



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES

LICENCIATURA EN HISTORIA

T E S I S

La experimentación fotográfica en *los retratos de Romualdo García* de 1905 a 1914 en Guanajuato

Que para obtener el título de:
Licenciada en Historia

Presenta:
América Dayana Trejo López

Asesor/Asesora:
Dr. Carlos Alfonso Ledesma Ibarra



Toluca, Estado de México
Agosto, 2026

La experimentación fotográfica en *los retratos de Romualdo García* de 1905 a 1914 en Guanajuato

INTRODUCCIÓN.....	3
1. LOS ANTECEDENTES DEL INVENTO FOTOGRÁFICO	10
1.1 LA EVOLUCIÓN DE LAS TÉCNICAS PARA PLASMAR IMÁGENES.....	14
1.2 EL RETRATO FOTOGRÁFICO.....	21
1.2.1 LOS MANUALES DE FOTOGRAFÍA DEL SIGLO XIX.....	29
2. ROMUALDO JUAN GARCÍA TORRES	37
2.1 LA FOTOGRAFÍA EN GUANAJUATO.....	39
2.2 EL ESTUDIO FOTOGRÁFICO DE 1906 A 1914	40
3. EL ACERVO FOTOGRÁFICO EXPERIMENTAL	46
3.1 LOS ELEMENTOS TÉCNICOS.....	51
3.1.1 EL ENCUADRE.....	52
3.1.2 LOS CICLORAMAS.....	61
3.1.3 LA LUZ.....	68
3.1.4 EL ATTREZZO	71
3.2 LOS ELEMENTOS EXPRESIVOS.....	74
3.2.1 LA POSE.....	74
3.2.2 LOS ACCESORIOS.....	78
3.2.3 LOS DISFRAZADOS.....	80
3.2.4 FOTOGRAFÍA <i>POST MORTEM</i>	84
3.3 LOS RETRATOS FOTOGRÁFICOS	87
CONCLUSIONES	95
BIBLIOGRAFÍA	100

INTRODUCCIÓN

Somos muchos rostros, cada uno
encerrado en el cuadro de la fotografía.
Marina Azahua¹

La fotografía puede definirse de diferentes maneras, para el propósito de este trabajo se contemplarán tres conceptos principales: la primera se refiere al producto de la ciencia, una huella luminosa fijada sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales, sales o haluros de plata sensibles a la luz, como nitrato, bromuro, cloruro y yoduro, todos estos compuestos de plata.² Esta definición precisa al invento como un resultado en laboratorios de físicos y químicos, de ahí dicha consideración científica; por lo que la mayoría de los autores la definen desde la técnica o la forma de fijar la imagen en papel y por ello la señalan como un invento científico.

Otra definición la considera como un documento histórico que registra eventos religiosos, políticos, naturales, sociales, etcétera, y de esta manera, la fotografía puede ayudarnos a descifrar estructuras de pensamiento o de representación en determinada época, como la moda, los conceptos de enfermedad y salud, los criterios de belleza en apariencia, la cultura material, entre otros.³

Finalmente, existe la postura del arte, donde la fotografía es considerada como una imagen técnica que puede tener una finalidad estética, pues se mira como un género artístico en sí mismo y parte de un proceso tecnológico que involucra a la cámara y a los materiales fotosensibles, por lo que, a su vez, es apropiada para factores creativos⁴. Es decir, una foto en sí misma es posible que no siempre sea considerada arte, pero puede captar motivos que son visualmente estéticos y por ello, sí definirse como una obra artística.

¹ Marina, Azahua. Retrato involuntario. El acto fotográfico como forma de violencia. Ensayo Tus Quets Editores. México. 2014. p 106.

² Philipe, Dubois. *El Acto Fotográfico*. España. Editorial Paldos. p. 1.

³ Petter, Burke. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. España. Crítica. 2001. p. 16.

⁴ Laura, González Flores. *fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* España. Editorial FotoGGrafía. 2005. p.35.

Así pues, en conjunto, la imagen fotográfica es ciencia, documento histórico y arte, dependiendo de la percepción y la utilidad que veamos en ella, por ello para el trabajo se precisan las tres definiciones mencionadas anteriormente: para explicar la técnica fotográfica (ciencia), para adentrarnos en los patrones retratísticos de la segunda mitad del siglo XIX y para interpretar la cultura material y costumbres que engloban las fotos (documentos), igualmente para justificar el modo experimental en el sello característico de la composición visual de la fotografía de Romualdo García (arte).

Ahora bien, resulta necesario reflexionar acerca de la objetividad de la imagen para representar la realidad, ya que normalmente cometemos el error de concentrarnos en las acciones capturadas y no en el significado de la imagen misma. Para iniciar, la visión de la cámara es la de un *cíclope* y no la de un humano.⁵ Por lo que la cámara reproduce su propia percepción de la “realidad”, pero a partir de esta premisa, la imagen es considerada como la reproducción exacta y objetiva de la realidad; sin embargo, la máquina no captura las imágenes fielmente a como las percibe el ojo humano, al tener la foto un espacio limitado. De esta manera, pensar en la materialidad de la fotografía implica entender el proceso de intención, hechura, distribución, consumo, uso, desecho y reciclaje, propios de la imagen.⁶

La cámara no está exenta de ser una herramienta tecnológica modificada y perfeccionada en el siglo XIX, pero la fotografía presenta un fenómeno distinto al interactuar las imágenes de manera física con las manos que toman la imagen y la intercambian, con cada par de ojos que la miran, la imagen se convierte en extensión del cuerpo y dicta gran parte de nuestra relación con ellas, aun en la era digital⁷. Esto se debe a la interpretación que le otorgan las personas de cada sociedad y de cada época; es un objeto que posee vida propia en un tiempo y en un espacio específico, no se trata solo de la imagen en sí, sino de su interacción social e interpretación.

⁵ *Ibídem*, p. 48.

⁶ Marina, Azahua. *Retrato involuntario El acto fotográfico como forma de violencia*. Ensayo Tus Quets Editores. México. 2014.p. 54.

⁷ *Ibídem*, p. 53.

En los retratos fotográficos del siglo XIX y principios del XX, existió un lenguaje que se puede descifrar e interpretar, como se ha mencionado, pues este cambia de una época a otra y cada una tiene su propio sentido simbólico. Por esto sin duda, la distancia temporal es la principal razón por la que nos encontramos limitados a interpretar las fotografías de manera genuina, ya que éstas se encuentran en constante transformación y se van dotando de diversos significados.

En este contexto podemos preguntarnos, ¿qué características tiene un modelo de composición fotográfica de mediados del siglo XIX? ¿Por qué se ven similares las fotos de esta época? ¿Existían ciertos lineamientos estrictos de moda en la técnica?

Para intentar responder estas preguntas, podemos considerar que las fotos de la época siguieron los pasos que dictaron algunos libros de reglas para la composición fotográfica y como consecuencia se unificó el discurso visual. Por esta razón, observamos aspectos similares en las fotografías, características que se repiten una y otra vez: un tono sepia, una persona o modelo al centro, de pie o sentado, acompañada de algunos muebles y de un fondo pintado a mano, con luces equilibradas y suaves.

Las fotografías a partir de 1850 a 1950 aproximadamente, tuvieron dos guías, la veracidad y la belleza o el llamado “buen gusto”, ambos eran percibidos a través de la calidad de esta, de la utilería, de la pose y de la naturalidad en la expresión del modelo. La consideración del buen gusto fue dictada por las clases altas, principalmente europeas, así lo bello consistió en adoptar y adaptar su estética y modos de comportamiento codificados en signos, visibles en las fotografías.⁸ Todos estos, al parecer, son observables en detalles de la imagen como en las cortinas, en los pedestales, en las alfombras, en la manera de iluminar el cuadro fotográfico, en resumen, en la calidad de la imagen.

Los manuales de la época plantearon una forma de otorgar un discurso visual general, retomando actitudes y modales de las clases adineradas, éstas se tomaron en cuenta para “arreglar la foto” imitando valores morales y poses a partir de los símbolos codificados por la época. Estos manuales son parte de la clave para explicar las fotografías como repetitivas, alejadas de un concepto de originalidad y de la expresión individual del sujeto retratado.

⁸ Claudia, Negrete Álvarez. *Valleto Hermanos Fotógrafos entre siglos*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2006. p. 84.

Para el exclusivo caso de Romualdo García, fotógrafo guanajuatense que presentaremos adecuadamente en el capítulo dos, se propone como parte de la metodología para analizar su obra, clasificar los elementos compositivos en dos bloques: en técnicos y en expresivos. Como parte de la técnica de la fotografía, se considera el encuadre, la perspectiva, el centro de interés (modelo), el contraste, el equilibrio, la iluminación, la escenografía. La expresión por su parte aborda las posiciones corporales, las miradas, los gestos faciales, el atuendo del retratado y los accesorios propios de cada individuo.

Así mismo, se reflexionó sobre tres formas para abordar la interpretación general del retrato fotográfico desde la Historia del Arte. La primera, es analizar el objeto de estudio a partir de la innovación tecnológica, es decir, como resultado de las necesidades de la sociedad moderna del siglo XIX. Se puede agregar también el discurso de la manipulación del lenguaje visual en las capturas con un fin ideológico, para unificar la forma de pensar la imagen fotográfica y el comportamiento de una sociedad frente a la cámara.

El estudio fotográfico, es la segunda forma de observar y apreciar el retrato, ya que aquel lugar fue arreglado con recursos técnicos para mejorar la representación de sí mismo y de otros. La importancia de los estudios fotográficos se encuentra en las distintas adaptaciones de su construcción y que, al mismo tiempo, son visibles en la imagen. Por ejemplo, la habitación fue transformable al gusto de quien lo requiriera y la información precisa para el acomodo de los elementos se encontraba también en los manuales, en donde se otorgaba desde una interacción entre las reglas de sistemas lumínicos (graduados, atenuados, expandidos), hasta poses corporales complementadas con la escenografía, según el caso a tratar. Con todo esto, se representa un acto social, lo que se ha nombrado un sistema de interacción y de representación.⁹ Todo debía ser cuidadosamente medido, ubicado en sus límites, nada podía dejarse al azar en la construcción de una galería retratista, por lo que el análisis de la colocación de elementos proporciona información precisa del estudio en cuestión.

