

La *carte de visite*: el objeto y su contexto

Félix del Valle Gastaminza
Universidad Complutense de Madrid

En la conjunción de la historia de la fotografía como arte, como técnica y como negocio empresarial y comercial, en torno a 1855, se sitúa la aparición de un formato fotográfico de gran extensión y alcance universal, la *carte de visite*: Una pequeña fotografía rectangular vertical (no llega a los 9 centímetros de altura por 5.5 de ancho aproximadamente) pegada sobre un soporte de cartulina algo mayor en el que figurarán impresos en el verso o en el dorso algunos datos del fotógrafo autor de la imagen. Su nombre deriva del hecho de que su tamaño era similar al de una tarjeta de visita, aunque raramente se utilizaran con esa finalidad.

Para comprender el éxito de estas pequeñas fotografías por todo el mundo hay que tener en cuenta la evolución de la sociedad decimonónica y, especialmente, la propia consideración del individuo en ella: El retrato fotográfico del siglo XIX inaugura la era democrática de la representación del individuo. Hasta ese momento el retrato pintado había estado reservado a la clase aristocrática, obsesionada por la genealogía y por los orígenes y comenzaba a interesar a una élite burguesa dispuesta a posar para la posteridad. El retrato fotográfico, especialmente a partir de la aparición de la *carte de visite*, se ofrece indiscriminadamente a la clase media, a los abogados, médicos, comerciantes, militares, ingenieros y a sus familias. Pero también los artistas, cantantes, toreros, políticos y, en general, toda suerte de celebridades son fotografiados y sus retratos distribuidos ampliamente entre estas clases emergentes.

El retrato fotográfico se transforma en un objeto habitual y ocupará lugares diferentes de la vida cotidiana, enmarcado, clasificado en un álbum, entre las páginas de un libro, adornando muebles o paredes.



*Página de álbum de cartes
de visite. c. 1870.
Colección particular.*

El retrato fotográfico, en todos sus formatos y tamaños, se constituye como objeto fetiche del arte y la práctica fotográfica del XIX: situado originalmente en la coincidencia histórica de la aparición de una serie de ingeniosas invenciones técnicas con los progresos del individualismo, el retrato fotográfico es a la vez celebración del individuo, pues individualiza, precisa rasgos, expone atributos y constituye por tanto un arte de la persona; es también triunfo de clase, pues la repetición masiva iguala, normaliza, exhibe y distribuye, lo que lo hace un arte social, y es finalmente género artístico, heredero directo del retrato pictórico, constituyendo así un arte de la imagen.

Abordaremos en este texto el estudio de las *cartes de visite* desde todos sus puntos de vista y para ello describiremos el **objeto** en sí mismo, con un análisis pormenorizado de sus características físicas y trataremos sus **contextos**, entendiendo contexto con el significado que precisa el Diccionario de la Real Academia Española en su segunda acepción como el “entorno físico o de situación, ya sea político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el cual se considera un hecho”.

LA CARTE DE VISITE COMO OBJETO FÍSICO

La *carte de visite* es un tipo de fotografía de tamaño pequeño patentado en París en 1854 por el fotógrafo André Adolphe Eugène Disdéri¹.

En realidad, Disdéri no “inventa” nada, pues la idea de pegar una fotografía en una cartulina del tamaño de una tarjeta de visita ya había sido comercializada por un fotógrafo de Marsella llamado Louis Dodéro en 1850. Asimismo, por esas mismas fechas, los hermanos Léopold-Ernest Mayer y Louis-Frédéric Mayer reunían en la misma placa daguerrotípica o en el mismo papel varias imágenes gracias a un chasis móvil patentado por ellos². De hecho, la plancha de *cartes de visite* de Disdéri probablemente era obtenida de ese mismo modo antes de ser producida directamente por los aparatos de cuatro objetivos

1. Sobre el trabajo y los fondos de Disdéri véase: Sylvie Aubenas, «Le petit monde de Disdéri», *Études photographiques*, 3 | Novembre 1997, [En línea], 13 noviembre 2002. URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/93>. Consultado el 9 de julio de 2013.

2. *Multiplicateur Mayer, pour le daguerréotype et la photographie*. Brevet 10416 (1850).

desarrollados en 1860 por otros fotógrafos como los hermanos Gaudin o Pierre-Louis Pierson, que generaban planchas de ocho imágenes.

El 27 de noviembre de 1854, bajo el número 21502, Disdéri, fotógrafo domiciliado en París, en el nº 8 del Boulevard des Italiens, presenta una patente de “perfeccionamientos en fotografía, específicamente aplicados a las *cartes de visites*, retratos, monumentos, etc.” Merece la pena transcribir y traducir el texto de la patente:

“Los clichés fotográficos obtenidos por medio del colodión, de la albúmina y del vidrio permiten obtener impresiones o imágenes de grano tan fino, tan perfecto, en suma, tan bello como pueda desearse; pero el empleo de estos medios requiere manipulación y tiempo que encarecen cada prueba de modo notable.

Para realizar impresiones fotográficas asequibles para el comercio, era preciso reducir mucho los costes de fabricación, resultado que he obtenido con mis perfeccionamientos.

No tengo la pretensión de reivindicar aquí una invención importante en relación con el arte, sino que simplemente quiero garantizar mi derecho privativo, poniéndolo bajo la protección de las leyes (...).

En sustancia, mi nuevo procedimiento consiste en preparar clichés fotográficos conteniendo cada uno cierto número de imágenes (images), que permiten conseguir en cada operación un número de copias (épreuves) suficiente para cubrir sobradamente los gastos generados por las diferentes manipulaciones necesarias para tener el resultado, es decir, copias parecidas o diferentes con el mismo cliché.

