de la casa comercial.

Se utilizó una variante más dramática en cuanto al manejo de luz, en la primera década del siglo XX, pero estos ejemplos sólo fueron encontrados en las publicaciones ilustradas (láminas 35 y 36).

²⁹³ Peter Henry Emerson, *Naturalistic Photography*, Londres, Gilbert & Rivington Ltd. 1889 tomado de Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 142

²⁹⁴ *Joven no identificada*, ca. 1880, Albúmina. Col. Jorge Carretero.

La modalidad del retrato viñeteado de suavidad lumínica lo vemos en el retrato de otra dama no identificada²⁹⁵: luz lateral que provoca sombras definidas pero suaves, ligero fuera de foco en la parte izquierda de la imagen. La gradación de grises termina sutilmente en un fondo blanco de manera tan suave como el encaje del vestido de la fotografiada.

LA PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA

El retrato de estudio fue el género por excelencia de Valletto y Compañía. La galería de personajes que desfilaron ante su cámara a lo largo de casi medio siglo, fue extensa. Las turbulencias políticas vividas desde su infancia —así como la propia experiencia de su padre en el teatro— quizá les enseñaron a que el arte y los negocios no debían tener filiación político-partidista. Así, su producción retratística es variada en cuanto a la adscripción de sus retratados: imperialistas mexicanos como Juan Nepomuceno Almonte y José Fernando Ramírez, y damas de la corte de Carlota; generales extranjeros del imperio como Karl de Khevenhuller, y el Barón de Shaedtler; liberales como Juárez y Sebastián Lerdo de Tejada; Porfirio Díaz y su familia, así como gran cantidad de sus ministros de estado a lo largo de treinta años. Producción extensa y variada en sentido político, más no en el sentido social. Valletto y Compañía sólo fotografió a la élite mexicana y a aquel sector medio que tenía para pagarse un retrato de su estudio. No se encontró en ningún archivo, ni en las publicaciones ilustradas, una sólo imagen en donde Valletto disparara su cámara hacia la pobreza, ni por motivos comerciales y costumbristas como en el caso de los "tipos mexicanos" ni en su participación en las publicaciones ilustradas, que como en el caso de Octaviano de la Mora, otro gran maestro retratista de estudio, lo hiciera para *El Mundo*

²⁹⁵Dama no identificada, ca. 1901, Colodión mate, Colección Claudia Negrete

Ilustrado, con la imagen tomada en la calle de una vendedora de gorditas²⁹⁶. Se trata pues de fotógrafos de élite fotografiando a la élite, exclusivamente en el espacio del estudio.

Aquí se tratará de abordar, desde un enfoque temático, su producción considerada como la más ilustrativa y sus excepciones; las diferentes líneas que siguió el retrato, derivadas de la inclusión de la imagen fotográfica dentro de las páginas periodísticas: su *resignificación* como género fotoperiodístico, así como el nacimiento de la fotografía publicitaria, entre otros.

La imagen imperial

El Imperio y su boato necesitaban de la imagen para codificar, constatar y perpetuar en el recuerdo, una situación de excepción en el país: ser gobernados por un emperador de verdad, un príncipe europeo. El efímero imperio echó mano de las más variadas técnicas de la imagen asequibles en la época: litografía, pintura, escultura, y por supuesto, la fotografía. Aquí veremos la contribución de Vallete en la construcción de la imagen áulica, con las imágenes que tomó tanto de la nueva familia imperial, y las damas de la corte de Carlota. Hacia 1866 entró al estudio de Sagredo y Vallete la parte de la familia Iturbide convidada al banquete imperial: Josefa Iturbide y el pequeño Agustín de dos años, heredero de la corona de acuerdo a ciertos convenios secretos celebrados entre Maximiliano y el primogénito del primer emperador de México Agustín Iturbide y Huarte. Maximiliano no tenía hijos, y quería asegurar un heredero al trono, adoptando al pequeño Agustín como descendiente legítimo. A los miembros de la familia (los cuatro hijos de Iturbide) les había sido conferida

²⁹⁶*El Mundo Ilustrado*, 9 de diciembre de 1894, p.2.

la categoría de príncipes, y la tía Josefa era la cotutora del príncipe heredero²⁹⁷. Ambos fueron captados en el estudio de Valletto con toda la dignidad de su condición principesca. Se encontraron dos retratos de la princesa Iturbide²⁹⁸, una de pie y otra sentada (lámina 37). Es ésta última la más adecuada para los fines de la imagen oficial, ya que el encuadre cerrado permite apreciar los signos de su condición: las condecoraciones imperiales. Del príncipe heredero Agustín de Iturbide y Green (lámina 38) también se encontraron dos versiones²⁹⁹.

Todo imperio debía tener su corte, y el mexicano no era la excepción. La emperatriz Carlota Amalia nombró damas de palacio y de honor a mexicanas de prosapia, y otras de no tanta. Las damas de palacio que fotografiaron Sagredo y Valletto, llegaron ante su cámara vestidas todas con atuendo de gala y con los accesorios que les identificaban como damas, como el prendedor con la cifra de la emperatriz³⁰⁰. Valletto sintetizó a Carlota y a sus damas en una sola imagen en donde aparecía la archiduquesa —cuya imagen no sería tomada "del natural" sino de una litografía— rodeada de veinte de ellas, en un fotomontaje donde además se sumaron dos grandes palmeras realizadas en litografía, dando con ellas el toque de exotismo al nuevo imperio (lámina 39).³⁰¹

Sería quizá la primera vez que las mujeres mexicanas tuvieran cierto peso político, cumpliendo funciones oficiales de estado. Allí estaba Manuela Gutiérrez Estrada de Barrio, quien posteriormente acompañó a Carlota en su viaje a Europa para hablar con Napoleón

²⁹⁷Egon Caesar Conde Corti, *Maximiliano y Carlota*, México, FCE, 1984, p.367

²⁹⁸MNH y Colección Alejandro Cortina y Cortina.

²⁹⁹MNH

³⁰⁰Se localizaron en total 21 imágenes de las damas de palacio con variantes de pose y encuadre.

³⁰¹*La emperatriz Carlota y sus damas de palacio*, 1866, Albúmina. MNH, Colección Alejandro Cortina, Col. Carmen Hidalgo y Terán

III³⁰². Lo cierto es que, "tal vez por primera ocasión las mujeres de la alta sociedad de México adquieren el carácter de celebridades, y sus imágenes son coleccionadas junto a las de otras famosas: actrices , nobles europeas, reinas, etcétera."³⁰³

Las imágenes de las damas de la corte tienen un sentido de serie, conceptual y visualmente hablando (láminas 40 y 41). En lo conceptual, porque todas vistieron de acuerdo a su cargo oficial de damas, vestidas con atuendo de gala. El sentido de serie en materia visual lo dan los fotógrafos al homogeneizar las tomas. El encuadre predominante es el de cuerpo entero, con fondo neutro y *atrezzo* sencillo: una columna (de las pocas ocasiones que Valletto la utilizó) o sillón; cerrándose para darle al vestido de las fotografiadas un gran peso dentro de la composición de la imagen, así como para destacar sus insignias imperiales. La parte del *atrezzo* personal también era discreta: el abanico que portan la mayoría de las damas (a excepción de Dolores Garmendia de Elguero, a la que se le sustituyó la coquetería del abanico por un signo de ilustración, un libro). La utilización del encuadre cerrado, no era común en la época, ya que a las imágenes de cuerpo entero solía dárselos más aire en la parte superior (como la de la princesa Iturbide) y con un encuadre más abierto.

La comercialización de la serie fue extensa. No se encontró anuncio alguno en la prensa de la venta de dichas imágenes, hecho concordante con la costumbre de Valletto de no acudir a la publicidad periodística. La prueba de dicha comercialización es que son imágenes relativamente fáciles de encontrar en colecciones tanto privadas como públicas. Una fotografía de Ana María Rosso de Rincón Gallardo, dama de palacio, impresa en la técnica de colodión brillante y con cartón de Valletto de los años noventa, prueba que estas

³⁰²Egon Caesar Conde Corti, *op.cit.* p.478

imágenes se seguían comercializando más de veinte años después del trágico fin del Imperio³⁰⁴.

Valleto participó —como Aubert, Peraire y algunos plagiarios— de la iconografía luctuosa generada por la muerte del emperador y sus generales. Se encontró una tarjeta de visita con una fotocomposición en donde aparecen Maximiliano, Mejía, Miramón y Méndez con una corona negra en la parte superior.³⁰⁵

El éxito comercial de estas imágenes, hizo que los fotógrafos recurriesen al plagio, es decir, a copiar imágenes y venderlas con el cartón de la empresa fotográfica correspondiente. Tal sería el caso de las imágenes de las damas de la corte tomadas por Valleto. Cruces y Campa también las fotografiaron en traje de calle, pero éstas al parecer no fueron copiadas. Se encontraron imágenes de las damas y personajes del imperio tomadas por Valleto con cartón firmado por el fotógrafo poblano Lorenzo Becerril³⁰⁶, Cruces y Campa³⁰⁷ y José Amor y Escandón³⁰⁸.

Valleto mismo plagiaba imágenes. Se encontraron dos imágenes de la emperatriz Carlota —que como fue dicho, hasta el momento no se conocen fotografías suyas en territorio mexicano de otro fotógrafo que no hubiese sido Aubert—, en formato tarjetas de

³⁰³Aguilar Ochoa Arturo, *op.cit.*, p. 68.

³⁰⁴*Ana Maria Rosso de Rincón Gallardo*, impresión ca.1890, Colodión brillante. Colección Alejandro Cortina y C.

³⁰⁵*Sin título*, ca.1867, Albúmina, Fondo Teixidor FINAH, No. inv. 451743

³⁰⁶*Luisa Quijano de Rincón Gallardo*, Fondo Teixidor, FINAH, No.inv.451930; *Soledad Vivanco de Cervantes*, Fondo Teixidor, FINAH, No. inv.451935; *Manuela Moncada de Raigosa*, Fondo Teixidor, FINAH, No.inv. 451937; *Catalina Barrón de Escandón*, Fondo Teixidor, FINAH, No.inv. 466513.

³⁰⁷Se encontraron copias de varias damas dentro de la sección de Cruces y Campa del Fondo Teixidor, FINAH. Muchas de ellas es probable que sean copias hechas por el mismo coleccionista originario, Felipe Teixidor. Otras son copias de época en albúmina con el cartón de Cruces y Campa, de Josefa Varela, dama de honor en el Fondo Teixidor, FINAH, No.inv. 454428 y *Agustin de Iturbide y Green*, Fondo Teixidor, FINAH, No. inv. 454461.

³⁰⁸*Francisca Escandón de Landa*, Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fondo Pérez Salazar, No. 0813. La imagen es de Valleto y tiene el cartón con el anagrama de este fotógrafo.

visita con la firma de Vallete³⁰⁹. Estas fueron reproducidas a partir de original positivo de Disdéri³¹⁰, montadas sobre cartones de la firma comercial mexicana, y vendidas al público en su estudio. Ya en los años setenta, Vallete copió un trabajo de Cruces y Campa: la imagen del periodista Anselmo de la Portilla³¹¹.

El éxito y comercialización de ciertas imágenes de personajes públicos propiciaron el plagio, sobre el cual no aparece una sólo querrela en la prensa, como sí aparecieron pleitos por las patentes de procedimientos fotográficos. El tema de la legislación de autoría de la imagen fotográfica y su práctica en la época aguarda aún a ser tratado por los investigadores.

La serie de gobernantes mexicanos

La necesidad de imágenes y el coleccionismo derivado de ella, no eran nuevos. Con el advenimiento de la litografía —cuyo procedimiento había sido inventado en 1799—, esta necesidad había sido cubierta de una forma más democrática, ya que el bajo precio de ella le permitía llegar a sectores sociales más amplios. El coleccionismo fue una profusa actividad dada a partir de las posibilidades planteadas por la litografía, que cubría un espectro amplio de necesidades diversas, tanto de conocimiento como religiosas. Hacia los inicios de la cuarta década apareció en el *Diario de la República Mejicana* una "oferta":

Las estampas que han quedado de la colección que se anunció estar de venta en el almacén contiguo al No. 8 de la calle de la Cadena, se darán para realizar, pronto a los precios siguientes. Santos que valen

³⁰⁹Colección Alejandro Cortina y Cortina.

³¹⁰Colección Alejandro Cortina y Cortina. No. 1 y 2.

³¹¹Publicadas ambas en Teresa Matabuena, *op.cit.*

en las tiendas de junto al correo y frente a la Profesa, a 5 y 6 ps., se darán a 22 rs., los de 3 y 4 ps.; a 12 rs., países de 3 ps., a 9 rs. y países de estudio de 1 peso a 4 reales. El sujeto que vende dichas estampas, ofrece si logra realizar, mandar traer a Europa las que se le encarguen, a los precios citados.³¹²

La litografía, denominada por Ricardo Pérez Escamilla "el arte por excelencia del siglo XIX", compartió créditos con la fotografía, en cuestiones de venta de colecciones. A partir de la fotografía en papel y del formato tarjeta de visita —a partir de la década de los sesenta en México— la fotografía comenzó a comercializar series de vistas de ciudades, reproducciones de pinturas, esculturas, monumentos, retratos de personajes famosos: artistas o gobernantes, incluso hasta criminales³¹³. Constituía una forma de conocer el mundo.

El coleccionismo en Valleto y Compañía se dio de manera fortuita con la serie de las damas de la corte, ya que puede suponerse que fueron ellas las que decidieron acudir al estudio y a partir de ese hecho, se comercializó su imagen. Se infiere que esto se hizo con el debido consentimiento de las fotografiadas, ya que eran personajes de gran poder político, tanto para negarle al fotógrafo la venta de sus imágenes o para ejercer represalias en caso de que esto hubiese sido hecho en contra de su voluntad.

Para 1873 Valleto tenía el proyecto de hacer una serie de gobernantes de México. Ya antes se habían intentado este tipo de proyectos. En 1862, Manuel Nájera pidió permiso para fotografiar los retratos de virreyes que se encontraban en el ayuntamiento; en 1871

³¹²*Diario del Gobierno de la República Mejicana*, 15 de abril de 1840, p.4

³¹³Un notable ejemplo mencionado Keith Mc Kelroy en *op.cit.*, p. 23, es el caso del multiasesino Manuel Peña Chacallaza, cuya tarjeta de visita, tomada por 1876 en el estudio de Courret, fue vendida en grandes cantidades. En México se localizaron en la prensa la existencia de álbumes de criminales y en *El Monitor Republicano*, "Álbúm de

José Escudero y Espronceda solicitó fotografiar la colección de retratos al óleo de los presidentes de la República, al mismo tiempo que Cruces y Campa³¹⁴. Al parecer, sólo se concretaron dos de estos proyectos: *El Album Fotográfico*, cuya venta al público se anunciaba en 1865 y contenía nueve retratos "con sus correspondientes biografías"³¹⁵, y la galería de gobernantes iniciada hacia 1873 por Cruces y Campa con más de cincuenta imágenes.³¹⁶

En ese mismo año Guillermo Valletto solicitó al ayuntamiento fotografiar los retratos "que existen en el archivo"³¹⁷. Pero el proyecto no era iniciativa de Valletto, sino un encargo del arqueólogo Alcaraz, quien "se presentó en el taller de aquellos apreciables artistas y pidió presupuesto por el trabajo de reproducir toda la galería de gobernantes de México"³¹⁸, trabajo que se pretendía regalar al emperador de Alemania. Valletto dió presupuesto y recomendó la restauración de algunos retratos ya deteriorados por el tiempo, o que éstos fuesen "copiados en claro oscuro", para lo cual también le dió presupuesto al Sr. Alcaraz. El problema para la realización del proyecto, según expresó Juvenal, fue un malentendido sobre el dinero a pagar: "...el Sr. Alcaraz pidió el precio de 8,000 extra-placas; se le dió el precio de una y el apreciable arqueólogo...sumó y multiplicó hasta lo infinito, llegando a sacar la cifra de medio millón que ha hecho exclamar a la prensa...".³¹⁹ Además el solicitante, demandaba que se le cedieran todas las negativas. Estas dificultades determinaron que el proyecto no se realizara.

criminales", 11 de septiembre de 1880, p.2 y otro de bandidos en Morelia en *El Monitor Republicano*, "Retratos", 29 de septiembre de 1880, p.3

³¹⁴ACM, Ramo Historia. Retratos. Doc.2278.