El tercer fundamento parte de la importancia de las fotografías de retrato, ésta

⁹ José Antonio, Rodríguez. Gustavo, Amézaga Heiras. *“La manera en que nosotros fuimos imagen”* en *Nosotros fuimos Grandes estudios fotográficos en la ciudad de México*. Instituto Nacional de Bellas Artes. México 2015. p. 48.

radica en el valor social y técnico, es decir, su valor como documento, por ser un adelanto tecnológico y por perpetuar a los llamados géneros o patrones visuales fotográficos, como parejas, oficios, grupos, entre otros, además de agregar una intención artística en la composición de la imagen.

Para recapitular, la fotografía contribuyó a la formación de una identidad social, el individuo se representó como se quería ver a sí mismo, la sociedad quería ser representada como la burguesía y por eso los retratos son repetitivos, y así se percibe una falta de individualidad. La mayoría de los fotógrafos seguía los manuales de composición de retrato, dejando a un lado el aspecto creativo, sin embargo, con el uso de accesorios, poses, miradas y actitud que el modelo dejaba ver en la toma, demuestra que no todas son repetitivas, pues cada una es distinta en su propia naturaleza.

Otro aspecto importante constituye las ideas de libertad e identidad, así como la continua exaltación del retratado y la del propio fotógrafo, razón por la cual, las imágenes tenían rasgos característicos que definen al artista y al retratado, lo que es denominado carácter fotográfico. Se debe agregar, además, el culto a la personalidad individual planteado por la burguesía, que cuenta con una paradoja visual: el retrato hablaba más que las características de su individualidad,¹⁰ debido a la repetición obsesiva de símbolos en la imagen.

Este trabajo se centra en el análisis de los retratos fotográficos de Romualdo García entre 1905 y 1914, con el objeto de explicar el conjunto de rasgos que definen la obra del fotógrafo, lo que se ha denominado experimental. Cabe mencionar que las imágenes no están fechadas con precisión, ya que en 1905 una inundación arrasó con la ciudad de Guanajuato, el acervo del fotógrafo se vio afectado y su estudio, que desde 1887 retrataba a la sociedad guanajuatense, quedó hecho trizas.

Debido a esta situación, el fotógrafo abrió un segundo estudio y en 1975, su hija Adriana García, vendió el acervo conservado al Museo de la Alhóndiga de Granaditas, con más de 9000 imágenes en soporte de vidrio, y así, éstas fueron resguardadas en la Fototeca “Romualdo García” que se encuentra en dicho museo.

A continuación, se mencionarán los principales autores que dan margen al método empleado para el análisis central de este trabajo, cuya lectura permitió la reflexión e

¹⁰ Claudia, Negrete Álvarez. *Valleto Hermanos Fotógrafos entre siglos*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2006. p. 85.

interpretación de la imagen. En primer lugar, Erwin Panofsky y su método iconológico, comenzando con la pre-iconografía, al describir las imágenes partiendo de temas y formas; después se interpreta la iconografía al detectar historias o alegorías; finalizando con la iconología para que la composición otorgue un significado, es decir, la interpretación como síntesis de la obra.¹¹ A este método le fueron realizadas modificaciones pertinentes para analizar nuestro objeto de estudio, como ya se refirió, se construyó una metodología basándose en categorías de análisis.

Así mismo, la lectura de autoras como Laura González Flores y Marina Azahua,¹² propiciaron la formación de un punto de vista novedoso acerca de la imagen fotográfica a partir de sus reflexiones y constituyeron una inspiración para este trabajo. La obra de González Flores fue parte estructural en la reflexión a cerca del acto fotográfico, brindó sensibilidad en la acción de ver a través de la cámara, en aprender a comparar la pintura y sensibilizar el cambio social e ideológico del paso de una a otra y, además el uso que tuvieron ambas técnicas artísticas simultánea y posteriormente.

Por su parte Azahua, a través de su análisis del significado de la fotografía, esta captura de un instante en el que no sabemos si lo que vemos fue montado o si registró un evento o una persona, y así afirma que algunas imágenes son tomadas en contextos violentos, por lo que obtener un panorama general del lugar y el contexto en el que fue tomada es imprescindible. Ambas autoras estimularon argumentos y reflexiones en este trabajo.

Las fuentes secundarias de consulta tratadas para realizar este trabajo de investigación fueron encontradas en las bibliotecas de la Facultad de Humanidades, la Facultad de Artes, la Facultad de Arquitectura y la Biblioteca Central de la Universidad Autónoma del Estado de México, además de la Biblioteca Central de la Universidad de Guanajuato. En cuanto a las fuentes primarias, fue imprescindible el ingreso a la Fototeca Romualdo García ubicada en el mismo recinto que el Museo de la Alhóndiga de Granaditas con el fin de revisar la obra completa de dicho autor.

¹¹ Erwin, Panofsky. "Iconografía e Iconología: Introducción Al Estudio Del Arte Del Renacimiento" en *El Significado en las Artes Visuales*. 4ta Reimpresión. España. Alianza. 2004. p. 17-43.

¹² Laura, González Flores. *fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* España. Editorial FotoGGrafía. 2005. 305 p. y Azahua, Marina. *Retrato involuntario El acto fotográfico como forma de violencia*. Ensayo Tus Quets Editores. México. 2014. 224 p.

Finalmente, para definir el carácter fotográfico del autor, es necesario tomar en consideración la técnica, la actitud del retratado y el sentido simbólico. Como ya se ha mencionado, la cámara es el principio de esta y no la imagen,¹³ por lo que, las imágenes que se construyen a través de medios mecánicos tienen un significado distinto y por lo tanto la interpretación incluye elementos técnicos y expresivos que se analizan desde la producción y el uso posterior.

El capitulado de este trabajo se divide en tres apartados. El capítulo uno ratifica a los antecedentes de la fotografía y las técnicas de revelado más destacadas de la época, también la compleja concepción de los retratos, así como el uso e influencia de los manuales. En el capítulo dos se abordan los elementos biográficos de Romualdo García, retomando principalmente a Claudia Canales, quien basa su investigación en archivos de Guanajuato y en entrevistas a una de las hijas del fotógrafo. Y el último, define y explica los elementos compositivos de la imagen, los mismos que son divididos en técnicos y expresivos, con el fin de puntualizar y explicar la composición visual del artista, a la que he denominado experimental.

¹³ Laura, González Flores. *Op. Cit.* p. 113.

1. LOS ANTECEDENTES DEL INVENTO FOTOGRÁFICO

En este apartado se presentan los antecedentes al invento de la fotografía, algunos son de tipo óptico y otros de tipo químico, no obstante, la imaginación se adelanta a cualquier invento científico, ya que el primer precedente fue de tipo literario. Se trata de una novela de anticipación, género que actualmente es llamado de ciencia ficción. En el siglo XVIII Tiphaigne de la Roche (1729-1774), escribió varias novelas, entre ellas *Giphantie*¹⁴ (anagrama de su nombre). Este libro trata de viajes imaginarios que narra el protagonista, quien visita los desiertos del norte de Guinea y ahí ubica una isla que es poblada por espíritus y entre otras cosas, el viajero encuentra unos escritos en un subterráneo.

Él se crea la ilusión de que son reales, pero su compañero le explica que los espíritus son buenos físicos con intereses en la pintura y que lograron hacer que unas luces se graben en superficies previamente pulidas, de esta manera formaban un cuadro. Los llamados *espíritus elementales* procuraban fijar esas imágenes fugaces componiendo una materia muy sutil, viscosa, pronta en secarse y endurecer. El proceso era recubrir de dicha materia un trozo de lienzo pulido que luego se presenta ante los objetos que se quieren pintar; primeramente, se ve un espejo en el que se pueden reflejar todos los objetos que se encuentren delante.

El espejo devuelve fielmente el reflejo y lo conserva en una impresión. Todo es cuestión de este primer instante, enseguida se guarda y se coloca en un lugar oscuro. Una hora después, el barniz está seco y “se tiene un cuadro tan precioso que ningún arte puede imitar su verdad y que el tiempo de ninguna manera puede estropear”¹⁵.

El autor explica algunos detalles físicos con el lenguaje de la época. “La naturaleza del cuerpo viscoso que intercepta y conserva los rayos; segundo, las dificultades de su preparación y empleo; tercero, el juego de la luz y de ese cuerpo disecado”¹⁶. La

¹⁴ Charles-François, Tiphaigne de la Roche. *Giphantie*. Vol.1 y 2.1760. Babylone. s. n.

¹⁵ Marie-Loup, Sougez. *Historia De La Fotografía*. Cuadernos Arte Cátedra. España. 2001. p 15-16.

¹⁶ *Idem*. P. 16.

novela de La Roche si tuvo algún éxito fue entonces por su conjunto, suponemos que, la intuición no es una de las más desarrolladas de los humanos, sin embargo, ésta puede considerarse un antecedente procedente de la imaginación.

El primer antecedente tecnológico de la fotografía fue la cámara oscura, aunado a los avances en el conocimiento de la óptica, ésta es un instrumento que proyecta una imagen invertida en una pared o techo de una habitación sin luz, reflejada a través de un orificio. Desde Aristóteles y el óptico árabe Alhazán del siglo XI, ya existen registros de dicha innovación.¹⁷ Fue utilizada para capturar la imagen de los eclipses solares. A partir de su descubrimiento las mejoras fueron inherentes a ella. En el Renacimiento se trabajó en el lente para lograr una mayor nitidez en la imagen y durante el siglo XVIII se colocó un espejo a 45° para obtener la imagen en una superficie horizontal.