En otros términos, mi procedimiento consiste en primer lugar en preparar un cliché a partir del cual sea posible operar a la vez sobre un número de impresiones suficientemente grande para que los gastos se minimicen, repartiéndose entre todas las copias.

Por ejemplo, tomo una placa de vidrio que pueda contener diez imágenes y hago mi cliché, bien todo de una vez o bien toma a toma. A continuación me sirvo de ese cliché para obtener diez pruebas a la vez, de manera que el tiempo y los gastos necesarios para obtener una copia se dividan

entre diez, lo que reduce a muy poco el coste de cada una de esas diez copias (...).

Uno de los primeros usos a los que lo he aplicado es a las cartes de visite con retrato: Con ese propósito, he hecho posar a la persona una o varias veces, pues con el colodión basta con uno o dos segundos de pose y la misma persona puede posar en varias posiciones sin cansarse. En fin, obtengo mi cliché, con diez imágenes similares o diferentes, tiro las imágenes en papel y las corto y pego en cartes de visite³.

Sin embargo, especialmente gracias al ingenio y la habilidad comercial de un fotógrafo que sin duda no es el mejor de París pero también gracias a golpes de suerte como la legendaria visita del emperador Napoleón III a su establecimiento comercial, Disdéri logra un éxito sin precedentes que le hace rico y famoso. Y la historia de la fotografía inaugura una nueva etapa, la primera en la que la fotografía puede considerarse como un arte popular no sólo al alcance de las clases privilegiadas: en muy poco tiempo la técnica se extiende por todo el mundo y miles de fotógrafos se adaptan a esta técnica y a este formato que predominará durante las siguientes décadas. La persistencia del formato da lugar a un importante género iconográfico que caracterizará nuestra visión de las personas que protagonizan la segunda mitad del XIX.



Photographie Maujean. París. [Dos hermanos no identificados] c. 1870. Colección particular. En el dorso: PHOTOGRAPHIE MAUJEAN. 17, Rue de la Madeleine, 30, Faubourg St. Honoré. 35.500 clichés conservés. English Spoken.

3. La patente de Disdéri puede consultarse en el sitio web del Institut National de la Propriété Intellectuelle de Francia: <http://www.inpi.fr/>

ELEMENTOS DE UNA CARTE DE VISITE

Los elementos integrantes son:

La fotografía propiamente dicha: Copia positiva en papel albuminado obtenida por contacto de un negativo de cristal al colodión húmedo. Tamaño 54.0 mm × 89 mm. Esa copia se realizaba a partir de una placa de cristal conteniendo generalmente ocho tomas y luego era recortada. En la mayor parte de los casos se trata de un retrato individual o de grupo pequeño, dado el tamaño de la imagen.

Las *cartes de visite* son protagonistas de la generalización a nivel mundial de los procesos fotográficos negativo/positivo. Estos procesos facilitan la difusión de la fotografía porque permiten la realización de copias idénticas a partir del negativo obtenido en una única toma. Los procesos y formatos fotográficos utilizados de manera más extensa inicialmente eran capaces de obtener un único ejemplar: Es el caso de los daguerrotipos (1839) o los ambrotipos (1854). El primer proceso negativo/positivo es el calotipo, inventado por el inglés William Henry Fox Talbot en 1835, aunque no lo patentaría hasta 1841. El calotipo utiliza un negativo de papel a partir del cual se pueden obtener copias por contacto cuya calidad es menor a la de los daguerrotipos y requiere un tiempo de exposición relativamente largo, lo cual limitaría sus posibilidades para la realización de retratos y no se extendería tanto como el daguerrotipo.

Luis Pavao⁴ señala que el soporte ideal para los negativos debe ser transparente, plano, de superficie pulida, estable y barato. El siglo XX traería los soportes plásticos (acetatos y nitratos de celulosa o poliéster) para la fotografía y la cinematografía, pero en 1850 el único soporte con esas características era el vidrio. Sin embargo, el vidrio es absolutamente impermeable, por lo que era necesario impregnarlo con alguna sustancia que actuara como aglutinante entre el vidrio y las sales de plata sensibilizadas por la luz: Surgieron así los negativos de albúmina en vidrio con un éxito relativo y, especialmente, los **negativos de colodión húmedo en vidrio**.

En 1851 el fotógrafo inglés Frederick Scott Archer presenta un nuevo proceso para hacer negativos en vidrio utilizando como aglutinante de las sales de plata una sustancia llamada colodión. Se trata de una

4. Pavao, Luis. (2001). Conservación de colecciones de fotografía. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.

solución de nitrocelulosa en una mezcla de éter y alcohol que una vez aplicado sobre un vidrio crea una película transparente en la que, mientras mantenga cierto grado de humedad, los poros permanecen abiertos y, en consecuencia, es susceptible de fijar las partículas de plata. Todas las operaciones debían ser realizadas de manera rápida: La preparación y sensibilización de la placa (que deberá realizarse a oscuras), la exposición a la luz (es decir, la toma de la fotografía propiamente dicha), el revelado y el fijado se realizaban antes de que el colodión se secase. Se obtiene de este modo negativos con una definición excelente con unos tiempos de exposición reducidos.

El colodión húmedo se extendió con rapidez entre los fotógrafos de todo el mundo, sustituyendo al más caro y lento daguerrotipo. Es cierto que el procedimiento tenía algunos inconvenientes, como por ejemplo la dificultad de tomar imágenes al aire libre, ya que era necesario transportar todos los materiales y el equipo (cuarto oscuro, productos químicos de sensibilización, revelado y fijado, la propia cámara fotográfica, generalmente de gran formato, el trípode y las placas de vidrio). Este fue uno de los motivos del triunfo del estudio o gabinete como espacio de la fotografía.

El formato de los negativos era muy variado, con una relación de aspecto aproximada de $1/3/4$, llegando a tamaños tan grandes como 50 x 60 cm. Un negativo de vidrio para *cartes de visite* tenía un tamaño aproximado de 240 mm x 180 mm.