³¹⁵*El Pájaro Verde*, 19 de agosto de 1865, p.3

³¹⁶Véase Patricia Massé, *op.cit.*

³¹⁷ACM, Ramo Historia. Retratos. Doc.2278.

³¹⁸*El Monitor Republicano*, 11 de octubre de 1873.

Por otro lado, dos imágenes, cuyas monturas y el hecho de que una de ellas fue copiada de Cruces y Campa, hacen pensar que pertenecieron a una colección que se comercializaba: la de Joaquín García Icazbalceta³²⁰ y la de Anselmo de la Portilla³²¹, intelectuales de la época. Ambas piezas tienen una breve semblanza biográfica en el reverso. No fueron encontradas más imágenes que pudieran confirmar su existencia como serie o colección.

Poder y fotografía: la imagen oficial

La galería de gobernantes que Valletto sí llegó a formar, se dio paulatinamente a lo largo de sus casi cincuenta años de trabajo. Personajes políticos de todas las facciones y épocas llegaron a su estudio. Durante el Imperio, como ya ha sido comentado, varios personajes de la vida pública acudieron a su estudio. Algunos en su carácter de particulares, como Karl de Khevenhüller, a quien vemos vestido de civil en despreocupada pose recargado sobre una mesa³²². Otra sería la imagen tomada en su uniforme del ejército austriaco (lámina 42)³²³, con encuadre cerrado de medio cuerpo, fondo liso y ningún otro elemento que distraiga visualmente de la importancia de las insignias de su vestimenta. Se trata entonces de una imagen oficial en donde lo que se busca es resaltar la jerarquía política del personaje dando mucho peso visual al traje. De la misma forma se soluciona el retrato oficial del Sr. Reyes Apreza, prefecto de Matamoros³²⁴ durante el gobierno imperial: encuadre de medio cuerpo en donde los elementos oficiales a destacar son tres medallas sobre su solapa

³¹⁹*Idem*

³²⁰Joaquín García Icazbalceta, ca. 1870, FINAH, No. inv.466527

³²¹Publicado en Matabuena, Teresa, *op.cit.*, p.54.

³²²FINAH, No. de inventario. 451596

³²³Col. Alejandro Cortina y Cortina

izquierda. Se toma el ya comentado caso de la serie de las damas de la corte como imágenes de corte oficial, debido a los trajes utilizados, cuya solución visual es similar a los anteriores casos, en el sentido de que, a pesar de que se les toma de cuerpo entero, lo que había que destacar en el encuadre cerrado eran las insignias del lujo y del poder imperial.

En el caso de las imágenes oficiales revisadas pertenecientes al periodo de la República Restaurada, se encontró una mayor austeridad, quizá debida a la propia austeridad republicana perceptible en las puestas en escena, construida no por los fotógrafos, sino por los sujetos fotografiados mismos. Benito Juárez acudió al estudio de Vergara 7, el mes de agosto de 1867³²⁵, un año después de la fallida cita del emperador Maximiliano, en donde —según la anécdota contada por Guillermo Valletto a Juan de Dios Peza—, la sencillez del fotografiado, era patente:

—¿Cómo quiere usted señor, que lo retratemos?—preguntó Guillermo Valletto.

—Como ustedes quieran; yo estoy completamente a sus órdenes.

Hicieron la fotografía, y cuando ya se preparaba a marcharse el señor Juárez, Guillermo le refirió que en esa misma fecha, en el año anterior, a la misma hora, Maximiliano quiso retratarse, y sin duda si la enfermedad no lo impide, habría estado para ello en el mismo salón, frente a la misma máquina y en la misma silla que el indio de Guelatao había ocupado minutos antes.

El señor Juárez, tomando su sombrero y sin alterar su fisonomía, sólo contestó con su genial laconismo:

—¡Así es el mundo!³²⁶

³²⁴ MNH, Sr. Reyes Apreza, albúmina, 1866

³²⁵ Juan de Dios Peza, *op.cit.*, pp.93-94

³²⁶ *Idem*

Las dos imágenes encontradas del presidente Juárez firmadas por Valletto, son imágenes sencillas. Una de ellas es tan sólo una imagen "de óvalo" en donde el encuadre es de busto³²⁷. La otra también tiene una solución sencilla: encuadre de medio cuerpo, posición tres cuartos, mirando a la cámara. En ésta última dos pequeños elementos romperían la aparente simplicidad de la imagen y de la característica de la personalidad de Juárez : los guantes blancos y el sombrero de copa (lámina 43).³²⁸ Sebastián Lerdo de Tejada también fue captado por la lente de Valletto vestido de levita, en una imagen de busto, difuminada, mirando al espectador (lámina 30).³²⁹ Pareciera haber en las imágenes de este periodo, una austeridad perceptible tanto en los personajes, así como en las soluciones visuales, como si la sencillez republicana desdeñara cualquier signo de lujo como vestigio simbólico del régimen político anterior.

La necesidad de imagen se incrementa con la instauración del régimen porfirista, hacia la octava década del siglo. Sobre la figura central del periodo, Porfirio Díaz, existe una amplísima iconografía, tema tan amplio que merece un estudio por sí mismo. ¿Por cuántos fotógrafos fue captado? ¿Qué cambios sufre su imagen a través del tiempo? ¿Qué relación guardaba con sus fotógrafos? ¿Cuáles fueron las imágenes de uso oficial? ¿Qué circulación tenían?

El acceso a la imagen oficial de Díaz tiene dos dificultades básicas: las imágenes más importantes se encuentran en archivos de familia. El fondo Porfirio Díaz de la Universidad Iberoamericana posee muy pocas imágenes suyas. Es en colecciones como la de Eduardo

³²⁷Col. Alejandro Cortina y Cortina.

³²⁸MNH, *Benito Juárez*, 1867, albúmina.

³²⁹MNH, *Sebastián Lerdo de Tejada*, ca. 1870, Albúmina.

Rincón Gallardo o la de José Ignacio Conde donde realmente encontramos joyas. Esto es perceptible en la publicación de la editorial Clío sobre el general, en donde se tiene acceso a dichos archivos, cuya información visual es soslayada en aras de "ilustrar" una breve historia escrita, la tan redituable "historia light". Aun así, es una forma de acceder parcialmente a lo inaccesible.

Existe una imagen oficial del general que se atribuyó por el telón de fondo a Valletto y Compañía. Se trata de una imagen ubicada en una habitación palaciega con columnas en donde está de pie, con el pecho erguido ostentando una gran cantidad de condecoraciones militares. En su mano derecha sostiene el sombrero militar (lámina 44).³³⁰ La utilización como imagen oficial de esta fotografía fue extensa, pero no en su forma fotográfica originaria como se utilizó en las dependencias gubernamentales, sino que ésta constituyó el modelo para diversas pinturas de gran formato, algunas colgadas en las oficinas del Ayuntamiento de la Ciudad de México³³¹ en uno de los pasillos de Palacio Nacional³³², y en la oficina de Ramón Corral³³³

La autoría de esta imagen se torna difícil de determinar debido al plagio de imágenes, a pesar de la existencia del registro de propiedad artística y literaria en donde se registraban las imágenes fotográficas para esta época. El retrato se encuentra publicado en los volúmenes de Clío, en donde se le adjudica a C.B. Waite. En *El Tiempo Ilustrado* aparece publicada una imagen del general vestido de civil con el mismo fondo y atribuida a

³³⁰Col. Academia de San Carlos. Patrimonio Universitario. [El soporte no detenta ninguna firma de casa fotográfica]

³³¹Patrimonio Universitario, Academia de San Carlos, Fondo Waite-Briquet, C.B. Waite, colodión brillante, ca.1905.

³³²*idem*

³³³*idem*

Octaviano de la Mora. Mientras que es poco probable que sea de Waite, la duda queda entre de la Mora y Valleto³³⁴.

También entre las imágenes oficiales publicadas en los mencionados volúmenes de Clío, se encontraron dos de ellas sin autoría determinada, pertenecientes al archivo de Eduardo Rincón Gallardo, atribuibles a Valleto por el fondo característico de biblioteca. En una aparece Díaz sentado con su estado mayor presidencial de pie. La silla a manera de trono, fue colocada de tal manera que la insignia del águila devorando la serpiente es visible al espectador (es más factible que se haya mandado trasladar la silla al estudio de Valleto, a que los fotógrafos hayan trasladado el fondo y el equipo fotográfico a Palacio Nacional). La pieza, está coloreada, aparentemente a la acuarela, fue desprendida de su soporte original (donde quizá estuvo el sello de Valleto y Compañía). La otra imagen también utiliza el telón de biblioteca, con Díaz de pie frente a una mesa (quizá simbólicamente de pie ante su trabajo administrativo) aunque vestido de militar con todas sus condecoraciones al pecho, su sombrero militar descansa sobre su escritorio, la escena iluminada de forma pictorialista (lámina 45)³³⁵.

El estudio de la imagen oficial del general Díaz está aún por hacerse.

Secretarios de estado también desfilaron ante la cámara de Valleto para la construcción de imágenes oficiales, que circularon no sólo en piezas fotográficas, sino también en la prensa ilustrada y en libros sobre México de autores extranjeros. Así se localizaron las imágenes de José Yves Limantour³³⁶, Ignacio Mariscal³³⁷, Francisco Z.

³³⁴Valleto tiene ese fondo y esa alfombra en otras imágenes, pero también tiene variantes del mismo fondo. Este tipo de telón fue muy popular en el periodo en variantes diversas. La duda está en que Octaviano de la Mora tuviese ese fondo idéntico, o que alguno de los dos haya plagiado la imagen del otro. Quizá un estudio a fondo sobre De la Mora, así como el acceso a fondos familiares determinantes en la iconografía de Díaz permitiese despejar la incógnita.

³³⁵FINAH, No. de inventario 66660

³³⁶Col. Heladio Vera.

Mena (lámina 46)³³⁸, Manuel González Cosío (lámina 47)³³⁹ y Alfredo Chavero³⁴⁰. De la misma manera, la anteriormente mencionada guía de Adolfo Prantl *La ciudad de México: novísima guía universal de la capital de la República Mexicana*³⁴¹, publica una sección sobre el gobierno del país donde se utilizan fotografías de secretarios de Estado. Además de los ya mencionados, se incluye al general Bernado Reyes, y un retrato del general Díaz de carácter civil.

Hacia 1901, se publicó la *Reseña histórico-descriptiva de la Ciudad de México*, escrito por el regidor del ayuntamiento Jesús Galindo y Villa³⁴². Aquí se le da un peso importante al ayuntamiento de la ciudad, en el capítulo que se ocupa de describir el funcionamiento del gobierno capitalino. Aparecen retratos de los regidores como Miguel Angel de Quevedo, Ramón Corral y el mismo Galindo y Villa con crédito a Vallete. Se trata de imágenes oficiales, es decir, las autoridades municipales aparecían en una publicación encargada por el régimen. Aquí todas las fotografías son de busto, tres cuartos y viñeteadas, quizá porque la talla política era menor, y debía darse una mínima información visual identitaria.

³³⁷Col. Manuel Portillo

³³⁸Dos imágenes publicadas en *El Mundo Ilustrado*, enero de 1903 y en Marie Robinson Wright, *Picturesque Mexico*, Philadelphia, J.B. Lippincott Comapany, 1897, [Biblioteca José Antonio Rodríguez]

³³⁹*El Mundo Ilustrado*, enero de 1903.

³⁴⁰*Arte y Letras*, octubre de 1906.

³⁴¹Adolfo Prant., *op.cit.*

³⁴²Jesús Galindo y Villa, *op.cit.*

La muerte niña

En 1988 en el Museo de San Carlos tuvo lugar una exposición antológica: *Tránsito de angelitos* en donde se mostraron imágenes de niños muertos del fotógrafo jalisciense Juan de Dios Machain, quien trabajó en el pueblo de Ameca a fines del siglo pasado. La curaduría de la exposición estuvo a cargo del historiador del arte Gutierre Aceves, quien publicó un estudio pionero en el tema dentro del contexto mexicano.³⁴³ Aceves, dedicado desde hace más de diez años a la investigación sobre el retrato funerario infantil mexicano, acuñó el término "muerte niña" para denominarlo, mismo que aquí se retoma.

La representación de la muerte en la tradición plástica data de tiempos muy antiguos, baste recordar el arte egipcio tres mil años antes de Cristo, arte dedicado al culto de la muerte. La muerte cuya concepción y representación ha variado con el tiempo, fue también tema de representación para el nuevo medio. Así parece confirmarlo la imagen de Hipólito Bayard *Autorretrato como hombre ahogado* datada en 1840. Bayard, —como Henry Fox Talbot en Inglaterra, Hercules Florence en Brasil, y quizá también Enrique Martínez en San Cristóbal de las Casas, México³⁴⁴— hizo descubrimientos paralelos encaminados a la fijación de las imágenes producidas en la cámara obscura, exponiendo 30 fotografías —positivos directos— al público parisino a casi un mes de que el gobierno francés diera a conocer al mundo el daguerrotipo. Bayard expresó —de forma irónica y lúdica— su desencanto ante el reconocimiento oficial a Daguerre y el olvido de su logro paralelo. Hizo de su propia imagen fotográfica tomada con anterioridad, una protesta, representando — en doble sentido: teatral y plástico— su propia muerte. La inscripción detrás de la fotografía dice:

³⁴³ Ver *Artes de México. El arte ritual de la muerte niña.*, México, Número 15, Primavera de 1992.

El cuerpo que ven es el del señor Bayard. La Academia, el Rey, y todos los que vieron sus imágenes las admiraron, de la misma manera que ustedes. La admiración le significó prestigio, pero ni un céntimo. El Gobierno, que le dió tanto al señor Daguerre, diría que no podía hacer nada por el señor Bayard, quién de la pena se ahogó.³⁴⁵

La fotografía *postmortem* se dio de manera extensa tanto en Europa como en Estados Unidos³⁴⁶, desde la época del daguerrotipo. *Postmortem Photograph of Elderly Man*, daguerrotipo norteamericano fechado en 1850 muestra el rostro de un anciano con las cuencas de los ojos y labios hundidos, cuyo rictus de muerte de postura casi frontal, constituye el único centro de interés de la austera imagen³⁴⁷. En Latinoamérica también encontramos ejemplos de imágenes mortuorias en Perú, Argentina, Brasil, Venezuela y México, así como en España. No se conocen otros casos en el contexto latinoamericano, básicamente debido a la falta de historias de la fotografía que den a conocer esta aspecto de las historias nacionales. Keith Mc Kelroy publicó algunos ejemplos de retrato funerario infantil en Perú.

La fotografía de muertos en México se dio también desde la temprana época del daguerrotipo³⁴⁸. ¿Cómo pasa a ser parte del ritual de muerte la cámara fotográfica?

³⁴⁴Carlos Jurado, *El Arte de aprehensión de las imágenes y el unicornio*, México, UNAM, 1984.

³⁴⁵La traducción es mía. Beaumont Newhall, *op.cit.* p. 25

³⁴⁶Dan Meinwald, *Mememto Mori. Death in Nineteenth Century Photography*, Volume 9, Number 4, California Museum of Photography Bulletin, p.7.

³⁴⁷*Ibidem*

³⁴⁸Véanse ejemplos en Olivier Debroise y Rosa Casanova, *op.cit.*

Específicamente la fotografía de niños muertos tiene en México un contexto particular, matizado por la tradición pictórica colonial y el ritual católico mariano con sus determinaciones iconográficas específicas.

La práctica del retrato funerario infantil fotográfico era común tanto en Europa como en América, ya que fueron oriundos de ese continente los primeros daguerrotipistas en desarrollar su oficio en tierras americanas en aquella primera etapa de transhumancia. Hacia la quinta década, encontramos en la Ciudad de México el ejemplo anteriormente mencionado, de los franceses Latapí y Martel que anunciaban dentro de la gama de servicios fotográficos ofrecidos, el de la factura de retratos funerarios.³⁴⁹

En la siguiente década, se anuncia Juan María Balbontín, fotógrafo protagonista de la disputa sobre el "retrato de bulto" a fines de los años cincuenta: "...se irán a retratar los cadáveres y cualesquiera otras personas a sus casas por \$12."³⁵⁰ Así como también su contrincante en la mencionada disputa: Joaquín Díaz González.³⁵¹ Una década más tarde se anunciaba el fotógrafo diletante, vendedor de productos químicos, farmacéuticos y fotográficos Jacobo Alimento:

NUEVA FOTOGRAFÍA. Colegio del exseminario. Retratos a domicilio a todas horas, como de muertos, vivos y reproducciones de todas clases.- Jacobo Alimento.³⁵²

³⁴⁹*El Heraldo*, 5 de noviembre de 1855, p.4

³⁵⁰*Diario de Avisos*, 1º de abril de 1859.