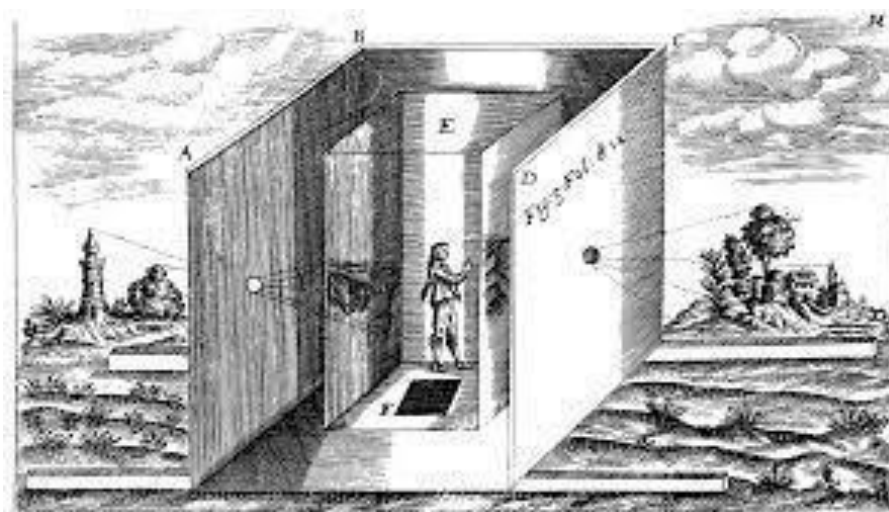


Figura 1. Cámara oscura portátil de Kircher. 1649.

Recuperado de https://www.torretavira.com/wp-content/uploads/2015/09/camaras_oscura
https://www.torretavira.com/wp-content/uploads/2015/09/camaras_oscuras.pdf s.pdf

Los medios técnicos fueron aceptados por los artistas desde el Renacimiento, como las máquinas para retratar (figura 2), que básicamente fueron cristales colocados de manera vertical para copiar lo que estuviera al frente. Después de muchas versiones y mejoras al aparato, surgió la cámara lúcida que era un lente usado en el dibujo para corregir detalles, las más famosas fueron las del británico William Hyde

¹⁷ *Ibídem*, p. 18.

Wollaston en 1806.¹⁸ Estos antecedentes predecesores al invento de la fotografía, le proporcionaron un sistema de representación artístico-estético.



Figura 2. Alberto Durero. Máquina de retratar. 1535.

Recuperado de

<https://webs.um.es/noeliagp/miwiki/lib/exe/detail.php?id=docencia&cache=cache&media=durero3.jpg>

Otra manera de representarse fue el perfil, la *silhouette*, técnica que consistió en recortar el perfil de una persona en papel negro, en 1750.¹⁹ El invento surgió con Etienne de Silhouette y desde Francia se expandió hacia Alemania, Gran Bretaña y posteriormente a Estados Unidos. Más tarde, Guilles- Louis Chrétien en 1786, inventa el fisionotrazo en Versalles, una especie de pantógrafo que copiaba el dibujo a una lámina de cobre del perfil de un modelo, luego se retocaba con agua y tinta.

¹⁸ Alejandra, Osorio Olave. "Usos y costumbres de la fotografía en la construcción de la representación del concepto de modernidad en México" en Revista de Humanidades. Tecnológico de Monterrey. Número 123- 2007. p. 173.

¹⁹ *Ibídem.* p. 176.

En otras palabras, dicha técnica combinaba la silueta y el grabado.



Figura 3. Fisionotrazo de Gilles-Louis Chrétien. 1793. Recuperado de <http://miravallesrestaura.blogspot.com/2011/07/los-fisionotrazos.html>

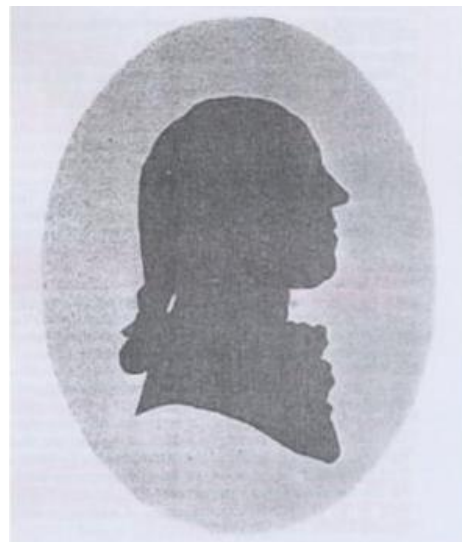


Figura 4. *Silhouette*. 1790. Recuperado de <https://es.slideshare.net/ajnieto/historia-de-la-fotografia-antecedentes>

En cuanto a los antecedentes de los elementos químicos para fijar la imagen, desde la antigüedad se conocía la naturaleza y ciertos efectos de la luz, por ejemplo: la amatista o el ópalo se ven modificadas en sus tonalidades por la luz.²⁰ De la misma manera se conocía la propiedad de las sales de plata sensibles a la luz, incluso Marco Vitrubio, en su tratado de arquitectura, orientaba al Norte las galerías adornadas de pinturas, para que la luz del sol no las deteriorara. Un uso de la luz solar fue aprovechado por las mujeres, quienes exponían al sol cintas o telas destinadas al adorno de su ropa con el fin de obtener tonalidades tornasoladas, ya que mediante la observación era conocido el hecho de que algunos colores se marchitan después de una larga exposición a la luz solar.

Los alquimistas medievales conocían el cloruro de plata y lo llamaron “luna cornata”, y el nitrato de plata fue usado para teñir el marfil, la madera, las plumas, las pieles e incluso el cabello.²¹ Hasta el siglo XVIII, estas propiedades no fueron objeto de estudio. En 1727 el alemán Johann Heinrich Schulze descubrió la propiedad de oscurecer la imagen con una mezcla de tiza, aguafuerte (técnica de grabado) y nitrato de plata. Posteriormente Jean Sènebier proporcionó una escala sensitométrica con las variaciones en el tiempo de oscurecimiento del cloruro de

²⁰ Marie-Loup, Sougez, Op. Cit., p.23.

²¹ *Ibíd*em, pp. 25-27.

plata, oscilando entre veinte y quince segundos, según los colores. En 1819, un astrónomo llamado John Herschel indicó que el hiposulfito de sosa funcionó para fijar las diversas sales de plata en el papel.

No es la intención de este apartado saber quién fue el primero en usar las sales de plata, sino recopilar la información de los antecedentes para ocuparnos de las primeras personas que ensayaron con estas innovaciones juntas. En el siguiente apartado serán enlistados los materiales químicos empleados en la revelación de la imagen, así como un breve recuento de la historia de la fotografía.

1.1 LA EVOLUCIÓN DE LAS TÉCNICAS PARA PLASMAR IMÁGENES

Como ya mencionamos, algunos físicos y químicos se dedicaron a experimentar sobre materiales fotosensibles, como las sales de plata, ya que, por la sensibilidad de dicho elemento a la luz, es posible plasmar imágenes producidas por la cámara oscura. El francés Joseph Nicéphore Niépce puede ser considerado como el inventor, al haber tomado la primera fotografía, aunque Fox Talbot y H. Bayard también ensayaban en la misma época en este campo y aquí se mencionarán sus características similares y diferentes. No obstante, las técnicas de plasmar la imagen en papel resultaron complicadas por el manejo de elementos químicos, por lo que los fotógrafos debían contar con un amplio conocimiento en dicha materia, así como en la construcción de la imagen, misma que se detallará más adelante en el capítulo tres. El objetivo del siguiente apartado es enlistar las técnicas más empleadas para fijar imágenes, destacando el inventor, el proceso, las ventajas y desventajas de esta.

La litografía de Nicéphore Niépce (Figura 5) consistió en colocar en una placa metálica de peltre de superficie plateada como soporte y para revelar la fotografía se empleaban vapores de yodo y betún de judea o asfalto. El tiempo de exposición era cerca de ocho horas y se obtenía una imagen única en positivo. Otras fuentes indican que, incluso sus primeros ensayos, estuvieron días a la exposición al sol.²²

²² “Niépce y la invención de la fotografía. Maison Nicéphore Niépce”. Consultado en <https://photo-museum.org/es/niepce-invencion-fotografia/> el 29 de septiembre del 2021.

Los temas más recurrentes eran la vista desde el laboratorio y la naturaleza muerta. Sus ventajas eran: calidad tonal, detalles en la imagen, los tonos eran café, café rojizo y negro.²³



Figura 5. Nicéphore Niépce. Punto de vista desde la ventana en Le Gras. 1826. Litografía. Recuperado de <https://recuerdosdepandora.com/historia/inventos/joseph-nicephore-niepce-el-inventor-de-la-fotografia/>.

A partir de un intercambio de cartas entre Niépce y Louis-Jaques Daguerre, sabemos se le reconocía a Niépce como inventor del nuevo medio. Aunque, posteriormente a la muerte de Niépce, en 1837, Daguerre cambió el nombre de la técnica a daguerrotipo (Figura 6 y 7), junto con algunas modificaciones como “el uso de yoduro de plata como sensibilizador sobre una placa de cobre plateada y se revelaba con vapores de mercurio y con hiposulfito de sodio”²⁴. El tiempo de exposición al principio era de treinta a diez minutos, después de uno a dos minutos y la imagen obtenida era en tonos negros. Solo se lograba una imagen única en positivo. Los temas tratados eran el retrato, el paisaje, las vistas urbanas y arquitectónicas. Las primeras imágenes de guerra captadas en México fueron los daguerrotipos de la intervención estadounidense de 1847.²⁵

²³ Marie-Loup, Sougez. *Op. Cit.*, p. 29.

²⁴ *Ibíd.* p. 31.

²⁵ Rebeca, Monroy Nasr. “Siluetas Sobre La Lectura” En Camarena Ocampo Maño. *Los Andamios del historiador Construcción y tratamiento de las fuentes*. México. INAH. 2001. p. 116.