A partir del negativo, por contacto directo con una hoja de papel sensibilizada y mediante la exposición a la luz solar en un marco de madera, se obtenía una copia de la toma inicial (o de las ocho tomas, si se trataba de una *carte de visite*).



J. Nal y C^a. Cádiz. [Mujer joven no identificada] c. 1870. Colección particular. En el dorso: J. Nal y C^a. FOTOGRAFÍA FRANCESA Y ESPAÑOLA. CÁDIZ, [Calle] Ancha, 12.

El editor y fotógrafo francés Louis Désiré Blanquart-Evrard (1802-1882) desarrolla las copias a la albúmina en 1850: Cubre la hoja de papel con clara de huevo y sal y a continuación la sensibiliza con nitrato de plata. La albúmina hace que la superficie del papel sea tersa, suave, lisa y brillante y ofrece copias con un magnífico contraste y gran detalle. Sucede y sustituye, por su mayor calidad, al papel salado propio del *calotipo* (o *talbotipo*).

La unión entre el colodión húmedo y la albúmina constituye el procedimiento fotográfico predominante desde 1850 hasta 1880 y se utiliza en todo tipo de fotografías: Cartes de visite, fotografía estereoscópica, álbumes, etc.

El soporte: Cartulina. 64 mm × 100 mm. Inicialmente se utilizó una cartulina fina de esquinas rectas. A partir de 1870 la cartulina se va haciendo más gruesa y en ocasiones los bordes se redondean o varían.

Son elementos accesorios:

Nombre y/o logo del fotógrafo: La *carte de visite* suele estar firmada con el nombre impreso del fotógrafo. En ocasiones puede incluir la ciudad, el domicilio del estudio, menciones y medallas recibidas, o bien frases de carácter técnico o publicitario (*English Spoken, 35.500 clichés conservés, Les Clichés étant conservés indéfiniment on peut toujours se procurer des nouvelles épreuves de Cartes & Portraits sans reposer*) o relacionadas con los derechos de la fotografía (*Es propiedad, Copyright*). Todo ello puede ir impreso en el verso y/o en el dorso de la tarjeta. En general, con una tipografía muy variada que en muchos casos busca otorgar carácter de imagen a los textos.



Logotipo y dirección del fotógrafo Pedro Martínez de Hebert, cuyo estudio estaba situado en la calle Caballero de Gracia de Madrid.

Ornamento: Muy habitualmente la foto lleva una línea de enmarcado de un grosor máximo de 1 mm. La distancia al borde exterior es muy variable aunque, en general, busca enmarcar la fotografía y, muchas veces, la firma del fotógrafo. También se utilizan, especialmente en el dorso de las tarjetas, orlas, escu-

dos, medallas o sellos y otros elementos iconográficos con el fin de crear una imagen de marca de cada estudio fotográfico que además fuera símbolo de su elegancia y prestigio⁵.

Anotaciones manuscritas del propietario de la fotografía. Era costumbre escribir en el dorso una indicación del nombre de la persona.

CRONOLOGÍA

Las *cartes de visite* evolucionan a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y aunque su importancia relativa se irá reduciendo a partir de 1866 con la aparición de nuevos formatos de mayor tamaño (*Cabinet, Victoria, Promenade*) o incluso más pequeños (*Mignon*) lo cierto es que el formato se utilizará hasta 1920. Dada la tremenda competencia que se establece entre los estudios, los fotógrafos irán mejorando y enriqueciendo el formato y se generarán modas tipológicas que se extienden por todo el mundo. El conocimiento de todos esos cambios constituye además una herramienta fundamental para la datación de este formato fotográfico. Un estudio⁶ realizado sobre las *cartes de visite* en Francia ofrece la siguiente cronología:

1855-1865

- La imagen se recorta y se pega sobre un soporte de cartón flexible (cartulina).
- La cartulina es blanca y muy fina (0,5 mm de grosor).
- Las cuatro esquinas de la cartulina están en ángulo recto.
- La información del dorso es muy breve, escrita en negro o estampada.
- Sólo figura el nombre y la dirección del fotógrafo en tamaño pequeño.
- El personaje se fotografía de pie.

5. SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel: La puerta de atrás: Los dorsos de las *cartes de visite*. En: Una imagen para la memoria: La carte de visite: Colección de Pedro Antonio de Alarcón. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2011. pp. 137-147.

6. BOISJOLY, François: La Photo-carte. Portrait de la France du XIXe siècle, Lyon, éd. Lieux Dits, 160 p., 250 ill., 30 €, ISBN 2-914528-23-X. <http://web.archive.org/web/20080501084830/http://photocarte.ish-lyon.cnrs.fr/Presentation.php>

1866-1875

- La imagen se recorta y se pega sobre un soporte de cartón.
- El cartón es blanco o ligeramente coloreado: De 1861 a 1866 es a menudo de color gris claro; de 1869 a 1873 es de color amarillo y después de 1873 aparecen los colores pastel.
- En el dorso de colores suaves contrastan los ornamentos y textos con tintas de imprenta (rojo, púrpura, verde, amarillo, etc.)
- El cartón se va haciendo más espeso (de 0,5 a 0,75 mm de espesor).
- Los ángulos se redondean.
- Una línea fina de color encuadra a menudo la fotografía
- El nombre y la dirección del fotógrafo amplían su tamaño y se indican referencias, nombramientos y medallas.
- En Francia se indican los premios y menciones obtenidos en la Exposición Universal de 1867.