³⁵¹*Diario de Avisos*, 22 de marzo de 1860.

³⁵²*El Siglo XIX*, 21 de julio de 1870.

Las imágenes fotográficas mortuorias conocidas hasta el momento en el contexto mexicano, son estas primeras imágenes de cámara hechas hasta la sexta década del siglo pasado y las imágenes de fin del siglo como las de Juan de Dios Machain, Romualdo García, y ya entrado el siglo veinte, las de Rutilo Patiño. Las imágenes de cámara, sobre todo el daguerrotipo, hablan de la costumbre del ritual mortuorio en los sectores citadinos y pudientes de la sociedad mexicana, inferido por el tipo de atuendo que se portaba, así como por el alto costo que la factura del daguerrotipo implicaba. Hacia finales del siglo y principios del veinte, las imágenes del jalisciense Machain y de Romualdo García en Guanajuato, por la vestimenta de los fotografiados acompañantes del "angelito" y a veces por el lugar donde se efectuaba la toma, hablan de un medio rural y de un sector social de escasos recursos económicos. Las imágenes mortuorias de Rutilo Patiño, un poco más tardías en Jaral del Progreso, Guanajuato, también denotan la pertenencia de los fotografiados a un medio rural. No se encontró ninguna fotografía mortuoria proveniente de firmas fotográficas citadinas de la calle de San Francisco y Plateros a partir de la octava década del siglo. Pareciera que la práctica del ritual y su complemento fotográfico desaparece del ámbito citadino y burgués para perpetuarse en costumbre rural o pueblerina hasta nuestros días.

Se encontraron dos imágenes de muerte niña hechas en el estudio de Valletto Hermanos, datadas en los inicios de la octava década.³⁵³ Son imágenes extrañas, por varias razones. Una de ellas es que, para la octava década del siglo, ya no aparecen anuncios de fotógrafos que retraten muertos y tampoco se tienen imágenes localizadas producidas en medios urbanos para esta época, lo que conduce a pensar que ya para entonces la práctica estaba desapareciendo de las costumbres burguesas y del ámbito capitalino en general.

Otra razón de extrañeza, es la carencia de signos religiosos en las imágenes de Valletto. La primera de ellas no pertenece al ritual mariano, que era la constante y consistía en la utilización de coronas de flores, flores en general, y la hoja de palma. Se trata de un "angelito" recostado sobre cojines colocado diagonalmente en la imagen (lámina 48). El tratamiento de la luz es pictorialista: la figura infantil bien iluminada sobresaliendo y contrastando con el fondo oscuro. El dramatismo del hecho se da en el manejo de la luz, en contrapunto con la tranquilidad de la figura del niño que pareciera dormir. La imagen no contiene ninguno de los signos iconográficos del ritual católico: no hay corona de flores, no se utiliza la palma, ni una sola flor, ni ropón blanco. Tiene en la mano derecha unas campanitas, mismas que pertenecen al *atrezzo* de los fotógrafos, ya que aparecen también en la otra imagen de "angelito".

La otra imagen mortuoria tiene un tratamiento diferente; por principio de cuentas, se intenta fotografiar el niño muerto como si estuviese vivo: ojos abiertos, posición vertical, con un juguete en la mano derecha (lámina 49). Para dar la impresión de que se encuentra de pie, está colocado sobre objetos dispuestos convenientemente para sostenerlo, cubiertos por una tela negra. En la parte superior hay una especie de arco hecho de follaje con margaritas, en este caso, sí se utilizaron las flores. Estas fueron colocadas alrededor de la figura del niño y en su tocado. Esta rodeado de juguetes, con un muñeco colocado en su mano derecha. Las mismas campanitas de la imagen anterior aparecen. Esta imagen difiere de la anterior, ya que se intenta representar vivo al sujeto, en la acción de jugar, pero al mismo tiempo se utilizan signos como las flores, alrededor suyo y en su tocado, que hablan de su condición mortuoria, dentro del ritual católico. Esta situación ambivalente de estar en dos planos existenciales al mismo tiempo se enfatiza por el viñeteado de la imagen. Este

³⁵³Colección Gutierre Aceves

tipo de retrato, esta más cercano a las características del retrato funerario pictórico civil del siglo XVIII³⁵⁴, en el que se representaba al niño vivo, con alguna flor en la mano para denotar su condición extramundana.

Ciertamente, a pesar de las grandes contribuciones en el campo del retrato fotográfico funerario infantil hechas por el investigador Gutierre Aceves³⁵⁵, todavía hay mucho que hacer en este tema para determinar producciones, épocas, sectores sociales, y regiones en donde la fotografía formó y aún forma parte, del ritual de tránsito de la muerte.

La ficción intencionada

Hacia la octava década del siglo XIX, se comienza a perfilar una nueva manifestación en la élite de la sociedad porfiriana, cuya huella quedaría impresa en la imagen fotográfica: la fantasía burguesa. Herencia quizá por un lado, de los bailes de máscaras efectuados desde la segunda mitad del siglo en el Teatro Principal; y por otro, parte de una modernidad compartida a partir de la hegemonía cultural europea, la élite acude a ser captada en el estudio fotográfico, no vestida de sí misma, sino dispuesta a convertirse en otra, por medio del disfraz, y ayudada por los recursos escenográficos del fotógrafo de estudio.

Se acude entonces al estudio de Valletto, para hacer realidad fotográfica, la necesidad de la fantasía, de la representación lúdica: mosqueteros, tehuanas, personajes de la corte de Luis XV, emperadores aztecas, manolas, odaliscas, etcétera.

Existía una fuerte tradición de una cultura de teatral desde los orígenes del México Independiente, como fue señalado en la primera parte del texto. El teatro había sido la

³⁵⁴Gutierre Aceves delineó esta vertiente del retrato funerario infantil en la curaduría de la reciente exposición *La muerte niña*, realizada en el Antiguo Palacio del Arzobispado de noviembre de 1998 a enero de 1999.

³⁵⁵Véase también, Daniela Merino, "Dos miradas a los sectores populares: fotografiando el ritual y la política en México", pp.209-276, en *Historia Mexicana*, Octubre-Diciembre de 1998, núm.192

principal diversión —junto con los toros— de la sociedad capitalina del siglo XIX. Los bailes de máscaras en el Teatro Principal también constituían una tradición. Curiosamente, a pesar de lo anteriormente señalado, no aparecen en los años sesenta y setenta imágenes de personas (no relacionadas con el teatro) en disfraz. Existen algunos ejemplos de actores captados en el estudio en traje de carácter, tratándose de una imagen relacionada a su profesión. La puesta en escena de la fantasía burguesa en el estudio, comenzó a darse hacia la octava década del siglo, para ser continuada hacia fines del Porfiriato.

Dedicada en 1885, la imagen de una dama joven³⁵⁶ —construida por Guillermo Vallete—, la situaba a orillas del mar, bajo la lluvia, con un pandero en la mano derecha. Rocas de utilería, un ancla, un fondo en donde se ve el horizonte entre la tierra y el mar, y gotas de lluvia hechas por medio del retoque (lámina 25). ¿Por qué se tomaban estas imágenes? ¿A qué proceso cultural obedecía este gusto escénico-fotográfico de la burguesía mexicana?

Hacia finales del Porfiriato, la burguesía citadina efectuaba bailes a los que llamaban *soirée*, en los que los convidados acudían en disfraz. Se efectuaban representaciones teatrales, en las que los mismos invitados participaban, para después efectuar en cuadrilla y vestidos de la corte de Luis XV, el baile del "minué". Así describía el cronista de *México Gráfico* hacia 1889, una fiesta organizada por el señor Delfín Sánchez:

De improviso, atravesando el salón egipcio...[apareció] la cuadrilla del *minuet*...Isabel Sánchez y Platón Frisbie; Carmen Sánchez y Manuel Algara; Soledad Juárez y Bernabé de la Barra....Comenzó la danza y todos los concurrentes se sintieron transportados a las Tullerías y se sentían vivir en la segunda mitad del pasado siglo [XVIII]. Toda la

elegancia de la corte de los Capetos se palpaba en el salón, se respiraba en la atmósfera, se sentía en las armonías de la orquesta...Después, como una creación animada de Murillo, aparecía Paz Barroso, con su traje de la época de Luis XV...357

Hacia 1904, estas diversiones de "la buena sociedad" metropolitana, seguían en boga. Como ejemplo, se encontró una crónica sobre una *soirée* dedicada a don Porfirio y doña Carmen en su aniversario de bodas. La gran fiesta se efectuaba en "el palacio" del yerno del general: Ignacio de la Torre y Mier, organizada por él mismo, y por el embajador de España, el marqués de Prat. En la elegante fiesta se dispuso un pequeño escenario en uno de los patios de la mansión. En él se montó una función de marionetas, para después deleitar a los asistentes con varias representaciones teatrales en las que actuaron varios de los invitados: el vizconde de Latour, Luz Cortina y Leonor Torres Rivas viuda de Sanz, entre otros.³⁵⁸

Esta costumbre de la alta sociedad porfiriana, —como muchas otras—, confirma la idea del proceso de occidentalización de las élites. La cronista de sociales de la revista *Arte y Letras* que firmaba como "La Marquesa de Liralba"³⁵⁹, al describir la anterior *soirée*, comentaba que en Estocolmo, había presenciado un espectáculo similar:

...allí me tocó presenciar... un espectáculo por demás extraordinario. En un *auditorium* colosal, cuya decoración improvisaron las damas más elegantes y distinguidas de la corte, tuvo lugar una

³⁵⁶E. Velásquez, 1885, Albúmina, Col. Jorge Carretero Madrid

³⁵⁷México Gráfico, 22 de septiembre de 1889 tomado de José C. Valadés, *El Porfirismo*, Tomo III, p.21.

³⁵⁸*El Mundo Ilustrado*, "Notas metropolitanas. Una fiesta brillante", 27 de noviembre de 1904.

³⁵⁹*Arte y Letras*, diciembre de 1904.

representación teatral en la que los principales papeles fueron desempeñados nada menos que por la propia familia real.³⁶⁰

En la casa del inglés Weetman Pearson, vizconde de Cowdray, —quien con el tiempo probaría ser gran amigo de la familia Díaz—se efectuaban también reuniones sociales en donde se representaban pequeñas piezas teatrales por los mismos invitados³⁶¹. Esta coincidencia de costumbres de las élites inglesa, francesa, sueca y mexicana, nos habla de que éstas compartían un código social, concebido dentro de la modernidad cultural, cuyo centro hegemónico era Europa, con París como capital cultural.

Volviendo a la *soirée*, cerraba el espectáculo, el despliegue de las facultades dancísticas de algunos de los invitados: "Diez y seis figuras desprendidas de algún cuadro Luis XVI[sic] aparecieron en seguida en el escenario, al lento y ceremonioso compás del *minué*."³⁶²

Al parecer, se iba al estudio fotográfico, a que el fotógrafo resolviese la representación de manera adecuada: con el fondo, *atrezzo*, iluminación y dirección de escena adecuada. Quizá las tomas fotográficas se efectuaban antes de la *soirée*, cuando se trataba de imágenes de estudio; en algunas otras ocasiones —como puede apreciarse en la prensa ilustrada— las tomas eran hechas *in situ*.

Así podemos explicarnos imágenes como la cuadrilla de un "*minuet infantil*" (lámina 50)³⁶³: seis parejas de niños y niñas ataviados con el atuendo Luis XV, con pelucas blancas, dispuestos adelante de un gran telón que simula un gran salón palaciego con

³⁶⁰*Ibidem*

³⁶¹*Arte y Letras*, marzo de 1905.

³⁶²*El Mundo Ilustrado*, 27 de noviembre de 1904.

³⁶³Colección Carlos Monsiváis

pinturas adosadas a los muros. Las parejitas se encuentran dispuestas en tres bloques triangulares, dejando un gran espacio, casi la mitad de la imagen al fondo, enfatizando de esta forma la creación del espacio virtual de un salón palaciego. La iluminación es homogénea. Las fiestas infantiles de los niños de sociedad, al parecer adoptaban las formas de las fiestas de los mayores.

Hacia la primavera de 1905, el capitán Díaz y su esposa, celebraban un baile en su casa de campo en Mixcoac. Imágenes de los concurrentes a la *soireé* aparecieron en las páginas de *El Mundo Ilustrado* en "trajes de fantasía" de lo más variado. Desde el ya tradicional traje de Luis XV (lámina 51), mosqueteros franceses (lámina 52), hasta un romántico Cuauhtémoc (lámina 53). Las fotografías fueron tomadas en el estudio de Valletto, con el amplio repertorio de representación que su estudio proporcionaba.³⁶⁴ La fotografía se adecuaba a las necesidades culturales de la élite capitalina, proceso dentro del cual estuvo muy cerca el estudio de Valletto.

Valletto y las publicaciones ilustradas. El retrato de estudio como género periodístico

La fotografía llegó a formar parte de los medios impresos de información en México, hacia los inicios de la década de los noventa, y fue el género del retrato el primero en aparecer en sus páginas. Los retratos de Valletto y Compañía fueron de los primeros en aparecer en las publicaciones ilustradas³⁶⁵, junto con imágenes de Lorenzo Becerril, Octaviano de la Mora, los hermanos Torres, Osbahr y Schlattman.

³⁶⁴*El Mundo Ilustrado*, 12 de marzo de 1905.

³⁶⁵Maria Esperanza Rojas Olvera, "Los inicios de la fotografía en la prensa de la Ciudad de México: 1890-1900", México, UNAM/FCPS, Tesis de licenciatura, 1998

Las técnicas de reproducción fotomecánica habían estado presentes desde muchos años antes. La fotolitografía³⁶⁶, el colotipo³⁶⁷, el fotograbado³⁶⁸, el woodburytipo³⁶⁹. Todas estas variantes fotomecánicas se habían utilizado por años.

En la Ciudad de México se tiene noticia de un taller de fotolitografía impartido en la Escuela Nacional de Artes y Oficios por el profesor Santiago Alvarez "antiguo alumno de la Escuela Nacional de San Carlos" en el año de 1881, lo cual habla de que la técnica ya era conocida con anterioridad, ya que para entonces era materia de enseñanza en las escuelas de arte.³⁷⁰

Para que la imagen fotográfica entrara en el medio periodístico, se necesitaba un elemento técnico fundamental: el que se pudiera imprimir la imagen al mismo tiempo que los textos en una sola impresión.³⁷¹ Esto fue posible gracias a la técnica del mediotono a la que se llegó por varias vías, a principios de década de los años ochenta. Frederick Eugene

³⁶⁶Proceso de imprimir una imagen fotográfica mediante el principio de la litografía, el de que la grasa y el agua se repelen. Desarrollado en 1855 por Alphonse Louis Poitevin. El proceso fotolitográfico consiste en la utilización de una superficie lítica o placa de metal, que se cubren con una capa de gelatina (originalmente albúmina) sensibilizadas con bicromato de potasio. Al exponerse a la luz bajo un negativo fotográfico, la gelatina bicromatada se vuelve insoluble al agua en proporción directa a la luz recibida. Se limpian las partes solubles restantes en la placa, para proceder a echar la tinta.

³⁶⁷Variante de la fotolitografía en la que se utiliza una placa de vidrio en lugar de piedra o metal.

³⁶⁸Proceso conocido también como heliograbado inventado por el impresor austriaco Karel Klic en 1879. Basada en el mismo principio de que una superficie cubierta con gelatina bicromatada se endurece en su contacto con la luz, se emulsionaba un papel con dichos componentes y se proyectaba a partir de un positivo transparente, sobre su superficie. Se humedecía el papel y se colocaba sobre una placa de cobre. Con la humedad, el soporte de papel se podía retirar dejando únicamente la emulsión sobre la placa previamente preparada con polvos de resina. Después se sometía a ésta a un baño de ácido que mordía sobre las áreas menos protegidas por la gelatina. Se utiliza un punzón posteriormente, para dar mayor o menor profundidad de acuerdo a la imagen original y regular de esta manera la cantidad de tinta. La placa se utilizaba entonces en la prensa.