Figura 6. Louise-Jaques Daguerre. *El taller del artista*. 1837. Daguerrotipo. Recuperado de <https://www.pinterest.es/pin/405324035193705567/>

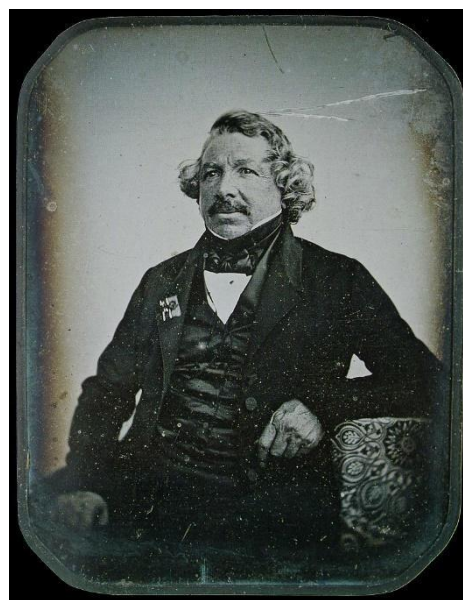


Figura 7. Sabatier-Blot. *Retrato de Louise Daguerre*. 1844. Daguerrotipo. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jean-Baptiste_Sabarier-Blot_L.J.M.Daguerre.1844.JPG

William Henry Fox Talbot realizó una adaptación al daguerrotipo a la que denominó Calotipo o Talbotipo (Figura 8). La técnica fue utilizada alrededor de 1841 a 1843. Era un papel con nitrato de plata y yoduro de potasio, que antes de exponerlo a la luz, se sensibilizó con una solución de nitrato de plata y de ácido gálico. Después de exponerlo a la luz se formaba la imagen. Cabe mencionar que es la primera técnica en obtener un negativo en la imagen y este ya seco, se revelaba con nitrato de plata y ácido gálico para fijarse con hiposulfato.

Luego el papel se ponía transparente al mojarlo en cera derretida y con ese negativo se sacaba el positivo por contacto sobre un papel idéntico, conocido como papel salado ²⁶. El resultado en el papel era en tonos azulados y cafés. La importancia en el negativo radica en la obtención de una imagen reproducible las veces deseadas. Sin embargo, el daguerrotipo tenía aún mejor calidad en los detalles, por lo que el calotipo fue menos frecuente. Los temas capturados en el calotipo fueron retratos y paisajes.

²⁶ Rebeca, Monroy Nasr. "Sensitization, exposure and development had to take place before the plate dried from the sensitizing, or it lost most of its sensitivity" in Gassan, Arnold. *A Chronology of Photography*. Ohio. Handbook Company. 1972. p. 118.



Figura 8. Henry Fox Talbot. *Negativos*. s/f. Calotipo.

Recuperado de <https://sites.google.com/site/historiadelacamara fotografica/calotipo>

Frederick Scott Archer, junto con Gustave Le Gray en 1855, inventaron el colodión húmedo, conocido también como algodón-pólvora o piroxilina²⁷ (Figura 9). El soporte era de vidrio, la placa se sumergía en un baño de coloide con algodón y pólvora disuelta en éter, una vez evaporado el éter se aplicaba una solución de nitrato de plata para sensibilizar²⁸ y, una vez húmedo, el soporte se exponía a la cámara.

Al final, la placa tenía que llevarse inmediatamente al cuarto oscuro para ser revelada aún estando húmeda, con el fin de no perder la sensibilidad de esta. Esta técnica redujo los tiempos de exposición, así como los costos, y mostraba detalles delicados en tonos negros y grises. Los principales temas eran retratos, paisajes, vistas urbanas, arquitectónicas y tomas arqueológicas.

²⁷ Material explosivo cuya base es la celulosa nítrica. Usado como cicatrizante al disolverlo en éter alcoholizado.

²⁸ Rebeca, Monroy Nasr. *Op Cit.* En Gassan, Arnold *A Chronology of Photography*. p. 34.

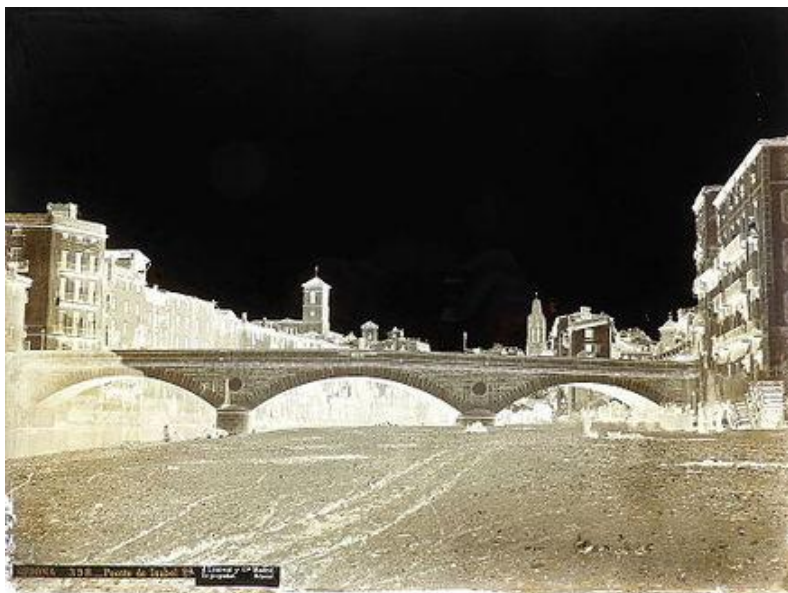


Figura 9. José Martínez Sánchez. *Gerona- Puente de Isabel II*. 1866- 1867.

Primer negativo obtenido con la técnica del colodión húmedo.

Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Colodi%C3%B3n_h%C3%BAmedo

Es preciso señalar a la luz eléctrica como un cambio tecnológico de la época, ya que impactó de manera directa a la fotografía. Antes de 1864 y de este descubrimiento, en Europa fueron utilizadas “cintas de magnesio” o lámparas de bolsa para iluminar²⁹, lo que producía un resplandor instantáneo muy brillante en el momento de la toma fotográfica, algo parecido a un flash. A México llegó directamente la luz eléctrica y los fotógrafos echaron mano de este invento, por lo que fue empleada a partir de la siguiente técnica de revelado.³⁰

El creador de la placa seca (Figura 10) fue Richard Lead Maddox, inventor del proceso gelatino -bromuro, que consiste en usar gelatina y sales de plata como medio sensibilizador, además de que todas las placas son sensibilizadas a la luz, listas para ser expuestas a la cámara. El soporte empleado eran placas de vidrio, pero al cabo de un tiempo se empezó a usar como soporte una película de nitrato que era flexible.³¹ Para 1878, se sustituye al colodión húmedo completamente. A partir de esta técnica se inicia la industrialización de la fotografía, la imagen contaba con una buena calidad tonal, detalles finos, reducción de tiempos de exposición y

²⁹ Daniel, Sánchez Torres. *El flash de magnesio: Let there be light*. 2019. Consultado en <https://www.camarassinfronteras.com/articulos/flash/magnesio.html>, el 29 de septiembre del 2021

³⁰ Rebeca, Monroy Nasr. *Op. Cit.* p. 119.

³¹, Enrique, Martínez-Salanova Sánchez. *La película*. Consultado en https://educomunicacion.es/cineyeducacion/celuloide_cine.htm, el 29 de septiembre del 2021

bajos costos.³² Los temas nuevamente, fueron retratos, paisajes, vistas urbanas, arquitectónicas y arqueológicas.



Figura 10. S/f. c.a. 1878. Placa seca.
Recuperado de <https://www.fotonostra.com/biografias/placaseca.htm>

George Eastman Kodak fue un empresario estadounidense que en 1888 comenzó la industrialización de la fotografía (Figura 11). En Estados Unidos se abrió el mercado fotográfico para aficionados y profesionales extendiéndose internacionalmente e inaugurando posibilidades temáticas. El desarrollo técnico de la fotografía fue innovado por los rollos analógicos.³³ La fotografía dejó de ser un trabajo para físicos y químicos, así que se comenzó a experimentar en nuevas técnicas fotográficas, por lo que surgieron casi simultáneamente nuevas temáticas y a lo largo del siglo XX, también se vio trastocada por las vanguardias europeas y norteamericanas.

³² Rebeca, Monroy Nasr. *Op Cit.* En Gassan, Arnold *A Chronology of Photography*. Ohio. Handbook Company. 1972. p. 133.

³³ *Ibídem.* p. 119.



Figura 11. Frederic Church. George Eastman a bordo del 'Gallia' con una de sus primeras cámaras. 1890. Fotografía análoga.

Recuperado de

https://elpais.com/economia/2012/02/09/album/1328817964_046614.html#foto_gal_1

La importancia de la fotografía radica en que, desde su aparición tuvo un alto interés científico y social, al ser de los inventos que figuraron en la Revolución Industrial. La fotografía se posicionó en debates entre físicos y químicos, de ahí que surgieran nuevas y más desarrolladas técnicas para mejorar la nitidez de la imagen.

Los debates no se quedaron en los laboratorios, también los hubo entre artistas y conocedores del arte, ya que el paso del estudio de la pintura, de anatomía, de luces y sombras, de colores, entre otros, al estudio del manejo del aparato y bases del retrato, puso en duda la intención artística del invento.

A la sociedad en general, le resultó complicado integrar la fotografía a su vida cotidiana, por ejemplo, entre algunas comunidades rurales, como el pueblo selk'nam, al sur del continente, se consideraba la creencia de que, al ser retratada la persona, quedaba capturada su alma, por lo que a menudo se negaban a ser fotografiadas.³⁴

³⁴ Marina, Azahua. Retrato involuntario. *El acto fotográfico como forma de violencia*. Ensayo Tus Quets Editores. México. 2014. p 128.

La fotografía también fue empleada en grupos espiritistas, al captar lo que ocurría en sus sesiones, tales como mesas en el aire, fantasmas, entre otros. De estas sesiones se desprende una variante: el retrato fotográfico espiritista, tema que sería objeto de otra investigación.

Como se puede mirar, el invento cambió no solo las formas de capturar el mundo material, sino también, el imaginario social y cultural, así como sus usos. La cámara fotográfica es el ejemplo del impacto de un invento científico en la sociedad, pues los efectos fueron diversos, sumando, además, otros inventos que surgieron a partir de 1850, como la locomotora, el telégrafo, el vehículo eléctrico, maquinaria industrial.

A continuación, hablaremos del retrato y cómo las bases de este fueron retomadas para el retrato fotográfico.