1876-1890

- El cartón es aún más grueso (más de 1 mm), los ángulos a veces se redondean.
- El papel fotográfico se vende precortado, tamaño tarjeta.
- Las imágenes son a veces rodeadas de algún tipo de decoración.
- El cartón presenta bordes biselados y a veces dorados, sobre todo a partir de 1890.
- Aparecen las fotografías abombadas o distorsionadas para dar sensación de volumen.
- En la parte posterior se suele leer en un área plana de color brillante, términos como “fotografía artística”, “fotografía moderna”, “fotografía universal”, etc. en letra gótica.
- Los dorsos vuelven a utilizar tonos pastel a partir de 1895.
- La firma es muy grande y está escrita en caligrafía en torno al año 1885.
- Se mencionan las técnicas profesionales utilizadas: estudio con luz eléctrica, copias al carbón, etc.

EL CONTENIDO DE LAS *CARTES DE VISITE*

Toda la bibliografía de la historia de la fotografía recalca la relación directa existente entre la *carte de visite* y el retrato. Y, específicamente, del retrato de estudio preferentemente individual o de grupo reducido. Sin duda se hicieron otro tipo de fotografías, como vistas, paisajes o naturalezas muertas y, de manera oculta y restringida, imágenes de desnudos, pero no hay duda de que la *carte de visite* es la impulsora, por su bajo precio y facilidad de intercambio, de la moda del retrato fotográfico.

Al contemplar una colección de *cartes de visite* es posible caer en la tentación de considerar que estamos ante una representación de la realidad y que la sociedad del XIX está perfectamente reflejada en ella. Sin embargo, es necesario considerar que sólo una parte importante de la sociedad, aquella que cuenta con una determinada capacidad económica aparece en estas fotografías: Políticos, militares, grandes comerciantes y religiosos; médicos y abogados y personajes dedicados a actividades intelectuales y artísticas; muy raro es encontrar elementos de trabajo manual (sierras, martillos), que indiquen que quien los porta es obrero manual, salvo si este es artesano especializado (joyeros y relojeros, por ejemplo). Estamos ante el retrato del poder, político, social o económico. Y salvo excepciones obvias, la reina Isabel II, por ejemplo, o mujeres artistas o cantantes, las mujeres aparecen como esposa de..., hija de... e, incluso, ama de cría de...

Frente a la realidad, el discurso construido en las *cartes de visite* se articula sobre tres elementos: El cuerpo, el vestuario y el escenario. El tratamiento de los tres elementos raramente escapa a una estandarización idealizada que le dice al individuo cómo debe mostrarse y qué debe esperar de las imágenes de los demás. En lo que se refiere al **cuerpo**, el fotógrafo toma diferentes decisiones que afectan al resultado final:

- Encuadre de la figura (Tipo de plano): La mayor parte de los retratos son verticales y rectangulares, en blanco y negro de tonalidad sepia, aunque a veces se presentan en un óvalo, sangradas, en forma de arco ovalado, de medallón, viñeteadas, con bordes redondeados y, a veces, retocadas, coloreadas o *iluminadas*. El individuo se sitúa en el centro de la imagen ocupando aproximadamente tres cuartas partes de la misma en vertical. En un plano entero, en tres cuartos, busto o primer plano. Sin duda el retrato en primer plano realza la personalidad individual, mientras que los retratos de cuerpo entero suelen ser más convencionales.
- Arreglo: El personaje es evidentemente el elemento clave del retrato y todo lo demás se sitúa a su alrededor sin quitarle jamás importancia. Más complejo es el arreglo en aquellos retratos en los que aparece más de una persona: En el muy habitual retrato de matrimonio, es el hombre quien

ocupa la posición dominante en la fotografía, bien por su posición central, por ocupar la silla o sillón en torno a la cual se sitúa su mujer o bien mediante gestos.

- Postura: de pie, sentado, recostado... el personaje expresa solemnidad, familiaridad o cercanía.
- Gesto: Los códigos gestuales no son excesivamente complejos: Más sutiles los gestos generados por la posición de la cabeza, la barbilla levantada, la mirada, la inclinación; más evidentes aquellos expresados mediante las manos: un libro en la mesa o entreabierto en las manos del retratado pueden servir para un literato, un magistrado o un senador; empuñando un bastón, un paraguas o, en señal más notoria de advertencia, una espada; señalando algo; portando un cigarrillo entre los dedos, o un abanico, unos guantes o un sombrero. Los gestos tratan de conferir vida al retrato pero, en ocasiones, precisamente por exceso de control en la composición y por la desnaturalización del gesto, el retrato pierde interés y se deshumaniza.
- Expresión: Serio, solemne, orgulloso, alegre... el personaje a veces mira a cámara, a los ojos del lector, tratando de establecer una relación más cercana e, incluso, en ocasiones sonríe levemente, casi nunca ríe; en otros casos, mira a un punto indeterminado tras los hombros del fotógrafo.

La elección del **vestuario** nunca es casual; el fotografiado posará con sus mejores galas o con aquellas que mejor representan su función social. Aunque en ocasiones surgirán fotografías más lúdicas, bromistas o excéntricas y aparecerán disfraces, máscaras o uniformes pasados de moda o cargados de condecoraciones.

El escenario suele tener un telón de fondo, a veces liso, a veces pintado con paisajes románticos, marinas, atardeceres o vistas de ciudades o simulando construcciones clásicas, religiosas o de gran mansión. El suelo podía estar pintado, simular un empedrado o una pradera de hierba, o cubierto con una alfombra. Y completando la escena aparece una variada gama de accesorios: “típicas sillas de época, jamugas, sillones, columnas, balaustradas, reclinatorios, atriles, espejos, mesa barroca, mesita de lectura, escritorios, chimeneas, jarrones, elementos florales, rocas artificiales, bancos de parque, juguetes de diversa índole como aros, tambores y escopetas, perritos artificiales, y todo cuanto sirviese para realzar la pose del fotografiado, indicar su extracción social, o manifestar su profesión”⁷.