³⁶⁹Procedimiento fotomecánico patentado en 1864 por Walter Bentley Woodbury. Bajo el mismo principio anteriormente descrito de la utilización de la gelatina bicromatada, se preparaba un cristal cubierto de talco con colodión (piroxilina y algodón de pólvora diluidos en alcohol y éter), cubriéndose con una solución de gelatina bicromatada, la emulsión se despegaba de la vidrio para ser expuesta bajo un negativo. Se lavaba la gelatina no endurecida con agua, produciendo así un molde. Se metía éste a la prensa y se transfería la gelatina directamente al papel.

³⁷⁰*El Monitor Republicano*, 8 de abril de 1881, p.3

³⁷¹Beaumont Newhall, *History of Photography*, Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1997, p.251

Ives, Stephen Henry Horgan y Max Levy en Estados Unidos y George Meisenbach en Alemania llegaron a los mismos resultados.³⁷²

Al parecer, las primeras imágenes fotográficas insertas en publicaciones periódicas de que se tiene noticia fueron la de un arrabal en los Estados Unidos y dos de maniobras de guerra del ejército alemán. La primera de ellas titulada *Shantytown*, publicada en *New York Daily Graphic* en 1880³⁷³; y las segundas *Maniobras de la Armada cerca de Hamburgo* en *Illustrierte Zeitung* en 1884.³⁷⁴

El elemento técnico estaba ya dado, pero al parecer, sólo sería utilizado en las publicaciones ilustradas a partir de la siguiente década, en los inicios de los años noventa, tanto en Europa como en los Estados Unidos. Las razones para esto, estaban más en el ámbito del gusto del público, que de los alcances técnicos : "La adopción de el mediotono fue lenta, más por razones estilísticas que técnicas. Los lectores preferían los grabados en madera por ser más 'artísticos' ".³⁷⁵ En el caso de México la adopción de la técnica se dió al mismo tiempo que en Europa y Estados Unidos, aunque se desconoce si sería así por las mismas razones.

De los primeros intentos de imprimir al mismo tiempo imágenes con texto en México los hizo Luis García Pimentel, quién publicó en la *Revista Científica Mexicana*³⁷⁶ sus experimentos. Guiado "únicamente por el estudio de los libros", publicó dentro de las

³⁷²*Idem*

³⁷³Roman Gubern, *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994, en María Esperanza Rojas Olvera, *op. cit.*, p.91

³⁷⁴Beaumont Newhall, *op. cit.*, p.252

³⁷⁵*Idem*

³⁷⁶Luis García Pimentel, "La introducción del fotograbado en México" en *Revista Científica Mexicana*, 1º de enero de 1880, pp.7

páginas de la revista, *El amor maligno*, grabado de Annibale Carracci. La principal ventaja que García Pimentel le atribuye es que "se puede imprimir junto a los tipos de imprenta". Una década después en la Ciudad de México, el semanario *El Tiempo Ilustrado*, publicaba en su primer número, en los primeros días de julio de 1891 el retrato de Agustín de Iturbide y Green, el antiguo heredero del trono de Maximiliano de Habsburgo³⁷⁷. El retrato de busto, posición tres cuartos, viñeteado* del joven ex príncipe, es al parecer, una de las primeras imágenes fotográficas insertas en una publicación periódica mexicana. La aparición de la imagen del ex-príncipe, se debía a que el joven había sido encarcelado debido a la publicación de una carta suya en *El Tiempo*. La publicación menciona el hecho, mas no el contenido de la carta, y hace una semblanza del joven personaje. Dentro del mismo número, aparecen en las páginas siguientes un retrato del general Manuel González Cosío y otro del flamante edificio del Palacio de Hierro. Ese mismo 5 de julio de 1891, José María Villasana publicaba en *México Gráfico. Semanario Humorístico con ilustraciones y Caricaturas*, una pequeña fotografía del poeta Juan de Dios Peza³⁷⁸ ilustrando el artículo que hacía una breve semblanza sobre su vida.

Aparece la firma del fotograbador Monasterio sólo en la fotografía de El Palacio de Hierro. Se le atribuye el mérito de haber introducido la técnica del mediotono al comedor de la armada nacional Angel Ortiz Monasterio en 1889, y de haber sido formador de varios profesionales en la técnica. ³⁷⁹ El comedor tenía una galería fotográfica en la calle de

³⁷⁷*El Tiempo Ilustrado*, 5 de julio de 1891. María Esperanza Rojas en *op. cit.*, consigna la primera imagen fotográfica publicada en octubre de ese mismo año en *La Ilustración Mexicana. Periódico Científico y Literario*.

*Técnica de impresión en la que se esfuman o difuminan los contornos en el positivo fotográfico.

³⁷⁸*México Gráfico*, 5 de julio de 1891, p.6

³⁷⁹María Esperanza Rojas Olvera, *op.cit.*, p.78, tomado de Juan B. Iguiniz, *El libro. Epítome de la bibliología*, México, Ed. Porrúa, 1946. Se encontró en la hemerografía que, efectivamente, Angel Ortiz Monasterio era miembro de la marina nacional en *El Siglo XIX*, "El Sr. Angel Ortiz Monasterio", 10 de julio de 1891; así como que era propietario de un

Canoa 7, en donde ofrecía una gran variedad de servicios fotográficos al público: retratos, vistas, fototipia, fotograbado, e ilustración de libros y periódicos.³⁸⁰ Sería quizá éste último servicio el de más éxito en su negocio, ya que son escasos los retratos de la firma, mientras que sus fotograbados aparecen en la mayoría de las publicaciones ilustradas de la época.

Lamentablemente, la autoría de estas primeras imágenes fotográficas aparecidas en *El Tiempo Ilustrado* y en *México Gráfico* no es mencionada. En estos primeros tiempos, no se da crédito al autor de la fotografía. Sería hasta la aparición de la gran publicación en su tipo de la época *El Mundo Ilustrado* cuando se comenzó a dar crédito a los autores de las imágenes (con ciertas excepciones). En este semanario colaboraron por espacio de veinte años (1894-1914), una gran pléyade de fotógrafos, no sólo de la Ciudad de México y Puebla, sino de toda la República. Esta publicación se convirtió en el gran muestrario de la actividad fotográfica del país y gran catálogo de fotógrafos. Vallete y Compañía publicó en ella desde sus inicios por espacio de casi veinte años. Publicaron inicialmente en el año de 1894 fotógrafos y casas fotográficas de renombre: Lorenzo Becerril, Octaviano de la Mora, los hermanos Torres, Osbahr y Schlattman, así como también Fernando Ferrari Pérez, promotor de fotógrafos, y fundador de la Sociedad Mexicana de Fotografía³⁸¹, coorganizador de las ferias universales de París y Chicago, y editor de la revista *Cosmos*³⁸².

El retrato de estudio está en los orígenes del fotoperiodismo mexicano. ¿Qué se entiende aquí por fotoperiodismo? Toda imagen fotográfica, inserta dentro de las páginas

estudio fotográfico con taller de fotograbado, información obtenida del respaldo de un retrato de la colección Carlos Monsiváis.

³⁸⁰Respaldo fotográfico de Angel Ortiz Monasterio, *Caballero no identificado*, ca. 1890, Colodión brillante, Col. Carlos Monsiváis.

³⁸¹*El Municipio Libre*, 1° de noviembre de 1890.

³⁸²*Cosmos*, 1° de enero de 1892.

de una publicación periódica, que pasa —por ese hecho— a formar parte del discurso periodístico. El contenido de la imagen fotográfica al formar parte de la prensa, adquiere nuevos significados, siendo connotada por el artículo escrito. Este uso del retrato de estudio en las páginas de prensa inicia con las publicaciones ilustradas de los años noventa, para continuarse por mucho tiempo.

En el primer número de *El Mundo Ilustrado*, el artículo principal habla sobre la figura fundamental del periodo con el siguiente ilustrativo título: "Cómo emplea el tiempo el General Díaz. Su fisonomía en diferentes edades. Su familia. Su casa habitación."³⁸³ En el aparecieron retratos del general, tomadas desde 1858, por Lorenzo Becerril, Octaviano de la Mora, Fernando Ferrari Pérez, Osbahr, Torres y Valletto; así como de su familia: sus hijas Luz y Amada, y su yerno Ignacio de la Torre. Aquí el retrato es parte fundamental de la nota periodística, ya que muestra a los protagonistas de la nota escrita. Esta será una constante en la utilización del retrato en el medio por más de veinte años.

El retrato se utilizó igualmente en las notas de política. En el artículo titulado "Nuevo Ministro de Gobernación. Cambios en el Gabinete"³⁸⁴, junto a la nota periodística que aclara que a que ministro le corresponde cual cartera, se publican las fotografías de Ramón Corral, el nuevo secretario de Gobernación, de Manuel González Cosío en la cartera de Fomento, Leandro Fernández en Comunicaciones y el General Francisco Mená en Guerra. Dos retratos son de Valletto y dos de Schlattman.

En la publicación se asigna un espacio especial —a manera de "columna gráfica", ya que pocas veces contaba con texto—, a las "Damas mexicanas" que después cambió a "Damas distinguidas". Aquí aparecen retratos de damas de toda la república. Valletto

³⁸³*El Mundo Ilustrado*, 14 de octubre de 1894.

participa profusamente en esta sección, lo que parece reiterar la afirmación de Arturo Aguilar, de que Vallete no sólo había sido, en la época del Imperio, el fotógrafo de las féminas, sino que continuó siéndolo por varios años.

Ya para el siglo XX se inaugura la sección de sociales, en donde se informa sobre las bodas recientes tituladas "Los últimos matrimonios" o "Nupcial" o "Los matrimonios del año" donde se publicaban las fotografías correspondientes tomadas también en el estudio de Vallete.³⁸⁵

Aparecen artículos sobre eventos artísticos, como por ejemplo uno sobre los acontecimientos musicales del año (1906) en donde se habla del desempeño de artistas como la cantante Elena Marín³⁸⁶ o como el músico Carlos J. Meneses al mando de "los conciertos de orquesta" del conservatorio³⁸⁷, ambas fotografías tomadas también por Vallete.

En algunas ocasiones, para ciertos artículos, la publicación misma mandaba a los sujetos al estudio de Vallete, como lo aclara una nota sobre las imágenes que ilustran un artículo sobre la utilización de las flores como adorno de la mujer(!):

En los talleres de los Sres. Vallete y Compañía, reputados con sobra de razón como los primeros de la capital, fueron hechos especialmente para esta edición los hermosos bustos de mujer que adornan el artículo "Las Flores" y allí mismo fueron tomados los

³⁸⁴El Mundo Ilustrado, 18 de enero de 1903.

³⁸⁵El Mundo Ilustrado, 24 de mayo de 1903.

³⁸⁶El Mundo Ilustrado, 1º de enero de 1907.

³⁸⁷Ibidem

retratos de desposadas que ilustran las páginas de "Matrimonios del Año"....388

Para anunciar la llegada de algún personaje famoso, se insertaba a veces el retrato correspondiente, y de no tenerse, se mandaba a los personajes en cuestión a algún estudio. Hacia 1910, *Arte y Letras* anunciaba la llegada de "Mr. Hearst, notable periodista norteamericano y su distinguida esposa que se encuentran actualmente con nosotros"³⁸⁹, con la publicación de sus retratos que seguramente habían sido mandados tomar a petición de la publicación en el estudio de Valletto.

Otro uso del retrato en el medio periodístico fueron los obituarios, en donde se daba en el pie de foto —y pocas veces en una pequeña nota— la noticia de defunción del retratado. (lámina 54)

Las publicaciones ilustradas en general, echaban mano del retrato de estudio en sus notas periodísticas. Género dentro de otro, el retrato de estudio inserto en las páginas de la prensa, se transformaba en una de las vertientes iniciales del fotoperiodismo en la Ciudad de México. La vieja práctica retratística, no sólo contribuyó de esta manera a la gestación del nuevo género, sino que fue dentro de las filas de los retratistas de estudio de donde, dadas las necesidades de información visual generadas por las publicaciones ilustradas, surgieron los primeros fotoperiodistas. Así tenemos al maestro Octaviano de la Mora saliendo a las calles a captar a personajes populares como la ya mencionada "vendedora de gorditas"³⁹⁰, a Lorenzo Becerril —quien desde hacía tiempo que no era sólo fotógrafo de

388 *Ibidem*

389 *Arte y Letras*, 10 de marzo de 1910.

390 *El Mundo Ilustrado*, 9 de diciembre de 1894.

estudio, sino también de "vistas" y "tipos populares"³⁹¹—junto con el viejo maestro De la Mora, captando los interiores del Castillo de Chapultepec³⁹² con encuadres sorprendentes para la época, para ilustrar un artículo sobre el edificio. Al viejo Antíoco Cruces con el mismo De la Mora, cubriendo el evento del desfile del Combate de Flores³⁹³, así como también, la jamaica en Santa María la Ribera³⁹⁴

Manuel Ramos fue quizá, —junto con Agustín Víctor Casasola en *El Tiempo Ilustrado*— uno de los primeros fotógrafos formados desde su juventud en el medio periodístico. Formado también como fotógrafo retratista, fue uno de los primeros fotógrafos "de planta" de *El Mundo Ilustrado*, —de los primeros foto-reporter, como pocos años después se les comenzó a denominar. Ramos era enviado a cubrir una diversidad de eventos: sociales como el baile en el Club Hípico Alemán³⁹⁵, notas rojas como una imagen de una fábrica en llamas³⁹⁶, así como imágenes ciudadinas de cotidianidad como "Un puesto de nieve"³⁹⁷. Otros jóvenes fotógrafos como Lupercio, estaban más en la disposición de extender los géneros tradicionales para ajustarse a las necesidades de la prensa ilustrada de la época.

Lo que sorprende, es que decanos en el negocio del retrato como de la Mora, Cruces y Becerril, hayan salido del estudio para satisfacer las necesidades planteadas por el medio periodístico, a hacer fotografías que nunca —con excepción de Becerril— habían hecho. Esto obliga a la pregunta, ¿por qué Valletto no hizo lo mismo? ¿Por qué se quedó

³⁹¹Archivo de la Biblioteca de Antropología e Historia. Fondo Pérez Salazar. No. 1807,1808 y 1810.

³⁹²*El Mundo Ilustrado*, 12 de mayo de 1895.

³⁹³*El Mundo Ilustrado*, 22 de agosto de 1895.

³⁹⁴*El Mundo Ilustrado*, 29 de agosto de 1895.

³⁹⁵*El Mundo Ilustrado*, 2 de septiembre de 1900.

³⁹⁶*El Mundo Ilustrado*, 11 de noviembre de 1900.

cómodamente en el género del retrato? La respuesta sería un tanto mundana: porque no tenían necesidad económica. El estudio era lo suficientemente buen negocio y su vida lo suficientemente cómoda, como para no salir a la calle a buscar otras opciones.

El contenido de la imagen fotográfica publicada en las páginas de las publicaciones ilustradas del Porfiriato incorporó otras propuestas y creó hacia el fin del siglo XIX mexicano con el surgimiento de la Revolución y sus nuevas necesidades gráficas, el género por el que se conoce actualmente a este tipo de fotografía: la fotografía de prensa. Esta transición, por sí misma, tendría que ser objeto de un estudio especializado. Lo que sí puede afirmarse, es que el retrato fue un género periodístico importante durante el fin del Porfiriato, y que las imágenes retratísticas de Valletto fueron parte importante del proceso.

La publicidad

Hacia principios del siglo veinte, la fotografía comenzó a incursionar en las necesidades publicitarias de la sociedad porfiriana. Los anuncios insertos en los diarios y la prensa ilustrada en general, habían echado mano del dibujo y del grabado con anterioridad, siendo escasas las imágenes fotográficas en el discurso publicitario. Inserta en el medio de las publicaciones ilustradas, la fotografía publicitaria tuvo dos orígenes y vertientes diversos. Uno de ellos, se dió en el estudio del fotógrafo-retratista; cuando se construía la imagen publicitaria dentro de los cánones del retrato de estudio. La otra vertiente, se dió con la inserción de fotografías de las fachadas e interiores de los negocios o fábricas, pertenecientes al género fotográfico decimonónico de la fotografía de "vistas" o paisaje urbano, —como el anuncio de la Compañía Fundidora de Fierro y Acero de

³⁹⁷ *El Mundo Ilustrado*, 28 de agosto de 1904.

Monterrey³⁹⁸—, combinado con la imagen de interiores como la de negocios comerciales que utilizaban imágenes de sus diversos departamentos y sus dependientes³⁹⁹. La tendencia de fotografiar los interiores surgió de los artículos de las publicaciones ilustradas⁴⁰⁰ en la década de los noventa del siglo XIX. Sea cual fuere la solución de la imagen publicitaria, tanto en el tenor de registro arquitectónico, como en el de construcción de imagen del retrato de estudio, eran los fotógrafos retratistas los que incursionaban en las nuevas necesidades de consumo y publicidad.