1.2 EL RETRATO FOTOGRÁFICO

El Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia la palabra “retrato” proviene del latín *retractus*, se refiere a pintura que representa alguna persona o cosa.³⁵ El acto de retratarse mediante una fotografía fue interpretado como un hecho conmemorativo proyectado a partir de la idealización de sí mismo y de la percepción del fotógrafo sobre el modelo a retratar, con el fin de recordar acontecimientos importantes de una persona, como festividades sociales, oficios, funerales o fallecimientos, entre otros.³⁶

Nuestros antepasados han tenido la necesidad de capturar la apariencia física de las personas, las maneras han ido cambiando de acuerdo con la época, por lo que la idea del retrato ha estado también en constante cambio. Algunos autores aseguran que la historia del retrato comenzó con el llamado arte “primitivo”; sin embargo, aun cuando se plasmó la figura humana dentro de cuevas, no se destacan rasgos característicos del individuo, pues en su lugar fue representada la figura

³⁵ Claudia, Negrete Álvarez, *Op. Cit.*, p. 83.

³⁶ Rebeca, Monroy Nasr. *Op.Cit.*, p. 35.

humana en escenas de actividades diarias, por lo que no se puede considerar que ahí radica el origen del retrato.

La historia del retrato pictórico estaba ligada a los sectores dominantes, ya que era una forma de representación del poder y un símbolo de clase del retratado. Se hacían retratar políticos, integrantes del clero, terratenientes, entre otros, con el fin de que su imagen perdurara.

El retrato no siempre es una representación veraz del físico de una persona, sino la representación ideal de esa persona, en otras palabras, es una adscripción de una persona concreta a través de su físico, virtudes o contaminaciones literarias que se proyectan.³⁷

El inicio del retrato tenía relación con los ritos funerarios, religiosos y políticos de algunas culturas de la Antigüedad. En la cultura egipcia, en la zona del oasis del Fayum, se refiere la aparición de máscaras funerarias, sarcófagos y estatuas de los faraones,³⁸ que para su elaboración se seguían cánones de representación, ya que los rasgos del faraón correspondían poco a la realidad del modelo vivo y, además, se creía en la naturaleza divina del mismo.

Las estatuas o figuras que se realizaban eran de tamaño natural y servían como repositorio para el alma, el *ka*, pues según las creencias egipcias, era necesario devolver las almas a un cuerpo material que les permitiera desplazarse y alcanzar su nuevo hogar, el reino de las sombras, donde permanecerían eternamente.³⁹ Es decir, estos retratos no eran totalmente fieles a la representación física, sino objetos de culto.

La pintura de bajo relieve fue colocada dentro de las tumbas, donde la abstracción de los rasgos era mayor, así se gestionó un canon que reguló la figura humana, además aparecen escenas de la vida cotidiana. Lo anterior se basa en el concepto de vida eterna de los egipcios y su aspiración a la misma, pues esta creencia exigía

³⁷ Antonio, Urquizar Herrera. Conferencia "Contextos del retrato del Renacimiento en el Museo Thyssen Bornemisza". De la colección al museo Del museo a la Historia del Arte. Junio 2012. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cyudOZDiAVs>.

³⁸ Luis, Monreal y Tejada. *Diccionario de términos de Arte*, 1992. p. 353.

³⁹ Francastel, Pierre. *El retrato*. Madrid. Cátedra. 1988. p. 25.

que la imagen del difunto se encontrará libre de toda característica temporal.⁴⁰ Los retratos para los egipcios fueron parte de su culto religioso y no fue necesaria la exactitud al reproducir las características humanas.

Los griegos utilizaron el retrato también en máscaras funerarias, sin embargo, esta cultura tenía otros estándares de belleza, como la perfección en los rasgos y la proporción del cuerpo humano. Otras técnicas recurrentes para manifestar estos estándares fueron la pintura utilizada en la cerámica y la escultura en mármol. En los temas más recurrentes se encuentran mitos, dioses y héroes.

En la Grecia Arcaica (600 - 480 a. C.), las esculturas masculinas aparecen desnudas y las femeninas están vestidas con ropas ligeras. En el periodo Clásico (480 - 323 a. C.) la escultura es más proporcionada. Durante estos periodos las efigies son idealizadas, ya que fueron imágenes para conmemorar la hazaña de alguno de los personajes retratados. En el siglo IV a. C., aparece la escultura como la conocemos: se comienza a individualizar a la persona sin salirse de los cánones de belleza, además de representar estados de ánimo y diferentes edades.⁴¹

En la época romana, hacia el siglo II a. C., se realizaron bustos de filósofos, políticos, dramaturgos e historiadores, razón por la que sabemos quiénes fueron parte de la élite en esta época, además que solo estos personajes tuvieron la posibilidad de retratarse. En los bustos, en los retratos de cuerpo entero y en los sentados, se destacan características particulares del individuo.

Durante el Imperio Bizantino (395-1453), el retrato tiene nuevas funciones, la iconografía es mayormente religiosa y se encuentra plasmada dentro de las iglesias en mosaicos y murales. Las imágenes son simbólicas, su función era elevar la mente del hombre hacia el plano de lo divino, lo que se logró por medio de la suntuosidad de las obras.⁴²

⁴⁰ *Ibidem*. p. 35.

⁴¹, Amaranta, Hernández Rodríguez. *Hermenegildo Bustos y Romualdo García: dos caras del retrato en Guanajuato*. Tesis en Licenciatura en Historia. Universidad Nacional Autónoma de México. 2016. p. 16.

⁴² José Luis, Morales y Marín. *Historia Universal del Arte. La edad media*. Tomo III. España. Espasa. 2003. p. 78.

Estas imágenes tenían como objetivo ser adoradas, lo que para el alto clero resultó ser sinónimo de idolatría, ya que el cristianismo negó su mediación entre la vida terrestre y la vida póstuma.⁴³ Lo divino no podía representarse y produjo una lucha que llevó a que las representaciones fueran destruidas. Tiempo después, la imagen divina volvería a consolidarse y la afianzará el culto cristiano. El retrato sigue vigente, pero la ideología cristiana no acepta que este sea depósito del espíritu.

Durante los siglos XIV y XV, los retablos fueron el medio en donde apareció el retrato y las personas estaban sujetas a una escena. En la Edad Media el retablo continuó siendo una imagen devocional y pedagógica, la iglesia y los reyes lo utilizaron para reafirmar su poderío. Es muy común ver escenas en donde el tratamiento que se da a los personajes es el de un retrato, pues en este se definen los rasgos característicos del sujeto.

En Francia comenzaron a producirse retratos independientes, donde el individuo tenía como objetivo representarse a sí mismo sin necesidad de formar parte de una escena. Entre los años 1425 y 1430, en Francia y Brujas, Bélgica, surgieron los primeros retratos al óleo sobre tela, lo que presentó una nueva técnica.⁴⁴ Esto resultó ser algo novedoso y se extendió por todas las cortes europeas. En el siglo XV, surge el interés por el retrato pictórico de cuerpo completo, que se realizó a tamaño natural.

Para la primera mitad del siglo XVI, la producción retratista tuvo lugar dentro de las cortes. Se comenzó a explorar la realidad psicológica y social de los retratados, esto se debió a la influencia del movimiento humanista, para el cual se debía replantear la concepción del mundo y del humano en este. El Humanismo reivindica ciertos elementos de la cultura griega y romana, así mismo y gracias a este predominio, el individuo fue protagonista de la reproducción artística.

Los pintores de la corte contaron con un mecenas, que podía ser alguna persona, corporación o entidad, quien contribuyó al sostenimiento económico de la formación del artista, herencia del *Quattrocento* italiano.⁴⁵ Con el financiamiento del mecenas,

⁴³ *Ibidem.* p. 54.

⁴⁴ Pierre, Francastel. *Op. Cit.*, pp. 74 –78.

⁴⁵ Amaranta, Hernández Rodríguez. *Op. Cit.*, p. 19.

el pintor se alejó del gremio que continuó funcionando y pudo acceder a niveles sociales más elevados.

En este mismo siglo, en Italia, los artistas comenzaron a buscar un nuevo reconocimiento para no ser tratados como artesanos, lo que generó la obra de Giorgio Vasari *L'Accademia del Disegno*. El objetivo de esta institución era enseñar teoría de la creación artística, para que así dejara de ser solo un oficio manual y se pudiera incorporar lo creativo e intelectual.

En los retratos del Renacimiento las sombras eran fundamentales para dar volumen. Entre otras causas el culto a la personalidad fue la marca del nacimiento del retrato moderno, de esta manera las biografías, las colecciones de biografías, las escrituras de memorias de personajes y demás, eran indicios evidentes de la sociedad que va dejando atrás la Edad Media.

La fidelidad en apariencia física fue otro aspecto que también destacaba la individualidad, propio del mismo periodo, además de contar con la capacidad de narración y el roce con la memoria, al hacer presente al ausente. Vemos a este como testigo de la variabilidad de la interpretación del contexto y como testigo de este paulatino proceso de independencia y progresiva autonomía.⁴⁶

Así pues, el retrato era una forma de legitimidad social, un donante se convirtió en un mecenas y de esta manera la élite se va redefiniendo en Europa. La literatura, principalmente los textos religiosos, modela la forma de pensar de la élite y de quienes la reciben, es decir, se forma una teoría social. Por lo tanto, la representación física va acompañada de unas virtudes morales que son individuales, así como también referentes colectivos de un grupo social que las encuentra con un modelo,⁴⁷ es decir, la lectura colectiva fue desde la lectura individual.

La literatura, como ya se mencionó, es un pilar en la moral de la sociedad del Renacimiento que sirve para proyectar ideologías, así como valores de sustitución, los cuales, a su vez, son un elemento de control social. Un ejemplo de ello está en

⁴⁶ Pierre, Francastel. *Op. Cit.*, pp. 25, 87.

⁴⁷ Antonio, Urquizar Herrera. Conferencia “Contextos del retrato del Renacimiento en el Museo Thyssen Bornemisza”

la manera de concebir la belleza durante la época en cuestión, principalmente con lo femenino, que retoma el canon petrarquista expresado en el poema de “Aura”: una mujer rubia, de tez clara, frente despejada, entre otras características.⁴⁸ A partir de estos conceptos, el colectivo formó las ideas del individuo que se hizo retratar.

La importancia del pintor estuvo en darle al modelo legitimidad social, al imitar los patrones visuales de representación de un emperador, de una figura de poder o un estudioso. Las pinturas fueron exhibidas en castillos, palacios, iglesias y en galerías. La manera de disponer un retrato fue de acuerdo con el estrato social de cada sujeto, es decir, la construcción de su imagen se realizó a la par de su cargo: si fue político, erudito o perteneció a otro grupo social.