7. MÁRQUEZ, M.B. (1995) Problemática de la identificación de los materiales y las colecciones fotográficas. Segundas jornadas archivísticas “La fotografía como fuente de información” Huelva del 4 al 8 de octubre de 1993. Huelva: Diputación Provincial.

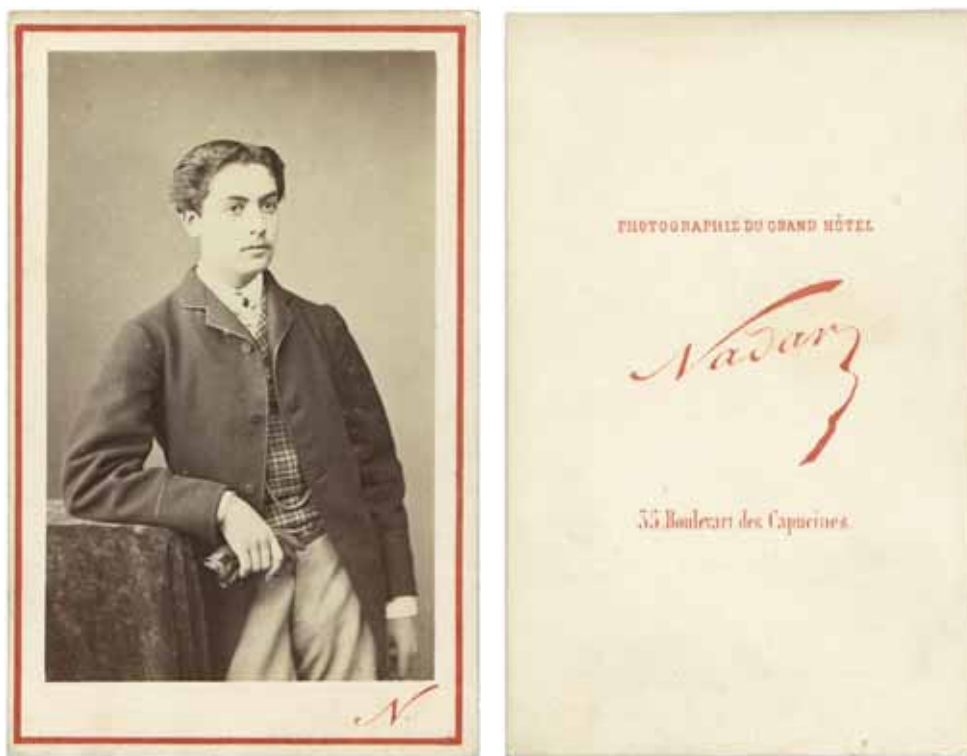
LOS CONTEXTOS DE LAS CARTES DE VISITE

Los proyectos de documentación de fotografías comienzan por la investigación de los contextos de los fondos, colecciones o fotografías a tratar. Los contextos de la fotografía son varios: el contexto de la autoría; el contexto técnico; el contexto histórico; el contexto económico y comercial, el contexto social o el contexto cultural, artístico y estético. Alguno de estos contextos tienen que ver con el hecho de hacer fotografías, otros son los contextos de lo fotografiado y tienen que ver con su producción y su recepción. Todos ellos son consustanciales al proceso de creación de la fotografía. Hay otros contextos posteriores relacionados con la vida de la fotografía, como son los contextos de exhibición, publicación o reutilización.

Las fotografías muestran siempre una realidad desprovista de contexto, y un análisis superficial es insuficiente para devolver la importancia de lo que la imagen transmite. El contexto de las fotografías del XIX es ya un contexto invisible, desaparecido, que es preciso reconstruir porque la ausencia de contexto o de especificidad histórica permite incorporar a la fotografía significados que no tiene. Precisamente en esa falta de contextualización histórica radica, en buena medida, la fuerza polisémica de la imagen.

LOS CONTEXTOS DEL FOTÓGRAFO

Contexto de la autoría: Rara es la *carte de visite* que no está firmada, por lo que no aparece uno de los problemas habituales de la fotografía antigua: la identificación del fotógrafo. Averiguar su biografía, actividades, estudios o negocios abiertos, publicaciones requiere una investigación bibliográfica o la consulta de fuentes archivísticas o hemerográficas. Pese a la firma individual y a la consideración habitual de la fotografía como obra de un solo autor, lo cierto es que el enorme negocio comercial de las tarjetas de visita requería estudios y gabinetes en los que el trabajo de una sola persona no era suficiente: El titular del estudio contaba con ayudantes para la preparación del papel albuminado (al menos hasta la aparición de papeles comerciales) y para la impregnación del vidrio con el colodión que, como hemos visto anteriormente, era una operación que necesariamente debía realizarse en el momento previo a la toma de las imágenes. Los ayudantes intervendrían también en la disposición de la escena y en el revelado. La desigual calidad de las *cartes de visite* de un mismo estudio nos muestran el trabajo de diferentes manos no siempre hábiles y de miradas no siempre certeras. Sougez



Nadar (Gaspard-Félix Tournachon). París. [No identificado] c. 1870. Colección particular. Anverso y reverso.

(2007)⁸ recoge que Disdéri llegó a tener ochenta trabajadores y Nadar, 50. La lista de estudios y fotógrafos de una colección fotográfica familiar nos permite averiguar su categoría y calidad y su ubicación geográfica, a partir de las cuales es posible extraer algunas conclusiones respecto a la condición social de la propia familia, sus relaciones sociales, su capacidad económica, su implantación geográfica, etc.

Entre los fotógrafos de renombre en España citaremos a Juan Laurent, José Albiñana, Enrique Godínez, Alonso Martínez, Martínez Hebert o los hermanos Debas. Entre los extranjeros, sin duda el citado Disdéri-

8. SOUGEZ, Marie-Loup (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.



Estudio fotográfico de Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) ocupando un edificio completo en el nº 35 del Boulevard des Capucines en París. c. 1874.