Valleto y Compañía incursionó también dentro del incipiente género de la fotografía publicitaria —aún no concebida como tal en la época. La compañía fotográfica solucionaba el anuncio de *Ozomulsi3n. La Reina de las emulsiones de aceite de h3gado de bacalao*⁴⁰¹ con cuatro ni3os, que ser3an a quienes iba dirigido el producto fundamentalmente, con una gran botella de t3nico de cart3n al centro de la composici3n. Toda la iluminaci3n, composici3n, etc3tera, pertenec3an al c3digo del retrato de estudio (l3mina 55).

La alegoría fotogr3fica

La utilizaci3n de modelos en la fotograf3a, comenz3 a mostrarse como moda comercial en la Ciudad de M3xico a principios del siglo XX. *El Mundo Ilustrado* publicaba en marzo de 1903 im3genes del fot3grafo parisino Reutilinger con modelos femeninas ataviadas con telas ligeras a la manera de las estatuas griegas. Las modelos aparec3an como estatuas

³⁹⁸*La Semana Ilustrada*, 5 de agosto de 1910.

³⁹⁹Anuncio de El Palacio de Hierro en *El Mundo Ilustrado*, 19 de febrero de 1905.

⁴⁰⁰Hacia 1895 se iniciaba en *El Mundo Ilustrado*, una secci3n dedicada a dar a conocer edificios p3blicos, sus fachadas e interiores, adem3s de una historia breve del edificio. Esta secci3n participaban los fot3grafos de estudio Octaviano de la Mora y Lorenzo Becerril. V3ase *El Mundo Ilustrado*, "Oficinas y Edificios P3blicos de M3xico- Ex-Aduana de Santo Domingo", 13 de enero de 1895.

⁴⁰¹*Arte y Letras*, febrero de 1906.

vivientes, saliendo del friso de algún frontón griego. Estas imágenes que vendía la casa Pellandini fueron comentadas en la publicación como parte de los "progresos" en la fotografía:

Maravillosos, ciertamente, son los adelantos que la fotografía ha alcanzado en los últimos años, e incontable el número de verdaderas obras de arte que producen en la actualidad los grandes talleres.

No es ya el retrato de parecido más o menos perfecto, ni la "vista" de tal o cual edificio o paisaje, lo que más preocupa a la fotografía moderna. Perfeccionados los aparatos y los procedimientos, el fotógrafo de nuestra época encuentra a cada paso "motivos" que en otros tiempos sólo era dado aprovechar a los grandes artistas y así vemos que, poco a poco, la cámara obscura va ensanchando su dominio para abarcar un campo de acción cada vez más extenso y más rico en asuntos.

Antes, los "modelos" estaban exclusivamente destinados al "estudio" de los devotos del color o del cincel. Ahora invaden el taller fotográfico, y son tan bellas y tan variadas las obras en que intervienen, que se les considera como uno de los más preciosos recursos.⁴⁰²

Esta vertiente pictorialista de representación en donde la fotografía podía pensarse como una pintura, planteada por Henry Peach Robinson años atrás, se convirtió en una moda en el contexto mexicano de principios de siglo XX.

La utilización de modelos en la fotografía mexicana tampoco era nueva: la producción de tipos mexicanos en el estudio de Cruces y Campa durante la séptima década del XIX había echado mano de ellos, pero con una intención diferente: el costumbrismo.

⁴⁰²El Mundo Ilustrado, 22 de marzo de 1903.

Se comenzaron a producir fotografías que representaban alegóricamente, valores positivistas y románticos (lámina 56). Estos valores y sentimientos adquirían corporeidad no sólo en la pintura y escultura, también en imágenes fotográficas *kitsch* a la luz de la sensibilidad de fines del siglo XX. Así que la "invasión" de modelos en el taller fotográfico a la que alude el artículo estaría subordinada a la imaginación del fotógrafo para reproducir esta sería de valores finiseculares.

Encontramos ejemplos de este tipo de imágenes publicadas en *El Mundo Ilustrado*, de Emilio Lange, Felipe Torres, Francisco Lavillette, Manuel Torres, José María Lupercio y los mismos hermanos Valletto. En algunos, la fantasía fotográfica se titula simplemente *Estudio fotográfico*, en otras el título se convertiría en parte fundamental de la lectura de la imagen. Títulos como *La Gloria* o *Arte Clásico* hablan de la alegorización buscada en la imagen.

En *Estudio fotográfico*, se representa a Cristóbal Colón. Un pequeño niño es ataviado con ropaje de época, con el fondo de arcos neogóticos (que también utilizaba para las primeras comuniones) y con una peluca rubia representando al personaje histórico con una mesa junto en la que se encuentra un pequeño globo terráqueo y papeles en donde el niño realiza trazos con un compás (lámina 57). Otra con el mismo título sería un fotomontaje en donde tres niñas vuelan en un globo sobre el zócalo capitalino. (lámina 58) Es en esta vertiente en donde el fotógrafo retratista reafirma sus pretensiones artísticas. Al producir imágenes no concebidas como retrato pero echando mano de sus convenciones visuales, el fotógrafo equiparaba su trabajo, al "trabajo artístico" de pintores y escultores, haciendo patente el imaginario *kitsch* de la época.

Valleto, fotógrafos de Porfirio y Carmelita

Fue la compañía fotográfica la encargada de registrar los momentos importantes en la vida de la pareja presidencial. El matrimonio civil y religioso del viudo Porfirio y la niña Carmelita, son captados en dos sesiones diversas en el estudio de Valleto. A la vuelta del siglo, regresaron con la compañía fotográfica, ahora en la segunda de San Francisco, a ser captados por la lente de Guillermo, imágenes que fueron utilizadas de manera pública para la conmemoración visual de sus bodas de plata.

Era el mes de abril de 1880 cuando la sobrina y primera esposa de don Porfirio, Delfina Ortega, murió de mal parto. Se hicieron sentidísimos funerales —casi de estado— en donde "los grandes de la masonería mexicana y los ostentosos jefes del liberalismo no sólo lleva[ban], como don Ignacio L. Vallarta y don Protasio Tagle ramos de flores blancas en las manos, abriendo el cortejo fúnebre. sino que se arrodilla[ban] en la nave principal de la Colegiata de la Villa, donde el féretro [fue] colocado sobre un túmulo."⁴⁰³ Pero las lágrimas no podían durar demasiado y había que prepararse para el establecimiento de los lazos políticos correctos para el futuro. Para fines de aquel año, el fiel compañero de tantas batallas, el general manco Manuel González, efectuaba el eficaz enroque político: ocupaba la presidencia del país, mientras que el general Díaz pasaba a la cartera de Fomento.⁴⁰⁴ El "viejo y astuto" Manuel Romero Rubio, ocupaba asiento en el congreso. Era hombre de gran peso político, partidario de Sebastián Lerdo de Tejada. El general Díaz decidió unir los intereses de la política y del corazón: pidió en matrimonio a la niña Carmelita, una de las tres hijas de don Manuel, dejando atrás la oposición política lerdista. Parecía darse —según José C. Valadés—, un "matrimonio de estado" ya que don Porfirio "sin ser rey, y doña

⁴⁰³José C. Valadés, *El Porfirismo*, Tomo I, p.180.

Carmen Romero Rubio, sin ser princesa, pudieron sin embargo, darse cuenta de que su boda se tendía a manera de arcoiris, sobre un pasado turbulento de tempestades y odios. Se casaron, no solamente para ser ellos felices, sino para que lo fueran también muchos millones de mexicanos.⁴⁰⁵

Fueron Valletto hermanos los fotógrafos que capturaron los momentos más significativos de la vida de la pareja. El día en que se llevó a cabo la boda civil fue solemnizado el hecho por la fotografía. El sábado cinco de noviembre de 1881 por la noche, Porfirio y Carmelita contrajeron matrimonio civil —como masón, don Porfirio debía dar preeminencia al aspecto civil de su enlace— en íntima ceremonia celebrada en la casa de los Romero Rubio⁴⁰⁶. Las tomas fotográficas debieron efectuarse un poco antes de la ceremonia en el estudio de Valletto, ya que se necesitaba de luz natural para tomarlas. Dos imágenes hechas para esta especial ocasión fueron encontradas. En una de ellas, aparece la familia Romero Rubio: don Manuel, su esposa doña Agustina y sus tres hijas, con el general Díaz del brazo de su pequeña hija Luz, de seis años (lámina 59)⁴⁰⁷. Recreándose el espacio íntimo familiar mediante dos telones pintados al óleo simulando el interior de una casa, la familia Romero Rubio en el espacio familiar, acompaña a la hija y al ilustre novio⁴⁰⁸. La pequeña Luz, se encuentra estratégicamente colocada entre los novios. Más que una fotografía simbolizando la unión de la pareja, se hacía patente la unión de las dos familias. La unión política que se daba en el espacio íntimo y familiar, se escenificaba en el estudio

⁴⁰⁴*Ibidem*, pp.50-51.

⁴⁰⁵Nemesio García Naranjo, *Doña Carmen*, París, 1929, Imp. en Méx., s.f., tomado de José C. Valadés, *El Porfirismo*, p.287, Tomo III.

⁴⁰⁶*El Mundo Ilustrado*, "Las Bodas de Plata del Sr. Gral. D. Porfirio Díaz y de su dignísima esposa", 11 de noviembre de 1906.

⁴⁰⁷La ausencia de Porfirio hijo se atribuye a que el general lo mandaba a estudiar fuera de la ciudad en ocasiones.

⁴⁰⁸FINAH, No. de inv. 66262 ; UIA, Fondo Porfirio Díaz.

fotográfico de Valletto. El opositor lerdista Manuel Romero Rubio y su familia, unía su destino al régimen político y a la familia del general Porfirio Díaz.

En la otra toma, ya aparece sola la pareja (lámina 60), con el ecuadre de busto y viñeteada, indefinición fotográfica que pareciera hablar de una promesa: la de una larga vida por compartir.⁴⁰⁹

Dos días después, la mañana del lunes 7 de noviembre, el matrimonio religioso se celebraba en la capilla del arzobispado. Dicho enlace, no sería muy del agrado del general, quién debía ceder ante las preocupaciones de la madre de la novia: "Doña Agustina, tenía pavor de que su hija se casara con un general que durante la guerra de Reforma mandaba sacar a las monjas de sus conventos."⁴¹⁰ Se buscó entonces a Monseñor Eulogio Gillow, para que diera la bendición nupcial. Este, a su vez, sugirió que fuese el arzobispo Don Pelagio Antonio Labastida y Dávalos quien lo efectuara, haciendo así el matrimonio del general, parte de la política de conciliación entre el Estado y la Iglesia.⁴¹¹ Así que, la mañana del día siete, se celebró el sagrado sacramento en la capilla arzobispal, de forma muy discreta y sólo con la asistencia de los más allegados a la pareja. Las fotografías del matrimonio religioso, también fueron tomadas por Valletto (lámina 61). En este caso, las fotografías no fueron localizadas en ningún archivo. Se tiene noticia de ellas, ya que fueron

⁴⁰⁹ Ambas fueron hechas el mismo día, ya que Carmen y Porfirio portan el mismo traje en ambas. La primera se encuentra en dos archivos: en el Archivo Histórico de la Universidad Iberoamericana y la otra en la FINAH, Fondo Casasola. Ambas son reproducciones de un positivo fotográfico y omiten el crédito a Valletto. La imagen de la pareja con soporte y sello original de Valletto se encuentra en la Colección Alejandro Cortina y Cortina. Se fechan en 1881, año del matrimonio de los personajes en cuestión, teniendo en cuenta que por la representación de la que se habló anteriormente, la toma tuvo lugar antes del matrimonio en noviembre del mencionado año. La fotografía de la pareja se encuentra también en la colección de Eduardo Rincón Gallardo, archivo al que no se tuvo acceso, pero la mencionada imagen aparece publicada en Enrique Krauze, Fausto Zerón Medina, *Porfirio. La Ambición*, México, Ed. Clio, 1993. Aquí se hace referencia a que esta fotografía se tomó el día de su boda civil. Aparece publicada también en *El Mundo Ilustrado*, el 30 de octubre de 1898, para el aniversario de bodas de la pareja.

⁴¹⁰ Entrevista con Julián Fernández Castelló citado en Carlos Tello Díaz, *El exilio. Un relato de familia*, México, 1993, Cal y Arena, p.272.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 274.

publicadas veinticinco años después por la revista mensual *Arte y Letras*⁴¹², al igual que los retratos publicados para conmemorar las bodas de plata de la pareja, también tomados por Valletto (lámina 62). Estos últimos fueron hechos con anterioridad.⁴¹³ El retrato de doña Carmen fue tomado de una serie publicada en 1904 —la toma debió haberse hecho entre 1901 y 1904—, pero al insertarlo dentro del discurso periodístico conmemorativo de sus bodas de plata, se refrenda a Valletto como fotógrafos de la pareja Valletto hermanos no sólo se encargó de fotografiar los momentos más significativos de la pareja presidencial, sino también a varios miembros prominentes de la familia Díaz, como las hijas Amada⁴¹⁴ y Luz⁴¹⁵, el yerno Ignacio de la Torre⁴¹⁶, a Luisa Raigosa de Díaz, esposa de Porfirio hijo⁴¹⁷, y sus pequeños nietos.

Valletto y Compañía había participado fotográficamente de la celebración de los momentos íntimos y significativos de la pareja y la familia Díaz.

Excepciones al género retratístico

Los hermanos Valletto fueron fundamentalmente fotógrafos de estudio. Sus fotografías de exteriores fueron la excepción y no la regla. De ellas se encontró testimonio a través las publicaciones ilustradas. Al parecer, fue en los primeros años de su primer estudio, que salieron un poco más de él.

⁴¹²*El Mundo Ilustrado*, 11 de noviembre de 1906.

⁴¹³*El Mundo Ilustrado*, 27 de noviembre de 1904; *Arte y Letras*, diciembre de 1904. Variantes de esta sesión fotográficas se seguirían reproduciendo posteriormente en *El Mundo Ilustrado*, 22 de septiembre de 1907 y el 19 de julio de 1908.

⁴¹⁴Colección Alejandro Cortina y Cortina.

⁴¹⁵*El Mundo Ilustrado*, 14 de octubre de 1894.

⁴¹⁶*Idem*

⁴¹⁷UIA, Colección Fotográfica Familiar, No.37 *Luisa Raigosa*, ca.1890, albúmina.*El Mundo Ilustrado*, 12 de marzo de 1905.

El día primero de junio de 1869 se inauguraba pomposamente un tramo del ferrocarril México-Veracruz. El tramo comprendía de Apizaco a Santa Anna Chiautempan y celebraban con los empresarios, los señores Barron y Escandón, —almuerzo y brindis de por medio— con Ignacio Manuel Altamirano, Vicente García Torres, editor de *El Monitor Republicano* y los redactores del *Trait D'Union* y *The Two Republics*. Pocos días después ocurrió un aparatoso accidente en el recién inaugurado tramo. Este accidente hizo salir de su estudio a los hermanos Valletto para captar la desgracia:

Los Sres. Valletto.- Con la oportunidad debida han sacado varias vistas fotográficas del desgraciado suceso ocurrido el 19 del corriente en el ferrocarril de Apizaco; y sabemos la buena aceptación que el público ha hecho de este trabajo por su exactitud y limpieza.⁴¹⁸

No sólo registraban el accidente, sino que las imágenes tomadas fueron comercializadas. Ya antes de la inserción de la imagen en las páginas de prensa, se utilizaba ésta para informar acerca de un suceso extraordinario. Anteriormente esto había sucedido con las fotografías alrededor de la muerte del emperador Maximiliano. Las imágenes del accidente podrían considerarse como antecedente del fotorreportaje con tintes de nota roja, ya que se utilizaban imágenes fotográficas para informar de un suceso, las cuales eran vendidas y tenían cierta circulación.

La imagen del accidente mencionado apareció en la revista literaria dirigida por Altamirano *El Renacimiento*, de la única manera que podía aparecer: en una litografía de

⁴¹⁸*El Monitor Republicano*, 26 de junio de 1869.

Hesiquio Iriarte "tomada de una fotografía de Valletto y Cía." (lámina 63)⁴¹⁹ No hay forma de saber que tanto el artista litógrafo respetó o modificó la imagen fotográfica original.