Durante el siglo XVII, las academias no habían modificado mucho el estatus de los pintores. Esta situación continuó durante la primera mitad del siglo XVIII, pero tiempo después su objetivo cambió y lo que se buscó, fue la reforma de la enseñanza del arte, durante el mandato de Luis XIV.⁴⁹ El periodo Barroco fue caracterizado por considerar la pintura como medio artístico primordial. En este periodo van asentándose las bases del estado moderno y el nacimiento de la burguesía moderna. El retrato barroco exaltó la imagen de los monarcas europeos. El poder de los soberanos absolutos se manifestó con la suntuosidad, el lujo, la decoración y la pompa de la vida cortesana.⁵⁰

De igual manera, los aristócratas trataron de imitar en sus retratos a los monarcas y algunos representaron a personajes socialmente relevantes como la gente del pueblo.

La enseñanza de las Bellas Artes trajo consigo la elaboración de tratados que dieron como resultado una teoría que reguló el carácter de la enseñanza académica, así como el coleccionismo de las obras y el mecenazgo del arte, y con ello, se establecieron géneros. El histórico era considerado el género de mayor jerarquía dentro de la pintura, porque implicaba conocimientos de filosofía, historia, anatomía

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ Pevsner, Nikolaus. *Academias del arte: pasado y presente*. España. Ediciones Cátedra. 1982. p. 31.

⁵⁰ Amaranta, Hernández Rodríguez. *Hermenegildo Bustos y Romualdo García: dos caras del retrato en Guanajuato*. Tesis en Licenciatura en Historia. Universidad Nacional Autónoma de México. 2016. p. 20.

y sus escenas mostraban temas donde se exaltaban valores como el heroísmo, la valentía, entre otros.⁵¹

Las obras mostraban escenas de hazañas de personajes mitológicos, reyes y paisajes bíblicos, por lo cual la Iglesia y el Estado patrocinaron este tipo de pintura, como un medio para legitimar su poderío, además de que lo utilizaron como un elemento de persuasión ideológica.⁵² Este género daba prestigio al pintor porque requería un alto grado de erudición para su manufactura. El cambio de ideas provocó que la pintura de historia no fuera tan codiciada, con lo cual los géneros que eran considerados menores se abrieron camino.

Otro de los géneros fue el retrato, que tuvo más demanda entre los políticos y la nobleza. Por medio de él reafirmaban su posición social y política, a la vez que servía como instrumento de identidad y permanencia. La persona es el motivo principal y toda gira en torno a él. La mayoría de los pintores realizaron retratos y la producción de este género fue una de las más grandes, pues reafirmaba la individualidad de las personas, además de provocar admiración y culto en algunos casos.

Para el siglo XIX, los géneros menores empezaron a tomar importancia y a tener lugar dentro de las enseñanzas en las academias de arte. Los retratos se vieron influenciados por las distintas corrientes que se gestaron, como el Neoclasicismo y el Romanticismo, donde ya se pone énfasis en la psicología de la persona retratada y la figura humana se convierte en el objeto principal.

El retrato buscó captar y preservar los atributos de un personaje: la imagen física, circunstancial, social, jerárquica, profesional, intelectual, psicológica, entre otras, y se logró la presencia del personaje a través del espacio y el tiempo. Este género se puede abordar de dos formas: una, al capturar de manera precisa la apariencia física del sujeto y otra, al realizar una “construcción” de actitudes y la personalidad.

La relación que hay entre el modelo y artista es uno de los puntos en los cuales se hace énfasis. Entre ambos se da interacción por el tiempo compartido, logrando

⁵¹ Idem.

⁵² Tomás, Pérez Vejo. *“Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes” en Historia y grafía*. Número 16. México. Universidad Iberoamericana. 2001. p. 75.

cierta cercanía. El artista presta atención a detalles como la ropa, o ciertos objetos que podían dar a conocer el estatus o los intereses del retratado, así realizaba un tipo de análisis de personalidad del modelo mediante una especie de intuición, de la que deducía aspectos referentes a la corporalidad, la acción y la forma.⁵³

En el siglo XIX, para la fotografía de retrato también fue relevante simbolizar la personalidad del sujeto, de esta manera fue retomada la tradición renacentista de decodificar en símbolos. En la actualidad existe un desconocimiento de la identidad de los sujetos retratados a través del tiempo, sin embargo, uno de los sellos característicos de la producción fotográfica, fue captar la forma física del retratado, así como construir la escena dentro de los límites de la imagen.

Ese instante es limitación e instrucciones en un espacio cuadrado,⁵⁴ ya que las indicaciones que sigue el modelo por parte del fotógrafo son rígidas, así también el fotógrafo sigue indicaciones precisas de manuales de fotografía. Cada imagen con el uso de accesorios, poses, miradas y actitudes se volvió una imagen irrepetible en el tiempo y representó al individuo en un gesto y una expresión corporal. En otras palabras, gran parte de lo que vemos en estas imágenes son elementos codificados que se explicarán más a detalle en el siguiente apartado.

En cuanto a la preparación del modelo suponemos que era fundamental que supiera lo que se deseaba, estas capturas resultaron cercanas a lo que se pretendió con el anterior concepto del retrato. Su apariencia era definida por el imaginario,⁵⁵ por ejemplo, pretender parecerse a algún príncipe, conde o barón resultó algo muy común⁵⁶ y esto se convirtió en un discurso visual uniformado y un esquema de representación, no solo de la burguesía, sino que era accesible a todas las clases sociales.

⁵³ José Luis, Hernández Morales. *“Representar el sujeto: entre la presencia y la ausencia Fotografías del sujeto, el reflejo y el fantasma”*. Tesis para obtener grado de Maestro en Artes Visuales. UNAM, Escuela de Artes Plásticas. 2010. p.12.

⁵⁴ Marina, Azahua. *Retrato involuntario El acto fotográfico como forma de violencia*. México. Ensayo Tusquets Editores. 2014. p. 48.

⁵⁵ *Ibidem*. p. 12.

⁵⁶ Claudia, Negrete Álvarez. *Valleto Hermanos Fotógrafos entre siglos*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2006. p. 85.

1.2.1 LOS MANUALES DE FOTOGRAFÍA DEL SIGLO XIX

*La única libertad que queda es lo que se decide hacer con el cuerpo: la postura voluntaria, se limita a la expresión del rostro y a la posición de las manos, los brazos y los hombros.*⁵⁷

Los manuales de fotografía fueron libros especializados en los procesos técnicos, intercalados con textos de divulgación de los nuevos avances. Estos libros proveían recomendaciones e incluyeron esquemas compositivos visualizados en la forma de acomodar la escenografía y al modelo. El principal texto fue *Pictorial Effect in Photography*, publicado en 1869 por Henry Peach Robinson, en Londres, editado por Piper&Carter⁵⁸, del que diferentes autores retomaron ideas para colocarlas en sus propias obras.⁵⁹ Un ejemplo de esto fue el libro de *El fotógrafo retratista* de 1892, traducido al español por M. Leal.

Los dueños del estudio Vallete Hermanos, quienes se encontraban en la Ciudad de México, regalaron este libro al fotógrafo guanajuatense Romualdo García en 1893.⁶⁰ Este volumen siguió los fundamentos de la obra de Robinson, lo que confirma la difusión de sus ideas en la fotografía mexicana. En el tercer capítulo de este trabajo, se abordan más ampliamente, las adaptaciones que hizo el artista en su estudio y las medidas que usó para retratar, según estos manuales.

Así pues, los fotógrafos retratistas siguieron los manuales de la época, los cuales dictaron medidas precisas para realizar la construcción de la composición y el resultado de esta conducta fue el de uniformar el discurso de la imagen creando patrones visuales.⁶¹ Este es el motivo por el que parece que las fotografías son repetitivas: una razón, es que los fotógrafos trataron de seguir de forma puntual dichos manuales de fotografía retratista y, la segunda, porque la población buscó imitar las actitudes de la élite, la moda en el vestuario, aspectos físicos, maneras de comportamiento, entre otras.

Ambos motivos se encontraron especificados por detalladas reglas en la composición y en la actitud. Por ejemplo: el balance de líneas de composición, el

⁵⁷Claudia, Negrete Álvarez. *Op. Cit.* p. 106.

⁵⁸ Robinson, Henry Peach. *Pictorial Effect in Photography*. 1869. Londres. Piper & Carter. pp 199.

⁵⁹ Laura, González Flores. *Op. Cit.* p. 112

⁶⁰ *Ibidem.* p. 117.

⁶¹ Laura, González Flores. *Op. Cit.* p. 113.

contraste equilibrado entre luces y sombras, la subordinación de los detalles ante el sujeto principal, todo esto con el fin de cubrir las exigencias de “verdad y belleza” que demandó la época.

Inclusive en los manuales, se llegaron a detallar aspectos de construcción para el estudio, así como el empleo de un techo de cristal o tipo invernadero, generalmente orientado hacia el norte,⁶² para obtener buena luz natural. En la ciudad de México los estudios de fotografía estuvieron en un piso alto. Desde el ingreso al estudio, el acto de tomarse fotografías resultó una experiencia particular, un tanto “mágica”, pero al mismo tiempo incómoda.⁶³ Para iluminar todo el salón se necesitó luz solar y, posteriormente, eléctrica; por lo que los estudios regularmente estuvieron en pisos altos. Así relata Juan A. Mateos en “Los fotógrafos”, la entrada a un estudio fotográfico:

“Es de ley subir cuarenta escaleras, y plantarse a veinte mil pies sobre el nivel de la ciudad. En esta ascensión trabajosa como la del Vesubio o la del Popocatepetl, el sudor acude a la frente y al cuello, la camisa se estruja, el rostro se pone colorado y con todos los síntomas del cansancio, el individuo pierde algo de su soltura porque cae rendido como un viagero [sic]”.⁶⁴

Tal vez sea ésta, a manera de broma, una de las razones por la que los modelos habrían sido captados muy poco expresivos y con poco ánimo para el retrato. Aunque es claro que existen varios casos donde los modelos no se miran desganados. La experiencia en un estudio continuaba con el olfato. El aroma de gases químicos y las sustancias del laboratorio permeaban todo el espacio con olor a colodión, que era el químico empleado para el procedimiento del revelado fotográfico.⁶⁵

Otros aspectos definidos en los manuales propios del espacio físico del estudio fotográfico fueron: un vestíbulo a manera de sala de espera, en donde el recepcionista o el propietario recibieron a la clientela, Este sitio fue clave para

⁶² *Ibídem.* p.4. Este aspecto se debió a la concepción occidental del norte como punto dominante de la rosa de los vientos, ya que, en todo caso, si se tratará de la posición del sol para mayor iluminación este se debió ubicar al oriente o poniente.