DISDÉRI

PHOTOGRAPHE DES S. M. L'EMPEREUR.

8, boulevard des Italiens, à Paris.

Nouvelles publications brevetées s.g.d.g.

En lui envoyant 1 fr. 20 c. en mandat ou timbres postes, on recevra franco le portrait carte de (321) *trois cent vingt et une Célébrités* contemporaines ou, au choix, l'une des séries suivantes :

Famille impériale, composée de 7 personnag.

Famille de l'Empereur.	53	«
Ministres.	44	«
Maréchaux.	8	«
Généraux	120	«
Amiraux.	15	«
Episcopat.	40	«
Auteurs et Compositeurs	72	«
Sommités (dames).	49	«
Théâtre Italien.	12	«
Opéra (danse).	37	«
Célébrités anglaises.	48	«
Célébrités espagnoles.	36	«
Théâtres (chant).	80	«
Artistes dramatiques.	56	«
Théâtres (danse).	70	«

Toute demande supérieure à dix séries, 1 fr. l'une.

(Affranchir)

Este anuncio publicitario aparecido en el "Courier de Saumur", periódico de provincias francés, en 1863, nos muestra la variedad de retratos que Disdéri ofrece a la venta en su establecimiento de París y además por correo.

ri, Nadar, A. Ken, instalados en París los tres o en Inglaterra John J. Mayall, especializado en los retratos de la Familia Real y la aristocracia británica.

Contexto técnico: Una fotografía es el resultado final de un proceso técnico y fotoquímico, pero también industrial y comercial. La identificación de la técnica utilizada, mediante el análisis de soporte, de la emulsión, de sus características formales, el conocimiento de los períodos de vigencia de los procedimientos y sus características técnicas, la valoración de la estabilidad de los soportes son herramientas que ayudan a datar y situar correctamente cada fotografía. Por sus características y su extensión universal, las *cartes de visite* son muy fáciles de reconocer e identificar.

Contexto comercial: El fotógrafo del XIX, y muy especialmente el fotógrafo que se dedica al retrato fotográfico, es un profesional que está al servicio del cliente y que desarrolla su actividad en torno a un espacio muy concreto: El estudio, taller o gabinete. El estudio es un espacio de trabajo, de relación con el cliente e, incluso, de representación social, ya que era de buen tono acudir a los estudios de los fotógrafos. Ya hemos señalado la trascendencia de la invención de Disdéri y la proliferación de fotógrafos dedicados a este género, por lo que podemos deducir que la competencia entre todos era grande. Esta competencia se plasma en la utilización de recursos publicitarios en las propias tarjetas, en la inserción de anuncios y notas de prensa, en la realización de ofertas o en la creación de productos que optimizaran la producción, como las tarjetas mosaico, de mayor tamaño y en las que en una sola fotografía reunían a decenas de personajes.

LOS CONTEXTOS DE CONTEMPLACIÓN: EXHIBICIÓN, PUBLICACIÓN O REUTILIZACIÓN

Toda fotografía se hace para ser mostrada, para que otros la vean: A lo largo de toda la historia de la fotografía a veces las hemos visto directamente, y las hemos tenido en nuestras manos, las hemos intercambiado o las hemos coleccionado, y otras veces las hemos visto reproducidas mediante procesos de impresión en libros, periódicos, revistas o carteles. Cualquier aficionado a la fotografía histórica conoce los procedimientos, las técnicas y los formatos y, aunque no siempre tiene la oportunidad de tener en sus manos un daguerrotipo, un ferrotipo o una *carte de visite*, dispone con facilidad de libros, revistas o páginas web que reproducen con bastante precisión esos objetos. Precisamente Internet ha facilitado la puesta a disposición de aficionados de todo el mundo de los fondos de multitud de archivos fotográficos que han sido convenientemente digitalizados y, de este modo, revalorizados. Pero también Internet o, más específicamente, la fotografía digital han supuesto la muerte de facto de la fotografía analógica. La fotografía actual ya no genera un objeto físico, un objeto que se puede tocar, sino un objeto digital. Este objeto se puede intercambiar, se puede coleccionar, se organiza en álbumes, se expone en galerías virtuales, se publica en periódicos y revistas digitales y se constituye, sin duda, en el protagonista máximo de las redes sociales. Sin lugar a dudas, nuestra relación con la fotografía ha cambiado.

Se calcula en 3.5 billones (millones de millones) el número de fotos realizadas por toda la humanidad desde 1839. Un cálculo estimado indica que se hacen 52.000 millones de fotos al año⁹. De las cuales no

9. Datos de Agosto de 2013.

llega al 1% las fotos profesionales o publicadas. Un porcentaje mínimo pasa a papel. *Instagram* (Aplicación gratuita para *Ipad* y *Iphone*) recibe 16.000 millones de fotos, con un incremento estimado de 40 millones de fotos diarias. Aficionados y profesionales suben han subido a *Flickr* unos 6000 millones de fotos y sigue aumentando a razón de 3.5 millones de fotos al día. En *Facebook* hay 240.000 millones de fotos: 350 millones de fotos al día (750 millones el fin de semana de fin de año).

Frente a esas cifras astronómicas, podemos apreciar el fuerte contraste con las cifras de las colecciones públicas que conservan fotografías del siglo XIX: La *Library of Congress* (Biblioteca del Congreso de Washington) conserva 13 millones de fotografías, mientras que la Biblioteca Nacional de España alberga en sus fondos varios cientos de miles de fotografías.