Hubo otro accidente, ahora del ferrocarril de Tlalpan (lámina 64), captado por la compañía fotográfica un mes después; así como una vista de la Barranca de Metlac⁴²⁰, cuyas litografías hechas por Iriarte es el único testimonio de la toma fotográfica por parte de Valletto.⁴²¹

Ya hacia fines del siglo XIX, se encontraron dos ejemplos de paisaje urbano insertos en la prensa ilustrada. Aunque más bien, parecería que estas excepciones se dieron más como trabajo personal de Guillermo, que como un género comercialmente rentable para la compañía fotográfica. Vemos entonces, entre las páginas de *El Mundo Ilustrado*, imágenes de monumentos funerarios en Génova (lámina 65 y 66) tomadas por Guillermo Valletto⁴²² y otra del Canal de Jamaica (lámina 67), también aparecida en la misma publicación periódica.⁴²³

⁴¹⁹*El Renacimiento*, 1869, p.353.

⁴²⁰*Ibidem*, p. 425

⁴²¹*Ibidem*, "Ferrocarril de Tlalpan. Catástrofe del 15 de julio", p.401

⁴²²*El Mundo Ilustrado*, 7 de noviembre de 1897.

⁴²³*El Mundo Ilustrado*, 23 de agosto de 1903.

CONCLUSIONES

El acercamiento monográfico a la producción de un estudio fotográfico que abarcó un periodo de casi medio siglo, mostró más bondades de las imaginadas. Más allá de mostrar un perfil y trayectoria aislados, la reconstrucción de éstos planteó la necesidad tender puentes a una actividad del pasado que presenta más interrogantes que certidumbres: la historia de la fotografía mexicana.

Una de las certidumbres encontradas fue la de que una historia visual no se construye a partir de un sólo tipo de fuentes, de la imagen fotográfica misma. Aquella máxima que dice que "una imagen vale más que mil palabras" se prueba como lo que es: un lugar común. Descifrar los contenidos sociales, políticos, culturales, simbólicos de la imagen fotográfica perteneciente a una dimensión espacio temporal ya inexistente implica el acopio de herramientas pertenecientes a disciplinas diversas, para reconstruir el bagaje histórico, social e ideológico de quien dispara la cámara, para desnudar una mirada como construcción cultural, perteneciente a un periodo determinado. Y, por el otro lado, identificar y comprender los deseos y necesidades icónicas de una determinada sociedad, que al pagar por la construcción de la mirada del otro, la convierte en un proceso de ida y vuelta. Deconstruir el imaginario de quien concibe la imagen y de quien la consume.

Más certidumbres: Valleto y Compañía fue parte importante de la historia de la fotografía en la Ciudad de México. Su trayectoria fotográfica, que al abarcar casi medio siglo, estuvo inmersa en los diferentes procesos por los que pasó la fotografía como actividad productiva. Se confirma el periodo del Segundo Imperio Mexicano, como época del primer auge de la fotografía en México en donde las figuras áulicas se sirvieron de la imagen fotográfica para perpetuar el recuerdo de un imperio exótico, en la búsqueda de

trascender el tiempo y la muerte a través del embalsamamiento fotográfico. La República Restaurada se muestra como un periodo de descenso de la actividad fotográfica, de austeridad visual, en la que habría que abundar en la utilización de la imagen en las figuras de Juárez y de Lerdo, así como en las razones de este descenso. Y finalmente, el Porfiriato, que se muestra —a partir de la octava década del siglo—, como el periodo de mayor expansión de la fotografía en el siglo, sin precedentes a nivel nacional. Expansión mayor que la de aquél primer auge cortesano que pareciera más un fenómeno local. El periodo de restauración republicana y el Porfiriato sobre todo, se muestran como ricas áreas a investigar con mayor amplitud a futuro.

La certidumbre de que los hermanos Valletto fueron fotógrafos pertenecientes a una élite social, que sólo captaron a miembros de ella, conduce a ciertas interrogantes. Por un lado, a la cuestión de si la existencia de fotógrafos que lograron su pertenencia a las altas esferas sociales a través de la fotografía, es un caso de excepción dentro de la fotografía mexicana del siglo XIX o de un fenómeno común. Otros estudios monográficos contribuirían a dilucidar cuestiones semejantes. El hecho de que el trabajo de los Valletto se centrara en la codificación de la imagen del tipo burgués, parece hacerlos únicos, ya que la mayoría de sus contemporáneos conocidos ampliaron el abordaje de temáticas, géneros y sectores sociales a donde apuntaron su cámara. Ciertamente, lo esencial del trabajo de Valletto consistió en la representación y construcción visual del tipo burgués decimonónico capitalino, proceso en el que no fueron los únicos. Aquí habría que ampliar el espectro de investigación, buscando quizá sus matices regionales, así como en el de la construcción de otras identidades sociales construidas en el estudio fotográfico.

Y no sólo habría que concebir el poder de construcción ideológica de la fotografía delimitada al retrato, sino también en el paisaje bucólico o urbano, en el de registro

industrial o de pretensiones científicas. Identificar el poder de la fotografía para construir realidades e imaginarios, a develarse a través del lento proceso de deconstrucción.

La codificación de las costumbres de la élite porfiriana capitalina en la imagen, la participación de la fuente fotográfica como posibilidad de acceso a una historia social, no es novedad, pero sí el proceso planteado a la inversa: partiendo de la necesidad de explicación de la fragmentariedad temporal y conceptual del documento icónico, pasar al estudio de las costumbres de un sector social, y de regreso. Así es que se puede entender estas imágenes como parte de un proceso, que también tiene necesidad de mayores investigaciones: el de la modernidad compartida de las élites a nivel mundial, y entender este fenómeno en el ámbito latinoamericano no como importado o impuesto desde fuera, ajeno a los sustratos culturales a los que se inserta.

La construcción de la imagen del poder a través del estudio del fotógrafo, es otro campo más dejado a necesidades por cumplirse. En este periodo, el estudio de la imagen oficial de Porfirio Díaz, es la que impone mayores dificultades, al ser el suyo un periodo muy extenso y de numerosa producción tanto en la cantidad de fotógrafos, como de imágenes. La conciencia de Díaz del poder de su imagen, su relación con los fotógrafos y la circulación de sus imágenes, son varias de las interrogantes que quedan, una vez más, para futuros estudios.

Valleto hermanos fueron importantes dentro de un nuevo periodo de circulación de la imagen fotográfica: la prensa ilustrada. Se confirma el retrato fotográfico como uno de los géneros predominantes en esta primera etapa del fotoperiodismo mexicano, planteándose el nuevo medio como generador de mayores necesidades icónicas a fotógrafos formados en la tradición de los estudios fotográficos. Es en las dos últimas décadas del periodo porfiriano que se perfilan los inicios del género del fotoperiodismo en términos

contemporáneos, en contraposición a la extendida idea de que este género surge a partir de la Revolución Mexicana. Otra interrogante surgida de una certidumbre menor. Ni qué decir, que a partir de este mismo medio de la prensa ilustrada, surge también la imagen publicitaria, la fotografía de modas, y aun la imagen de deportes. Géneros nuevos —que pareciesen menores— que surgieron de los estudios fotográficos retratísticos. Los nexos entre las nuevas necesidades icónicas de entresiglos y como la imagen fotográfica las asumió a partir de los códigos del retrato decimonónico, sería otro de los que hay por establecer.

A pesar de los logros en torno a las investigaciones sobre el retrato funerario infantil, la dimensión del tema a nivel regional y nacional desbordan los esfuerzos de un sólo investigador. El establecimiento de periodizaciones tanto en los medios citadinos como rurales, así como la determinación de la especificidad del fenómeno a nivel nacional y latinoamericano, son algunas de las directrices que se perfilan a seguir en torno a la muerte niña. La certidumbre de la participación de Vallete en las costumbres funerarias de la época, en las que la cámara se convertía en parte de la perpetuación del ritual de la muerte; perfila la necesidad de abordar la temática comenzando por la elaboración de una historia regional, la del retrato funerario fotográfico en la Ciudad de México, o en Guanajuato, o Puebla.

Los hermanos Vallete fueron parte de la historia de la Ciudad de México por más de medio siglo; así como de sus vaivenes políticos y económicos, participando de la conformación de sus cambiantes rostros urbanos (la destrucción de la ciudad con la invasión norteamericana o la construcción del eclecticismo arquitectónico finisecular, o la inauguración de la luz eléctrica por mencionar algunos). Su participación en el acto de determinar la música que se escuchaba en la Alameda, en la celebración de ciertos actos

sociales públicos como el Combate de Flores, además de perpetuar el acto fotográfico en cuatro generaciones de capitalinos como menciona Juan de Dios Peza, los convierte ya en parte de la memoria capitalina.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo de la Antigua Academia de San Carlos (AACSC)

Archivo del ex-Ayuntamiento de la Ciudad de México (ACM)

Archivo familiar Carmen Hidalgo y Terán

Archivo General de la Nación (AGN)

Archivo Histórico Francisco Xavier Clavijero de la Universidad Iberoamericana (UIA)

Archivo del Panteón Español

Archivo del Sagrario Metropolitano (ASM)

Colección Gutierre Aceves Piña

Colección Lourdes Almeida

Colección Jorge Carretero Madrid

Colección Alejandro Cortina y Cortina

Colección Manuel Portillo

Colección Alicia Ruiz

Fototeca del Centro de Estudios sobre la Universidad de la Universidad Nacional Autónoma de México (CESU)

Fototeca Lorenzo Becerril del Centro Integral de Fotografía, Puebla, Pue.

Fototeca del Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec (MNH)

Sistema Nacional de Fototecas. Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia en Pachuca, Hidalgo (SINAFO-FINAH)

HEMEROGRAFIA

- El Anteojo*, 1845
- Arte y Letras*, 1904-1908, 1910, 1912
- Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, 1935, Tomo 45, N.9 y 10
- El Combate*, 1877
- Cosmos*, 1892
- Le Courrier du Mexique*, septiembre de 1900.
- Crónica Mexicana. Revista Semanal Ilustrada*, 19 de octubre de 1895-abril de 1896.
- El Demócrata*, 1895-96
- Diario de Avisos*. 1858-1860
- Diario del Gobierno de la República Mejicana*, 1840
- El Diario del Hogar*, 1896,1900
- Diario Oficial*, 1904-05
- El Duende*, 1840
- El Eco de Ambos Mundos*, enero-marzo de 1874.
- El entreacto*, 1903-1905

- El Fotógrafo Mexicano*.1899-1910.
- La Gaceta*, 1904-06
- La Gaceta Comercial*, 1900
- El Herald*o, 1855
- La Huelga*, 1875
- El Imparcial*, 1904-1905, 1912-1914
- La Libertad*, 1880
- El Máscara*, 15 de noviembre de 1879.
- México Gráfico*. septiembre de 1889, 1891-1892
- México-Industrial*, 1905-06
- El Monitor Republicano*, 1861, 1869-1876, 1878-1881, 1889, 1891,1893, 1895-1896
- El Mundo Ilustrado*. 1894-1914
- El Municipio Libre*, 1878-79, 1889-91, 1894-98
- El Nacional*, 1896, 1917-18
- La Orquesta.*, 1864-67
- El Pájaro Verde*. julio de 1863,1864-1867

- La Patria*, marzo de 1890.
- Periódico oficial del Gobierno del Estado de Puebla*. 1880
- El Renacimiento* 1869.
- El Republicano*, 1846-47
- Revista Científica Mexicana*, 1880.
- Revista de Revistas*, 1910-1911
- Revista Moderna de México*, 1904.
- Revista Saber Ver. Lo contemporáneo del arte . La Nación Mexicana. Retrato de Familia.*
México, Número Especial.
- La Semana Ilustrada*, 1909-10
- El Siglo XIX*. 1841-49, 1861, julio a diciembre de 1867-75, 1877-1881, 1888, 1890-1891
- El Socialista*, 1881
- La Sociedad*, 1859
- El Teatro. Revista general de espectáculos líricos y dramáticos*, 1872
- El Tiempo Ilustrado* 1891-1895, 1900-1904, 1906-07
- El Universal*, 1851

BIBLIOGRAFÍA

- Adelman, Jeremy y Miguel Angel Cuarterolo, *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas. 1843-1870*, Buenos Aires, Ediciones Fundación Antorchas, 1995.
- Anuario del Comercio de la Industria de la Magistratura y de la Administración de la República Mexicana*, Madrid, Casa Editorial Bailly-Bailliere, 1912.
- Aceves, Gutierre, *Tránsito de angelitos. Iconografía funeraria infantil*, Museo de San Carlos, 1988.
- _____, "Imágenes de la inocencia eterna" en *Artes de México. El Arte Ritual de la Muerte Niña*, Número 15, Primavera 1992.
- _____, *La muerte niña* (Catálogo de exposición-Nov. 10 de 1998-enero 31 de 1999), México, Museo de la Secretaria de Hacienda y Crédito Público. Antiguo Palacio del Arzobispado, 1998.
- Aguilar Ochoa, Arturo, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México UNAM-IIE, 1996, (Estudios de fotografía 1)
- Almanaque Bouret para el año de 1897*, México, Instituto Mora, 1992, (Colección Facsímiles)
- Báez Macías Eduardo, *Guía del Archivo de la antigua Academia de San Carlos, 1844-1867*, México, UNAM-IIE, 1976.
- Baldwin, Gordon, *Looking at photographs. A Guide to Technical Terms*, Malibú, California, The J. Paul Getty Museum, 1991.

- Barré, Paul, *Historia de las Exposiciones en el siglo XIX*, México, Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento, 1899.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós, 1997, (Paidós Comunicación 43)
- Belloc, Auguste, *Traité et pratique de la photographie sur collodion*, París, 1854
- Calderón de la Barca, Madame, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, México, Porrúa, 1987, (Sepan Cuántos, 74)
- Canales, Claudia, *Romualdo García; un fotógrafo, una época*, México, 1980, INAH.
- Cárdenas de la Peña Enrique, *Mil personajes en el México del siglo XIX*, Banco Mexicano Somex, 1979. 4 vols.
- Casanova, Rosa, Olivier Debrouse, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- _____, "La fotografía en México en el siglo XIX", en *Documentos Gráficos para la historia de México 1848-1911*, México, Editorial del Sureste, 1985, vol. I
- Cortecero, José María, *Manual de fotografía y elementos de química aplicados a la fotografía*, París, Librería de Rosas y Bouret, 1862.
- Conde Corti, Egon Caesar, *Maximiliano y Carlota*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Charnay, Désiré, *Ciudades y ruinas americanas*, México, DGP/CNCA, 1994, (Mirada Viajera).

- Curiel, Fernando, *Paseando por Plateros*, México, SEP/Martín Casillas Editores, 1982, (Memoria y olvido: imágenes de México III).
- Debroise, Olivier, *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, CONACULTA., 1994.
- Directorio del comercio del Imperio Mexicano*, publicado por Eugenio Maillefert. París, Imprenta Hispano-Mexicana de Cosson y Cñía., 1867, 2 vols.
- Directorio general de la ciudad de México y del Distrito Federal*, México, Ruhland, 1911-1912.
- Díaz y de Ovando, Clementina, *Memoria de un debate (1880). La postura de México frente al patrimonio arqueológico nacional*, México, UNAM, 1990, (Divulgación 3).
- Dollero, Adolfo, *México al día. (Impresiones y notas de viaje)*, México, Librería de la Viuda de C. Bouret, 1911.
- Doménech Figueroa, J. et al., *Guía General Descriptiva de la República Mexicana. El Distrito Federal*, México, Ramón de S.N: Araluce, Callejón de Santa Inés No.5, 1899.
- Elizondo, Ricardo, José Antonio Rodríguez y Xavier Moyssén, *Monterrey en 400 fotografías*, México, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, agosto 1996-febrero 1997.
- Ehrmann, Carlos, *El Instructor del Fotógrafo*, Nueva York, The Scovill & Adams Co., 1891.
- Exposición Internacional de St. Louis, Mo., 1904. Catálogo oficial de las exhibiciones de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Secretaría de Fomento, 1905.
- Fernández Ledesma, Enrique, *La gracia de los retratos antiguos*, México, Ediciones Mexicanas, 1950.