⁶³ Gustavo, Amézaga Heiras,. “*Acto y retrato en los estudios fotográficos del siglo XIX*” en Revistas INAH. México. p. 3 consultado en la red. El 01 de octubre del 2017 en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/download/1359/1308>

⁶⁴ Gustavo, Amézaga Heiras. P. 5.

⁶⁵ *Ibídem.* p 3.

exhibir las fotografías tomadas anteriormente y así, orientar la elección del cliente en cuanto al formato, tema y pose con que se deseaba retratar. “También fue designado un sitio para que las personas se cambiaran de ropa y pudieran peinarse frente al espejo.” ⁶⁶

Y de igual importancia el “salón de exposición”, cuyo sitio fue designado a capturar la imagen, contó con una escenografía predeterminada como el fondo, una alfombra y el techo de cristal, ahí es donde el fotógrafo empleó diversos elementos de la escenografía o *attrezzo*, que explicaré más adelante. En la actualidad, algunos de los estudios fotográficos conservan aspectos que se precisaron en los manuales de aquella época, como el salón de exposición y el sitio para arreglarse.

En cuanto a la luz, Robinson expuso la importancia de ésta en la imagen, puesto que el buen empleo del contraste lumínico proporcionó el relieve, la profundidad y el volumen necesarios para la figura principal. De esta manera, el contraste fue cuidado para equilibrar las luces altas y sombras de manera sutil, es decir, los contrastes muy marcados no eran aconsejados y fue imprescindible el uso de una gradación discreta en el paso de unos a otros.

En el manual *El fotógrafo retratista*, se recomendó regular los contrastes por medio de cortinas de muselina blanca y paños color negro, divididos en secciones, con el fin de suavizar y ajustar la iluminación para así obtener contrastes de claros y oscuros.⁶⁷ Cabe mencionar que, antes de la luz eléctrica, el resplandor instantáneo brillante que se empleó justo en el momento de la toma fotográfica se logró con cintas de magnesio o lámparas de bolsa para quemar magnesio,⁶⁸ así como un flash químico. En México, los fotógrafos utilizaron muy poco este procedimiento, ya que la luz eléctrica llegó pronto, lo que facilitó la vida del individuo decimonónico en todos los ámbitos cotidianos.

Acerca del *attrezzo* o escenografía, Robinson recomendó utilizar en el estudio muebles “reales” de “la mejor clase y de buen diseño”, pues la función que éstos debían cumplir era “dar la idea de espacio de cuarto”. La utilización de columnas y

⁶⁶ *Ibídem*. p. 4.

⁶⁷ C. Clary. *El fotógrafo retratista*. Guanajuato, Imprenta de la Escuela de Instrucción Secundaria, 1882, p. 26.

⁶⁸ Gustavo, Amézaga Heiras.. p 133.

pedestales le parece abominable, ya que no corresponden a una verdad, atendiendo a las leyes de la naturaleza: “la manera en que se ha usado 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”.⁶⁹ Cabe mencionar que, la columna y el pedestal fueron utilizados en las tomas que se conservan de Romualdo García. Robinson también recomendaba el uso de troncos de madera o pedazos de pasto para contribuir a la verosimilitud de la representación, “no es la realidad física la que se requiere, sino la verdad de la imitación la que constituye una imagen veraz”.⁷⁰

En la composición de retrato proponía dos tipos fundamentales: la composición angular y la composición piramidal. La primera comprendía la colocación del sujeto y todos los accesorios de la imagen en líneas diagonales. Éstas debían equilibrarse, es decir, una diagonal pronunciada debía equilibrarse con otra en sentido contrario.⁷¹ Observamos, en la figura 12, las líneas en rojo que comprueban el principio que dictó Robinson.



Figura 12. Vallete Hermanos. S/f. c.a 1870.

⁶⁹ Gustavo, Amézaga Heiras. Op. Cit. p. 106.

⁷⁰ *Ibíd.* p. 109.

⁷¹ Henry, Robinson Peach. Op. Cit., P. 71: “A line running in a given direction must be balanced and opposed by a counter-acting line.”

La composición piramidal debía cumplir el principio de la angular, en donde son colocados los objetos siguiendo un patrón triangular. Ésta debía usarse tanto para individuos solos, como para grupos de personas.⁷² En la figura 12 se señalan las diagonales con rojo, la diferencia entre las figuras 12 y 13, es la posición de las líneas y aunque ambas cumplen el principio angular, la figura 13 destaca el triángulo a por la posición de las modelos, de esta manera cumple la perspectiva de la composición piramidal. Estos dos modos fueron los principales y más recurrentes de utilizar el espacio de la fotografía, de tal manera que, la pose del sujeto y su colocación atendió al equilibrio entre líneas, luces y sombras.



Figura 13. Cruces y Campa. *Familia, retrato*. C.a. 1867. Positivo en albumina.

Recuperado de
https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia:392462

Dentro del estudio, el cliente posó parado o sentado ante la cámara en la “sala de exposición”. Robinson dictó que, lo fundamental del retrato fuera la cabeza del

⁷² Gustavo, Amézaga Heiras. p. 73.

modelo y no tanto el individuo de pie, es decir, fue necesario poner mayor atención a la posición de la cabeza. Por lo tanto, la cabeza debió recibir el mejor ángulo y la luz más alta, para lo cual la pose más adecuada fue la de tres cuartos, nunca frontalmente, ya que, según el autor, el rostro tenía dos puntos de vista, -de frente y de perfil- y la posición antes mencionada proporcionó al artista la oportunidad de representar los dos, además de introducir un mayor contraste mediante la luz y sombra y también mostrar la oreja, que “es frecuentemente una forma bella.” ⁷³

La dirección de la cabeza fue colocada en un sentido, los hombros o el resto del cuerpo, en otro y debían variar ligeramente. El principio de la pose se observa durante el siglo XIX en la gran mayoría de los fotógrafos, incluyendo a Romualdo García. En la figura 13, las dos mujeres tienen una postura de tres cuartos bastante ligera, sin embargo, la cabeza casi se encuentra de frente, es posible que la obra de Robinson no haya llegado al estudio de los Cruces y Campa, puesto que el libro fue publicado en 1869 y la imagen es fechada de 1867.

En muchas ocasiones la pose resultó inconveniente, pues el modelo debió evitar los movimientos durante largos lapsos. Entre 1860 y 1870, los fotógrafos usaron la herramienta que denominaron “sujeta cabezas”, efectiva para apoyar la nuca y evitar el movimiento durante la captura, que, dependiendo del tiempo de exposición y según la técnica de revelado, resultó variable. Cabe destacar que, en esa época, guardar una pose solía ser prolongado, con una duración de hasta treinta minutos en las primeras técnicas de revelado.

En la imagen, el sujeto fue colocado de tal forma que la cabeza quedara distante de las orillas, con la posición adecuada para que no estuviera muy cerca o lejos de los bordes. En cuanto a los fondos, Robinson recomendó los degradados, en los que fundamentalmente destacó la figura: “Bajo cualquier principio que se disponga el fondo, debe recordarse que este debe destacar la figura y no producir efecto de incrustación...”⁷⁴ Cabe mencionar que los Valletto Hermanos no utilizaron los fondos degradados hasta finales del siglo y Romualdo García solo empleó los fondos degradados en las tomas de medio cuerpo.

⁷³ Henry, Robinson Peach. *Op. Cit.*, p. 90.

⁷⁴ Gustavo, Amézaga Heiras. p. 104.

José María Rivera recomendó en el manual *El consultor del fotógrafo*, una serie de reglas para que la pose y la composición fotográfica resultará más natural, que en ocasiones casi fueron obligatorios, de ocultamiento para disimular algunos defectos físicos:

“Si es muy gorda la persona, désele al cuerpo una ligera inclinación hacia delante, si la cara es muy larga, colóquese, si no se presta para el perfil completamente, que casi lo sea. Si la nariz es muy larga, inclínese hacia atrás la cabeza ligeramente, y en caso de una longitud excepcional, disimúlese de alguna manera según las circunstancias, como por ejemplo con una rosa que le cubra algo, como si estuviera oliéndola; si es chata, un poco inclinada la cara hacia abajo y si es aguileña, que quede bien de frente para que no se marque tanto la parte prominente. Si los ojos son hundidos, que les dé la luz de lleno y viceversa; si son chicos, la mirada un poco arriba, y si muy grandes, al contrario, para abajo. La posición debe guardar armonía con el rumbo a donde se dirija la mirada.”⁷⁵

Las posturas corporales también eran propuestas por el fotógrafo de acuerdo con las “necesidades” y exigencias del sujeto a retratar, por ejemplo: las manos de las mujeres tuvieron mayor atención, casi siempre adornadas con un pañuelo, un abanico, flores, un álbum o un libro como signo de su firmeza y su “buen tono.”⁷⁶ En cambio, para los hombres la manera de portar el bastón daba cuenta de la “apostura de un caballero”.⁷⁷

Estos objetos fueron agregados para distinguir al modelo o para capturar la esencia de este y lograr un retrato, por lo tanto, el artista debió considerar el gusto del modelo, así como el ideal de sí mismo para capturarlo en la imagen y otorgar al cliente un retrato fotográfico. La ropa fue una cuestión fundamental para la representación del sujeto, ya que denotó estatus social apreciado en la calidad de las telas, acabados, sombreros, joyas y el cuidado del peinado, así como la ocupación por los atributos colocados dentro de los mismos accesorios, de igual modo la edad, el género, el nivel adquisitivo, entre otras.