Pero erraríamos el diagnóstico si no consideráramos el contexto real en el que se producen y distribuyen las *cartes de visite*: La *carte de visite* en la sociedad del XIX tiene la misma intención general que las fotografías de *Facebook* en el siglo XXI. Son fotografías realizadas con intención de ser distribuidas por la red social de cada individuo, contribuyendo muy poderosamente a la plasmación física de dicha red. El álbum familiar reúne fotografías de los parientes, de los amigos, de las celebridades y se convierte en un objeto habitual en el hogar isabelino español, en el inglés victoriano o en el hogar familiar francés del Segundo Imperio. Y, como en *Facebook*, su contemplación nos muestra los atributos, las relaciones y las afinidades del dueño del álbum.



Trinquart. París. Alfonso XII. 1869. En el dorso: TRINQUART, Breveté. 10, rue de Port-Mahon en face de la rue d'Antin, Paris. Les clichés étant conservés indéfiniment, on peut toujours se procurer des nouvelles épreuves de Cartes & Portraits sans reposer. 1869.

LOS CONTEXTOS DE LO FOTOGRAFIADO

El contexto histórico: el instante en el acontecimiento

Difícilmente consideraríamos como instantánea a una *carte de visite*. La organización de la escena, el largo tiempo de pose, el distanciamiento característico crean una imagen detenida en el tiempo que sin embargo no debe ocultar el hecho de que un determinado individuo, en un momento y lugar concreto, ha decidido tomarse una fotografía, se ha preparado, se ha vestido especialmente para la ocasión, ha elegido un determinado estudio fotográfico y ha atendido a las indicaciones del fotógrafo para posar convenientemente y conseguir al cabo de un cierto tiempo unas cuantas copias de sus fotografías que distribuiría entre su familia y amistades. Es decir que, como en toda fotografía, desde un punto de vista informativo hay un ¿Quién?, hay un ¿Qué?, hay un ¿Dónde?, hay un ¿Cuándo?, hay un ¿Por qué? Y hay un ¿Cómo? La respuesta a estas preguntas es una vía muy útil para comprender la fotografía y su contexto.

No es raro encontrar un cierto desprecio entre los historiadores de la fotografía por la calidad de las *cartes de visite*: demasiado normalizadas, demasiado parecidas, vulgares, realizadas a veces por torpes advenedizos o por fotógrafos más preocupados por el negocio que por el arte. Sin embargo, por primera vez en la historia, millones de seres humanos comienzan a dejar un rastro documental individual: En cada una de ellas hay una persona concreta, con nombre y apellidos. La labor de identificación, el establecimiento de relaciones familiares o de amistad entre las imágenes de una colección, el descubrimiento de afinidades políticas o culturales constituyen una actividad de investigación fascinante que aumenta el valor de la propia colección transformándola en historia y en memoria.

La *carte de visite* es también testigo de la historia y de sus protagonistas: Las terribles imágenes de cadáveres en el campo de batalla de Antietam (1862) durante la guerra civil norteamericana tomadas por el equipo de fotógrafos de Matthew Brady impresionan por su crueldad e inhumanidad; en contraste aparente, los miles de retratos en *carte de visite* tomados por los mismos fotógrafos y por muchos otros nos muestran los rostros vivos de los jóvenes soldados, casi niños; de los ilustres militares; de los políticos que protagonizaron la contienda.

El contexto cultural, artístico o estético

Las fotografías del XIX son un catálogo vivo de las formas de representación y las modas imperantes. Con todas las precauciones lógicas frente al hecho no casual de tomarse la foto, el vestuario de las muje-

res, de los niños, de los hombres, las indumentarias de la vida pública, los peinados y los complementos se presentan con todo detalle. Pocas veces se rompe con los códigos de representación que ya venían prefigurados por la pintura de retrato. La extravagancia aparece sin embargo en ocasiones en disfraces y complementos.

La *carte de visite* muestra y extiende las modas de la época. Y establece modos convencionales de configurar una imagen pública formal a través de la pose y la indumentaria adecuadas. Esto no excluye la existencia de retratos informales, probablemente dirigidos a personas de más confianza o de un entorno personal más próximo.

El contexto social y económico

Ya hemos mencionado más arriba los principales elementos del contexto social y económico de las *cartes de visite*: Una segunda mitad del XIX en plena revolución industrial y en pleno desarrollo comercial, con una burguesía en expansión y una aristocracia aún dominante pero cada vez más cercana, más humanizada, más accesible en la que el papel del individuo se está transformando: Ya no sólo trascenderán a la historia la imagen y el nombre de pontífices, reyes, príncipes y emperadores o grandes artistas. Las colecciones de *cartes de visite* confieren permanencia histórica e identidad visual a las personas y son consecuencia de unas condiciones sociales y económicas muy determinadas que se han extendido por todo el mundo. Pero no olvidemos que esa extensión social no es en absoluto general, no alcanza de la misma manera a una amplia capa social, al menos en los primeros años de la *carte de visite*. La clase baja no está igualmente representada: los obreros, los campesinos, los pequeños comerciantes se retratan mucho más raramente; los oficios y artes del siglo irán apareciendo poco a poco como resultado del trabajo nómada de fotógrafos ambulantes, viajando de pueblo en pueblo, con el estudio a cuestas.



Sin datos, c. 1870.

El contexto ideológico

Todo objeto informativo, artístico o cultural cumple una función ideológica: La representación de la realidad que cualquier sistema político o ideológico propone subyace también en la fotografía, en lo que ésta escoge como objeto y en cómo lo representa. El retrato en *carte de visite* presenta desde un punto de vista ideológico todas las contradicciones propias de la convulsa situación de la segunda mitad del siglo XIX: Desde el punto de vista de su invención y extensión es revolucionario o, al menos, reformista, ya que extiende los privilegios de la representación exclusiva a amplias capas de la sociedad pero, desde el punto de vista de sus contenidos y modos de representación es conservador, no cuestiona el orden de las cosas, cuando no es abiertamente reaccionario.