- De Jesús Hernández, Manuel, *Los inicios de la fotografía en México*, 1989, HERSA.
- Fontcuberta, Joan (selección de textos), *Estética Fotográfica*, Barcelona, Editorial Blume, 1984, (Libros de arte de bolsillo)
- _____, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993 (Mass Media).
- Frizot, Michel y Françoise Ducros, *Du bon usage de la photographie. Une anthologie des textes*, Paris, Centre National de la Photographie, 1987, (Photo Poche, 27)
- Galindo y Villa, Jesús, *Exposición Histórico Americana de 1892*, México, Ed. de la Sociedad Alzate, Imprenta del Gobierno Federal en el Ex-arzobispado, 1893.
- _____, *Reseña histórico-descriptiva de la Ciudad de México*. México, Imprenta de Francisco Díaz de León, 1901.
- García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, México, Ed. Porrúa, 1962.
- Gayón Córdova, María (comp.), *La ocupación yanqui de la ciudad de México, 1847-1848*, México, DGP/CNCA/INAH, 1997
- Gombrich, Ernest H., J. Hochberg y M.Black, *Arte, percepción y realidad*, Barcelona-Buenos Aires, Ed. Paidós, 1983.
- González Navarro, Moisés, *Sociedad y cultura en el porfiriato*, México, CONACULTA, 1994, (Cien de México).
- González Obregón, *Las Calles de México*, México, Ediciones Botas, 1972.

- Hale, Charles, *La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX*, México, Ed. Vuelta, 1991, (La reflexión).
- Hobsbawm Eric, *La era del capital, 1848-1875*, Buenos Aires, Crítica, 1998, (Biblioteca E.J. Hobsbawm de Historia Contemporánea)
- _____, *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica, 1998, (Biblioteca E.J. Hobsbawm de Historia Contemporánea)
- Jurado, Carlos, *El Arte de aprehensión de las imágenes y el unicornio*, México, UNAM, 1984.
- Klary, C., *El Fotógrafo Retratista*, León, Gto, Imprenta de la Escuela de Instrucción Secundaria, 1892.
- Kossov, Boris, "La fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX. La experiencia europea y la experiencia exótica", *Image and memory: photography from Latina America 1866-1994*, Houston, University of Texas Press, 1998.
- _____, *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, Brasil, Ateliê Editorial, 1999.
- Krauze, Enrique, Fausto Zerón-Medina, *Porfirio*. México, Ed. Clío, 1993, 6 vols.
- Kollonitz, Paula, *Un viaje a México en 1864*, México, SEP/FCE, 1984, (Lecturas Mexicanas 41)
- Lara Klahr, Flora, Marco Antonio Hernández, et al., *El Poder de la Imagen y la Imagen del Poder. Fotografías de prensa del porfirato a la época actual*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1985.

- Lara Klahr, Flora, *Jefes, Héroes y Caudillos. Fondo Casasola*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, (Colección Río de Luz).
- Le Gray, Gustave, *Photographie: traité nouveau théorique et pratique des procedes et manipulations sur papier se, humide, sur verre au collodion, al-albumine*, Paris, Lerebours et Secretan, 1854.
- López Mondéjar, Publio, *Las fuentes de la memoria. Fotografía y Sociedad en la España del siglo XIX*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1988.
- Mc Kelroy, Keith, *Early Peruvian Photography. A Critical Case Study*, Ann Harbor, UMI Research Press, 1985
- Meyer, Eugenia et al, *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, Museo Nacional de Antropología e Historia, INAH-SEP-FONAPAS, 1978.
- Mayer, Brantz, *México, lo que fue y lo que es*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Mason, Ch. Theo, "La fotografía en la Ciudad de México.", *Foto*, febrero-marzo-abril, 1937, Tomo II, Num.13.
- Maas Ellen, *Foto-álbum: sus años dorados 1858-1920*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- Massé Zendejas, Patricia, "La fotografía en la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XIX (La compañía Cruces y Campa)", Tesis de maestría, México, UNAM, 1993.
- _____, *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*, México, INAH, 1998, (Colección Alquimia)
- Matabuena Peláez, Teresa, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato*, México, 1991, Universidad Iberoamericana.

- Meinwald, Dan, *Memento Mori. Death in Nineteenth Century Photography*, California, California Museum of Photography Bulletin, Volume 9, Number 4.
- Montellano Francisco, "C.B. Waite, profesión fotógrafo", UNAM/FFL, 1989, Tesis de Licenciatura.
- _____, *C. B. Waite, fotógrafo: una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, México, 1994, CONACULTA/GRIJALBO, (Cámara Lúcida)
- _____, *Charles B. Waite, la época de oro de las postales en México*, México, DGP/CONACULTA, 1998, (Círculo de Arte).
- Namias, Rodolfo, *Manual Práctico de Fotografía*, Madrid, Casa Editorial Bailly-Baillere, 1912.
- Navarrete, José Antonio, *Ensayos Desleales sobre Fotografía*, Caracas, CONAC, 1995, (Colección Enfoco)
- Newhall, Beaumont, *History of Photography*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1982.
- Olavarría y Ferrari de, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Porrúa, 1962.
- Obregón, Luis, *Las calles de México*, México, 1972, Ediciones Botas.
- Peza, Juan de Dios, *Recuerdos de mi vida. Cuentos, diálogos y narraciones anecdóticos e históricos*, México, Herrero Hermanos Sucesores, 1907.
- Adolfo Prantl, *La ciudad de México: novísima guía universal de la capital de la República Mexicana*, México, Ediciones Juan Buxó, 1901.

- Primer Calendario Católico para el año de 1857*, México, Imprenta de A. Boix, 1856
- Buerger, Janet E., *Pierre Petit: Photographer*, September 26, 1980-January 11, 1981, International Museum of Photography at George Eastman House.
- Poustoly, A., *Directorio de México, 1874-1875*, México, Vicente García Torres, 1874.
- Priego Ramírez, Patricia y José Antonio Rodríguez, *La manera en que fuimos. Fotografía y Sociedad en Querétaro: 1840-1930*, México, Gobierno del Estado de Querétaro, 1989.
- Prieto, Guillermo, *Memoria de mis tiempos*, México, Porrúa, 1985, (Sépan Cuántos 481)
- Reyes, Aurelio de los, "El cine, la fotografía y los magazines ilustrados" en *Historia del arte mexicano*, Tomo 9.
- Reyes de la Maza, *El Teatro en México en la época de Santa Anna*, México, Imp. Universitaria/IIE, 1972, (Estudios y Fuentes del Arte en México, 30)
- _____, *El Teatro en 1857 y sus antecedentes: 1855-1856*, México, UNAM/IIE, 1956.
- _____, *El Teatro en México durante el Segundo Imperio, 1862-1867*, México, UNAM/IIE, 1959 (Estudios y fuentes del arte en México, 10)
- Recompensas Obtenidas por Expositores Mexicanos en la Exposición Pan-Americana de Buffalo, Nueva York, E:U:A: en 1901*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1902.
- Reyes Palma, Francisco, *Memoria del tiempo. 150 de la fotografía en México*, México, Museo de Arte Moderno, 1989.

- Ríos Zertuche, María Fernanda, "Noticias hemerográficas sobre el uso de la fotografía en la ciudad de México, 1830-1870". México, 1985, Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana.
- Robinson, Henry Peach, *Pictorial Effect in Photography. Hints on composition and chiaroscuro for photographers*, [1869] Rochester, International Museum of Photography, 1971.
- Rodríguez, José Antonio, "Los inicios de la fotografía en Yucatán, 1841-1847", en *Fotozoom*, México, Octubre de 1990.
- _____, *Imágenes para la microhistoria*, en *Cuartoscuro*, Núm.23, Marzo-Abril de 1997.
- Rodríguez, José Antonio, et al., *Guillermo Kahlo. Fotógrafo 1872-1941. Vida y obra*, México, 1993
- Rojas Martínez, José Luis, "Las tarjetas de visita. Popularización del retrato fotográfico en el México del siglo XIX", en *México en el Tiempo*, Núm.20, 1997
- Rojas Olvera, María Esperanza, "Los inicios de la fotografía en la prensa de la ciudad de México: 1890-1900", México, Tesis de licenciatura, UNAM, 1998.
- Sartorius, Carl Christian, *México hacia 1850*, México, DGP/CNCA, 1990, (Cien de México)
- Schávelzon, Daniel (comp.), *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Sella, Giuseppe, *Plico del fotografo: trattato teorico-pratico di fotografia*, Torino, G.B. Paravia, 1863.

-Sey, José Antonio, *La fotografía puesta al alcance de todos, tratado completo de arquerotipia, panotipia y otros varios procedimientos y observaciones sobre las dificultades que se presentan, seguido de los elementos de óptica aplicados a este arte*, Barcelona, Juan Olivares, 1861.

-Sims, Harold, *La expulsión de los españoles de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.

-Tello Díaz, Carlos, *El exilio. Un relato de familia*, México, Cal y Arena, 1998.

-_____, *Historias del olvido*, México, Cal y Arena, 1998.

-Tenorio Trillo, Mauricio, *Mexico at the world fairs*, Los Angeles, 1996, University of California.

-*Tercer Calendario Nigromántico para el año de 1857*, México, Tipografía de M. Murguía, 1857

-Terry, T. Philip, *Terry's Mexico*, London, Gay and Hancock Ltd, City of Mexico, Sonora News Company, 1911.

-Tostado, M. Carmen, "Manuel Ramos y la fe" en *Reflex*, Año IV, Num.20 Agosto-Septiembre 1998.

-*Vigésimo Segundo Calendario de Ignacio Cumplido para el año de 1857*, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1857

-Valadés, José C., *El Porfirismo. Historia de un régimen*, México, UNAM, 1987, ((Nueva Biblioteca Mexicana 64). 3 vols.

-Valle, Juan N., *El viajero en México, completa guía de forasteros para 1864*, México, Imprenta de Andrade y Escalante, 1864.

-Vetancurt de, Agustín, *et. al.*, *La ciudad de México en el siglo XVIII, (1690-1780), Tres crónicas*, México, DGP/CNCA, 1990, (Cien de México)

-Tablada, José Juan, *La feria de la vida*, México, DGP/CNCA, 1991, (Lecturas Mexicanas Tercera Serie 22)

-Wright, Marie Robinson, *Picturesque Mexico*, Philadelphi, J. B. Lippincott Company, 1897.

LÁMINAS

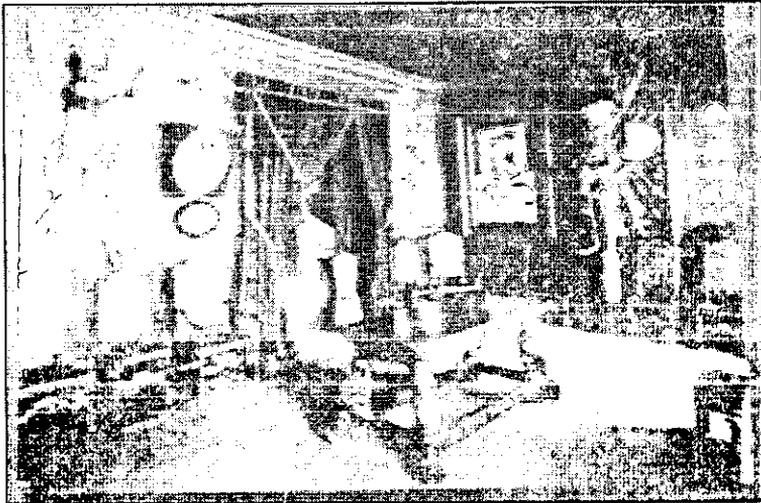


Lámina 1. Estudio de 2º de San Francisco 2. [Hoja suelta]



SR. D. GUILLERMO VALLETO

De una aflicción
falleció en su casa en
San Francisco, el Sr. Guille-
rmo Valletto, quien fue
nacido en los Estados Unidos
México, y que en sus
manos, tenía el estudio
topográfico tan atareada
pita.

En el señor Valletto
que se ocupaba de la
ta, para viajar a
Europa, tenía los gustos
artísticas. A la hora de
dársele asistió en una
compuesto de personas
osa, que rindieron el
el último tiempo a la
pre.

Reciba la familia de
Sr. Valletto, nuestro
sencilla tan apropiada.

Por Valletto y Co. Deber D. Guillermo Valletto, en San Francisco, California, U.S.A.

Lámina 2. *Arte y Letras*, 13 de marzo de 1910



Lámina 3. *Andrés Sanchez Juárez*, ca.1903. Colodión mate, Col.
Jorge Carretero



Lámina 4. Sin título, ca. 1867, Col. Jorge Carretero



Lámina 5. *Sin título*, ca. 1880, Col. Alejandro Cortina y Cortina



Lámina 6. *José de Teresa y familia, ca. 1900*, Col. Manuel Portillo



Lámina 7. Sin título, ca. 1880. Col. Jorge Carretero



Lámina 8. Sin título, ca. 1880. Col. Jorge Carretero



Lámina 10. *Athenais Hidalgo y Terán*.
ca. 1890. Col. Carmen Hidalgo



Lámina 9. *Ignacio*. 1896. Col. Jorge Carretero



Lámina 12. *Sin título*, ca. 1885, Col. Alejandro Cortina y Cortina



Lámina 11. *Sin título*, ca. 1880, Col Jorge Carretero



Lámina 13. *Sin título, ca. 1902.* Col. Jorge Carretero



Lámina 14. *Ramón y Carmen Cortina Cancino.* 1894. Col. Alejandro Cortina y Cortina



Lámina 15. *Primer consejo de administración del Banco Mercantil Mexicano*. Col. Jorge Vértiz Gargollo, tomado de Enrique Krauza y Fausto Zerón-Medina, *Porfirio. El Poder (1884-1900)*



Lámina 16. *Dolores Osio de Sánchez Navarro*, 1865. Col.
Alejandro Cortina y Cortina



Lámina 17. *Sin título*, ca. 1865.
Col. Jorge Carretero



Lámina 18. *Catalina Barrón de Escandón*,
1866, Col. Alejandro Cortina y Cortina



Lámina 19. *Carmen Romero Rubio*, ca. 1904
tomada de *El Mundo Ilustrado*



Lámina 20. *Elementos del atrezzo*



Lámina 21. *Sin título*, ca. 1880. Col. Alejandro Cortina y Cortina



Lámina 22. *Sin título*, ca. 1905. Col. Jorge Carretero



Lámina 23. *Luisa Raigosa, ca. 1895.* Archivo
UIA



Lámina 24. *Sin título, ca. 1880.* Col. Jorge
Carretero



Lámina 25. *Sin título*, ca. 1880., Col. Jorge Carretero



Lámina 25 bis. *Monsieur Monclair*, ca. 1866. MNH



Lámina 26. *Sin título, ca. 1867.* Col. Jorge Carretero

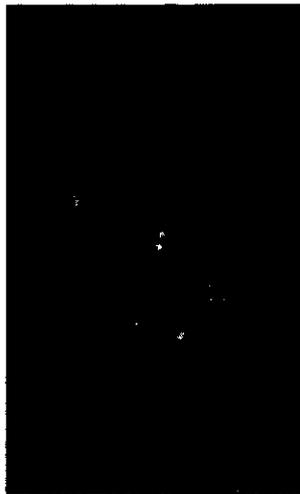


Lámina 27. *Sin título, 1866.* Col. Jorge Carretero



Lámina 28. *Sin título, 1868.* Col. Jorge Carretero

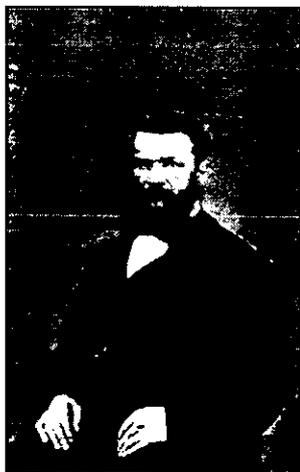


Lámina 29. *Vicente Ciro Patiño, ca. 1867.* Col. Jorge Carretero



Lámina 30. *Sebastián Lerdo de Tejada, ca. 1870, MNH*



Lámina 31. *E. Velásquez*. 1885. Col. Jorge Carretero



Lámina 32. *Sin título*. ca. 1874. Col. Claudia Negrete

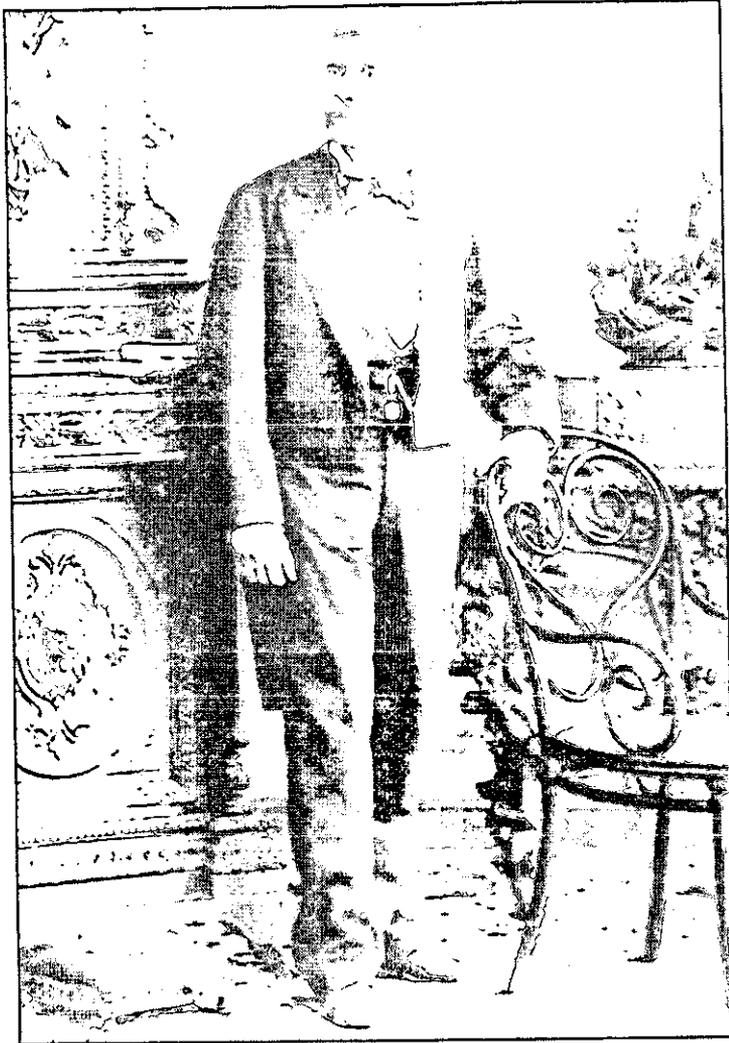


Lámina 32 bis. *Porfirio Díaz*, ca. 1880. Col. Eduardo Rincón Gallardo, tomada de Enrique Krauze. Fausto Zerón Medina, *Porfirio. La Ambición (1867-1884)*