Las afinidades políticas no son perceptibles en una sola fotografía, pero muchas veces sí lo son en una colección, donde es posible encontrar fotografías adquiridas de, por ejemplo, personajes de la realeza o personajes de la política: La presencia de determinadas imágenes denotará la adscripción monárquica de una determinada familia o las inclinaciones liberales de otra.

Otros elementos ideológicos visibles a partir de la interpretación de los contenidos de las *cartes de visite* tiene que ver con la situación y consideración de las mujeres durante la segunda mitad del XIX o con el etnocentrismo y el interés por lo exótico

LOS CONTEXTOS DE RECEPCIÓN

El contexto de recepción es la visión particular que tiene un lector frente a una fotografía, en función de su edad, historia familiar, experiencias de vida, nacionalidad, conocimientos e incluso de su estado de ánimo. La recepción de la fotografía es totalmente subjetiva, ya que los factores determinantes dependen exclusivamente del lector.

Si ya resulta difícil empatizar con nuestros contemporáneos, pensemos en lo que supone captar los contextos de recepción de personas que han vivido hace 150 años en sociedades muy diferentes a la nuestra. El interés que para nosotros pueden suscitar las *cartes de visite* puede estar mediatizado por la afición a la fotografía, por el interés por la historia, o incluso por las actuales modas *vintage* y no tiene nada que ver con el interés que despertaba en su momento en sus contemporáneos. Parece una obviedad señalar-

lo, pero para ellos no son fotografías antiguas, son simplemente fotografías, más aún, para muchos son las primeras fotografías y algunas les parecerán buenas y otras no les gustarán nada y mostrarán su desagrado a veces incluso en las anotaciones en las tarjetas: “La abuela sin lentes que está fatal” como indica la anotación a mano en el dorso de la fotografía 103 del catálogo.

He mencionado más arriba el “desprecio” de los historiadores, pero también desde sus orígenes aparece una consideración negativa a veces con críticas a su baja calidad, en comparación con la calidad del trabajo de los daguerrotipistas o de fotógrafos que trabajaban en grandes formatos. Otro tipo de reacción es la de Baudelaire al señalar cómo «*la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métab*»¹⁰. El poeta no desprecia la fotografía, pero no admite su comparación con el arte y destaca la dimensión documental de la fotografía al escribir que ésta debía regresar “a su verdadero deber, que consiste en ser la sirvienta de las ciencias y de las artes (...) Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y dé a sus ojos la precisión que faltaría a su memoria; que adorne la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos, hasta que fortifique con algunos informes las hipótesis del astrónomo; que sea en fin secretaria y libro de notas de quien tenga necesidad en su profesión de una absoluta exactitud material (...) que salve del olvido las carcomidas ruinas, los libros, las estampas y los manuscritos que devora el tiempo, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que reclaman un lugar en los archivos de nuestra memoria...”

En cierto modo, es lo que intentamos aquí, al tomar la vieja *carte de visite* no como obra de arte sino como testimonio, como documento o como memoria.

UNA IMAGEN Y SU CONTEXTO: ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN

Del retrato que figura a continuación no tenemos más datos que los que figuran al pie de la tarjeta: Frédéric Viret 27, Rue de Ponthieu. El artista aparece en el *Annuaire de la Gazette des Beaux-Arts* de 1870¹¹ en el listado alfabético de *Peintres et Dessinateurs-Artistes* confirmando los datos: Viret (F.), Rue de Pon-

10. Charles Baudelaire: le public moderne et la photographie

11. *Annuaire de la Gazette des Beaux-Arts*: Ouvrage contenant tous les renseignements indispensables aux artistes et aux amateurs. Paris, 1870. p. 66.



Viret, Frédéric. París. [No identificado]
c. 1870. Colección particular.

thieu, 27. Se sobreentiende que en la ciudad de París. Se conocen pocas fotografías de este autor, algunos paisajes y vistas (concretamente al menos uno de Burdeos) y algunas pruebas estereoscópicas con *tableaux vivants* coloreados de escenas pastoriles. Pertenece a la colección familiar de Cecilia de Osma y Scull y no presenta ninguna anotación manuscrita. El dorso no tiene ningún elemento impreso. Hay una dudosa identificación en la figura de Juan o Jean Guilhemanson, conde de Guilhemanson, titular del Château del mismo nombre y propietario de viñedos en la zona de Burdeos, quien casó con Emilia Osma Scull (c. 1855 - París 1928), hija de Juan Ignacio Osma Ramírez de Arellano y Emilia Scull Audouin.

Se trata del retrato frontal de un hombre de mediana edad, delgado, con el pelo blanco, vestido con un levitón desastrado, pantalones claros y estrechos y zapatillas de cuero, sentado con expresión seria en una butaca en un jardín o bosque. En segundo término posa un grupo de sirvientes ante una mesa con una botella de vino y un racimo de uvas. El grupo está formado por tres mujeres, con grandes delantales, propios del servicio doméstico, la mayor de las cuales mira de frente a la cámara y tres hombres, de los cuales dos, que parecen ejercer una profesión de carácter administrativo, miran al frente vistiendo levita y corbata de lazo y, por último, el tercero con la camisa remangada y aspecto de peón, portando un capazo en la espalda.

Poca duda cabe de quién es el protagonista visual de esta imagen; toda la escena se compone en torno a su figura central y enfocada y su mirada directa al lector supone ciertamente un desafío. Entre el personaje protagonista y el grupo de fondo, una niña sentada en el suelo con una cesta y una silla caída parece distraer la dureza del contraste entre el amo impaciente y el desenfocado pero ordenado grupo de personas a su servicio.

Nada es casual en esta magnífica composición; términos como propiedad, poder, clase social, diferencia de clases, orgullo, soberbia, desafío, familia, relaciones sociales, relaciones laborales, explotación, roles sociales o roles sexuales son sugeridos por esta excepcional *carte de visite*.