Lámina 33 *J. Kastio*, 1887, Col. Jorge Carretero



Lámina 34. *Sin título*, ca. 1880, Col. Jorge Carretero



Lámina 35. *Josefina Alvear de Castro*, 6 de diciembre de 1903, tomada de *El Mundo Ilustrado*



Lámina 36. *Ana Riba*, diciembre de 1905, tomada de *Arte y Letras*



Dr. Jose Juan de Iturbide
Lámina 37. *Josefa de Iturbide*, 1866, Col.
Alejandro Cortina y Cortina



Lámina 38. *Agustin de Iturbide y Green*, 1866,
Col. Alejandro Cortina y Cortina



Lámina 39. *La emperatriz y sus damas de palacio.*
1866. Col. Alejandro Cortina y Cortina



Lámina 40. *Manuela Gutiérrez Estrada.*
1866. Col. Alejandro y Cortina



Lámina 41. *Francisca Escandón de Landa.*
1866. Col. Alejandro Cortina y Cortina



Lámina 42. *Karl de Khevenhüller, ca. 1866*, Col. Alejandro Cortina y Cortina



Lámina 43. *Benito Juárez*, ca. 1867, MNH



Lámina 44. *Porfirio Díaz*, ca. 1903, Col. Academia de San Carlos, Patrimonio Universitario

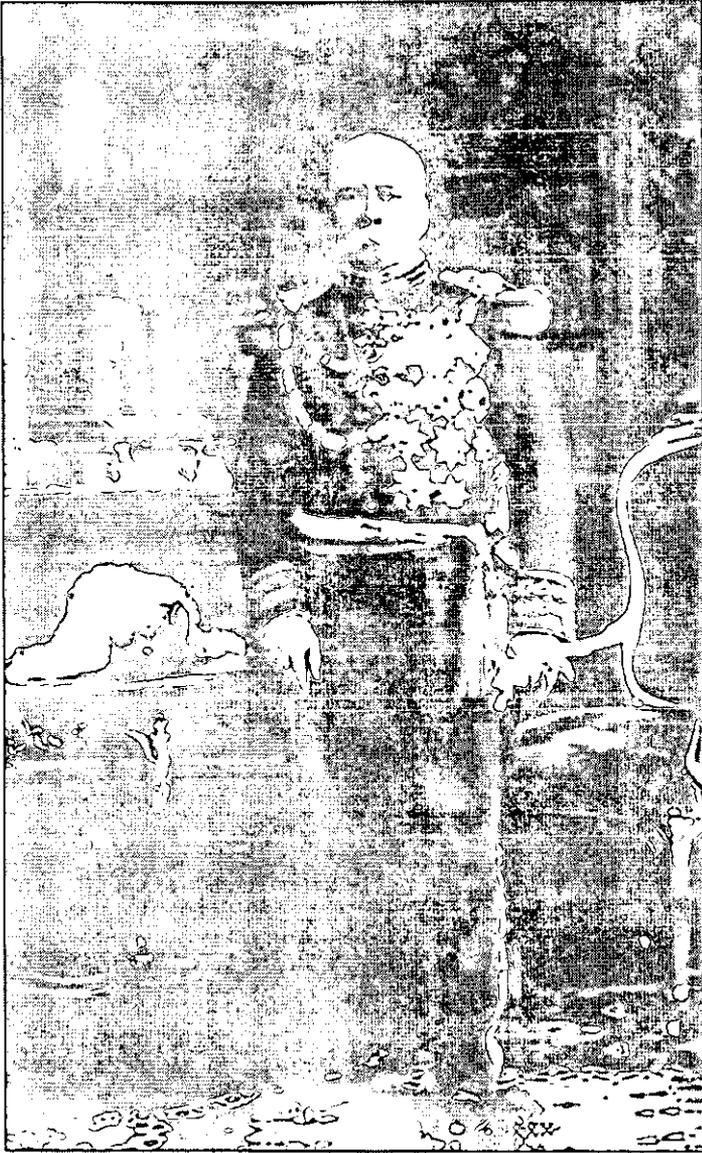


Lámina 45. *Porfirio Díaz, ca. 1905, FINAH*



Lámina 46. Francisco Z. Mena, enero 1903.
tomado de *El Mundo Ilustrado*



Lámina 47. Manuel González Cosío, enero de
1903 tomado de *El Mundo Ilustrado*



Lámina 49. *Angelito*, ca. 1880, Col. Gutierre Aceves



Lámina 48. *Angelito*, ca. 1880, Col. Gutierre Aceves



Lámina 51. *Porfirio Díaz hijo y esposa*, 12 de Marzo de 1905, tomado de *El Mundo Ilustrado*



Lámina 50. *Sin título*, ca. 1902, Col. Carlos Monsiváis



Lámina 52. *Sin título.* 12 de marzo de 1905
tomado de *El Mundo Ilustrado*

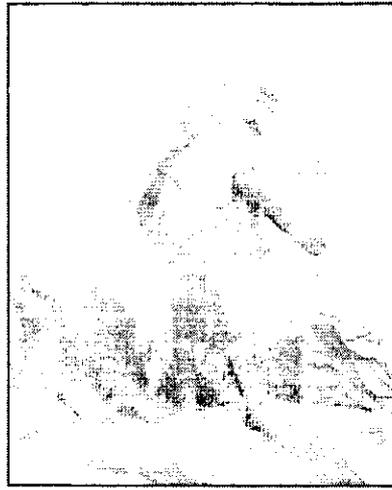


Lámina 53. *Sin título.* 12 de marzo de 1905
tomado de *El Mundo Ilustrado*



SR. LIC. D. ALFREDO CHAVERO, † el 24 de Octubre de 1906.

Lámina 54. *Noticia sobre la muerte de Alfredo Chavero,*
noviembre de 1906, tomada de *El Mundo Ilustrado*

CON EL USO DE LA OZOMULSION VIVEN FELICES



DE EL ESTE
MICO.

¿COMO ESTA HOY EL NIÑO?

Muchos gracias. Lo más probable es que sea feliz y fuerte, sano y trabajador. Gracias a la OZOMULSION y a la leche materna y al buen cuidado.

OZOMULSION

OZOMULSION

La Reina de las Emulsiones de Aceite de Hígado de Bacalao

OZOMULSION es el único emulsión de aceite de hígado de bacalao que se puede tomar en cualquier momento y en cualquier lugar. Es el más fácil de tomar y el más eficaz. OZOMULSION es el único emulsión de aceite de hígado de bacalao que se puede tomar en cualquier momento y en cualquier lugar. Es el más fácil de tomar y el más eficaz.

Lámina 55. Anuncio de Ozomulsión, febrero de 1906, tomado de Arte y Letras

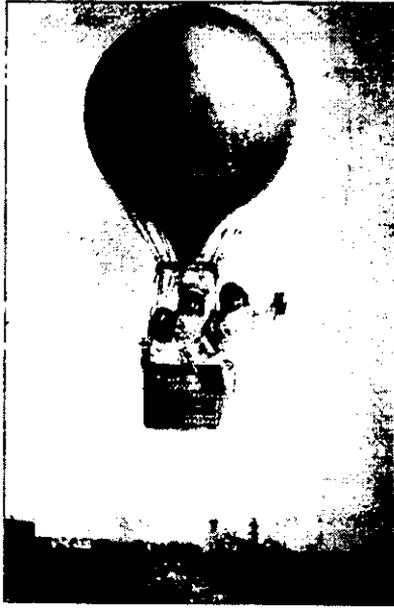


Lámina 58. *En globo*, enero de 1903, tomada de *El Mundo Ilustrado*



Lámina 57. *Estudio fotográfico*, 23 de agosto de 1903, tomado de *El Mundo Ilustrado*



Lámina 56. Manuel Torres, *La Ciencia*, 3 de diciembre de 1903, tomada de *El Mundo Ilustrado*



Lámina 60. *Porfirio y Carmen*. 1881.
Col. Alejandro Cortina y Cortina



Lámina 59. *Boda civil de Porfirio Díaz y Carmen Romero Rubio*. 1881, Archivo UIA



Lámina 61. *Boda religiosa de Porfirio y Carmen*, tomada de *Arte y Letras*, 11 de noviembre de 1906



Lámina 62. *Bodas de plata de Porfirio y Carmen*, tomada de *Arte y Letras*, 11 de noviembre de 1906.

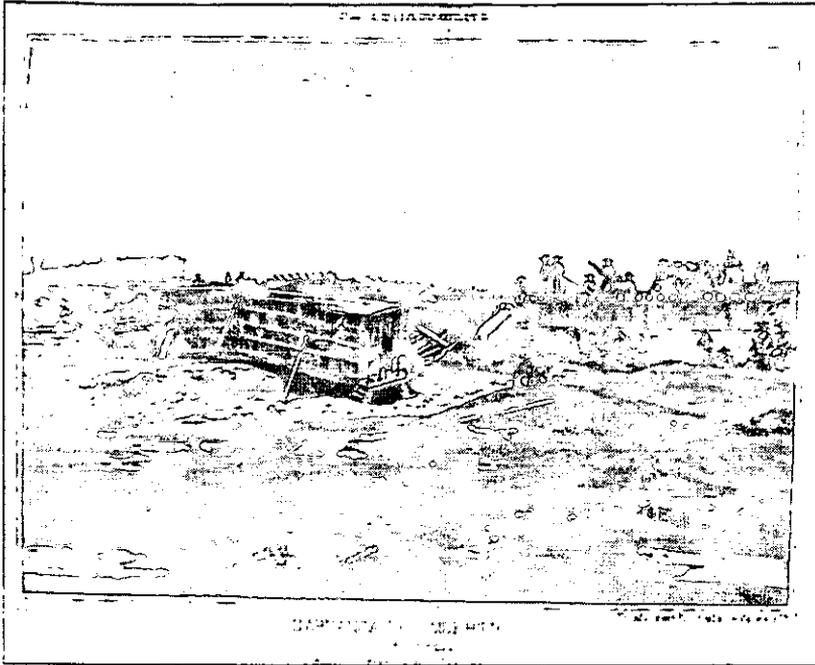


Lámina 63. Barranca del Muerto, 1869 tomada de *El Renacimiento*

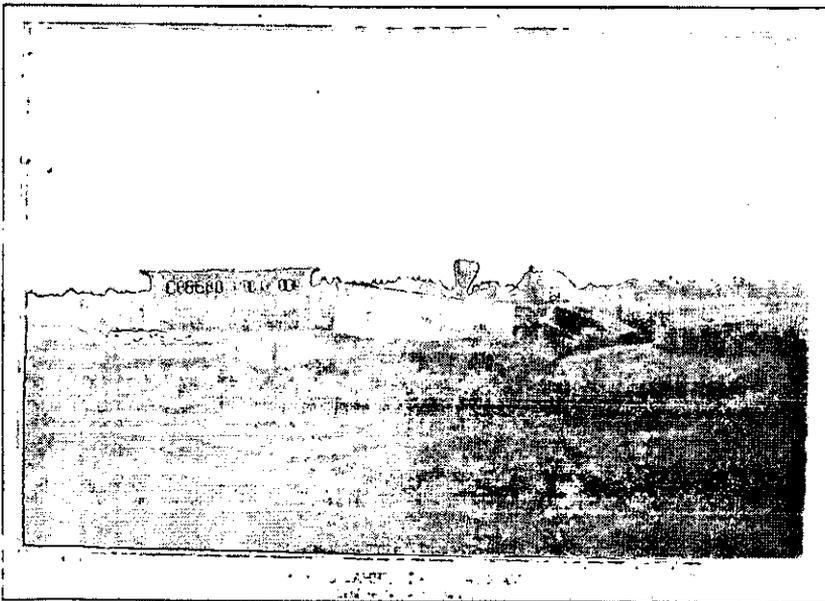


Lámina 64. Ferrocarril de Talpam, 1869 tomada de *El Renacimiento*

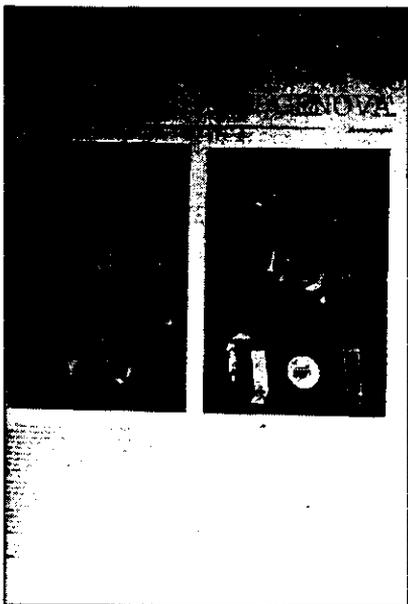


Lámina 65. *Camposanto de Génova*, 7 de noviembre de 1897 tomada de *El Mundo Ilustrado*



Lámina 66. *Camposanto de Génova*, 7 de noviembre de 1897 tomada de *El Mundo Ilustrado*

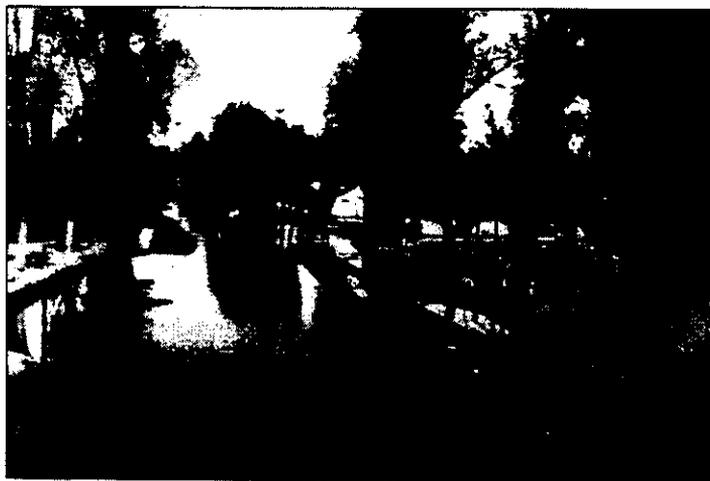


Lámina 67. *Canal de Jamaica*, 23 de agosto de 1903, tomada de *El Mundo Ilustrado*