Además, en la manera de vestir se codifican ciertas características de representación de la época. En este punto, se puede sugerir la imagen como

⁷⁵ José María, Rivera. *El consultor del fotógrafo o la fotografía para todos*. México. Imprenta Guadalupana. 1902. p. 21

⁷⁶ Mateos, *Op. Cit.*, p. 141: El “buen tono” se refirió a la moda de la época.

⁷⁷ *Idem*. La apostura del caballero hizo referencia al carácter del varón.

documento histórico al ser la manera de vestir un punto clave para entender a la sociedad, sus costumbres y sus conceptos, es decir, una viuda vistió diferente a una mujer joven y este detalle puede codificar el pensamiento de la época.

Todas las precisiones y arreglos técnicos iban en función de engañar al ojo o disimular ciertos aspectos, pero muchas de estas convenciones provienen de la tradición del retrato pictórico desde el Renacimiento. De esta manera, se puede considerar que los manuales de fotografía restringieron casi cualquier expresión diferente a la establecida; sin embargo, dentro del espacio los modelos aportaron su expresión facial y atuendo. En cambio, bajo el control del fotógrafo quedaban el resto de los aspectos. Así, él definía el uso de una propia escenografía y el juego de los elementos técnicos.

En general, las reglas de composición dictadas por Robinson y otros autores, tuvieron vigencia por mucho tiempo en el género retratístico. De la misma manera no es seguro que Romualdo García haya tenido en sus manos el libro de Robinson o Disdéri, pero sí tuvo manuales que retomaban las ideas de estos autores, como *El fotógrafo retratista*. En las mismas imágenes del autor hizo notar que siguió muchas de las normas dictadas, así como la teoría del retrato fotográfico.

2. ROMUALDO JUAN GARCÍA TORRES⁷⁸

Romualdo García nació en Silao, Guanajuato, en el mes de febrero de 1852. Junto con su madre viuda llegó a vivir a la capital del estado a los cuatro años a la casa de Cenobio Vázquez, pariente lejano, dueño de una botica de la Cruz Verde,⁷⁹ ubicada en la calle del mismo nombre. Vázquez empleó a Feliciano Torres, como ama de llaves.⁸⁰ Romualdo pocos años después comenzó a trabajar medio turno lavando frascos en la botica, mientras estudiaba las primeras letras en la escuela de Belén.

Vicente Fernández, otro empleado de Vázquez, fue letrado en física y química, interesado por la medicina, el análisis mineralógico, el estudio de los fenómenos atmosféricos y la clasificación de las especies animales.⁸¹ De tal suerte que, Fernández se convertiría en una influencia directa para Romualdo García en su posterior labor fotográfica, al enseñarle los fundamentos de Física y Química.

Posteriormente García ingresó a la Escuela de Artes y Oficios, perteneciente al Colegio del Estado, ubicado a espaldas del templo de La Compañía de Jesús. En dicha escuela estudió pintura y música, copió cuadros al óleo de su maestro Jesús Monroy, sin embargo, la música fue la que le proporcionó su primera profesión, ingresó a la Banda del Primer Regimiento Ligero de Guanajuato dirigida por Telésforo Vargas,⁸² como ejecutante del flautín.

Adriana García, hija del fotógrafo, narra que sin apartarse de la música García ya había hecho sus primeros ensayos en la fotografía, retratando a amigos que le pagaban bien, incluso el conocido torero Ponciano Díaz le mandó a hacer una gran cantidad de éstas para regalarlas al público de la Plaza de Toros. La remuneración económica de estos primeros trabajos fue detonante para la elección de profesión de García.

⁷⁸ Este apartado es retomado de la información biográfica de Romualdo García que compila la autora Claudia Canales de archivos y entrevistas a Adriana García hija del fotógrafo.

⁷⁹ Claudia, Canales. *Romualdo García, un fotógrafo, una ciudad y una época*. Ediciones La rana. Guanajuato. 1980. p. 15.

⁸⁰ Ama de llaves: en masculino se denomina mayordomo.

⁸¹ Claudia, Canales. *Op. Cit.*, p. 16.

⁸² *Ibíd.* p. 17.

Mientras Romualdo García continuaba realizando pruebas fotográficas, ideó la forma de venderlas al público, eligiendo un tema popular: estampas religiosas. García era amigo del capellán del templo de La Compañía, a quien le pidió usar ciertas imágenes que decoraban el interior de este a fin de formar un cuadro o composición bíblica que él capturó y luego usaría para vender. El clérigo aceptó y el fotógrafo organizó la escena del encuentro entre la Virgen y Cristo camino al Calvario, de esa imagen sacó copias de todos los tamaños y pronto comenzó a vender las estampas.⁸³

Los primeros procedimientos de fotografía que realizó García eran ejecutados de forma casi doméstica y probablemente con ayuda de su esposa Guadalupe Martínez,⁸⁴ al principio la técnica de revelado que empleó era colodión húmedo, cuyo procedimiento requería que cada placa de vidrio se tenía que desgrasar, pulir y lavar, después cubrirla con una capa de colodión, una vez evaporado el éter sumergirla en una solución de nitrato de plata para sensibilizar;⁸⁵ se capturaba la toma entonces propiamente dicha, pero la placa tenía que llevarse inmediatamente al cuarto oscuro para ser revelada aun estando húmeda, para no perder la sensibilidad de la misma.

De tal forma, García abandonó la música y se dedicó al negocio remunerado de la fotografía, oficio que no solo respondía a sus circunstancias personales, sino que también formaba parte del clima de modernidad capitalista que transformaba a Guanajuato. Cabe mencionar que, durante la presidencia de Porfirio Díaz, con Manuel González como gobernador del estado, la ciudad se abría a nuevas dinámicas: surgían comercios, se reactivaban minas, un tranvía urbano conectaba el Jardín con Marfil y el sistema de alumbrado público comenzaba a extenderse.⁸⁶

En ese mismo ambiente, la fotografía se consolidaba como signo de progreso y de pertenencia a la modernidad, compartiendo espacio con las veladas poéticas, los conciertos, las funciones teatrales y de ópera se multiplicaban en la vida cotidiana.

⁸³ Claudia, Canales. p. 19.

⁸⁴ *Ibíd.* p. 18.

⁸⁵ Rebeca, Monroy Nasr. *Op Cit.* p. 34.

⁸⁶ Claudia, Canales. *Op. Cit.*, p. 20.

La cámara se convirtió en un instrumento de prestigio y de cosmopolitismo, al nivel que el gusto por la moda europea o la asistencia a eventos artísticos. La práctica fotográfica no solo registraba ese proceso de cambio, sino que lo hacía visible y lo legitimaba, convirtiéndose en parte esencial del crecimiento económico y cultural que sostenía a las clases dominantes.

2.1 LA FOTOGRAFÍA EN GUANAJUATO

Otros fotógrafos en Guanajuato fueron: el francés Émil Mangel Dumesnil,⁸⁷ sus imágenes aparecen firmadas por él con su apellido Mangel, quien fue pionero de la daguerrotipia en México, perteneció al grupo de fotógrafos que eran contemporáneos de Daguerre, quienes empezaron la comercialización del retrato.

Francisco Leal del Castilla quien ocupó diferentes cargos políticos después de participar en el Congreso Constituyente de 1857,⁸⁸ produjo imágenes fotográficas alrededor de 1852, capturando escenas de la ciudad y el mineral de La Luz, grupos de mineros y algunos de sus compañeros.

Su hijo Mariano Leal y Zavaleta físico y meteorólogo, tomó innumerables fotografías en Guanajuato y León en 1880, por el mismo tiempo que Romualdo García abría su estudio en cantarranas. Leal y Zavaleta se dedicó a plasmar fenómenos meteorológicos, escribió un libro sobre el arte fotográfico y tradujo del francés, *El fotógrafo retratista* 1882 en León. Los hermanos Vallete quienes radicaban en la ciudad de México, bajo la firma Vallete Hermanos, obsequian el libro al fotógrafo guanajuatense en 1893.⁸⁹

El fotógrafo Vicente Contreras, cuyo taller fotográfico se encontraba en la Plaza Mayor, es considerado el primer fotógrafo de la ciudad (1860 - 1892) quien incluso

⁸⁷ Ibídem. p. 21.

⁸⁸ Mariano, González Leal. *Crónicas de León Relaciones, datos y documentos para la historia de la Perla del Bajío*. Guanajuato. Lumen. 1971. sd

⁸⁹ Patricia, Massé Zendejas. *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita Fotografías de Cruces y Campa*. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1998. p. 150.

retrató a García durante sus años en la música y pintura. Contreras capturó la mayor parte de las tarjetas de visita que circularon por la ciudad después de la intervención francesa.⁹⁰

Romualdo García participó en varios concursos internacionales de la época y en las exposiciones universales de París. Dichas exposiciones, organizadas bajo el carácter del progreso porfirista, ofrecieron al guanajuatense la oportunidad de exhibir sus imágenes. En la exposición parisiense de 1889,⁹¹ México contó con un espacio de 3 000 m², organizado por una comisión de nueve personas designadas por el gobierno y entre las que figuraba el conocido ingeniero y fotógrafo Fernando Ferrari Pérez.⁹² Dentro del pabellón mexicano, junto a varios artículos y manufacturas de la industria nacional, fueron presentados algunos retratos de García, que le valieron su primera medalla de bronce.

Once años después, en 1900, el fotógrafo figuraría una vez más entre los participantes de las muestras universales. En esta ocasión las imágenes enviadas no fueron retratos, sino vistas campestres, nubes y otras, sin embargo, casi todo el material que se conserva del autor son retratos. Existen algunas fotografías de la inauguración de la Prensa de la Esperanza firmadas por él, como también escenas de las minas y de la ciudad de Guanajuato.⁹³

2.2 EL ESTUDIO FOTOGRÁFICO DE 1906 A 1914

Dividimos la labor fotográfica de Romualdo García en dos etapas: la primera, de 1887 a 1904, y la segunda, de 1905 a 1914, que es la que concierne a esta investigación. La razón de esta división radica en la inundación del 30 de junio de 1905, en la ciudad de Guanajuato, misma que resultó severamente dañada, con graves afectaciones en su infraestructura y en la vida cotidiana de sus habitantes.

⁹⁰ Claudia, Canales *Op. Cit.*, p. 23.

⁹¹ Claudia, Canales. Periódico *El Nacional*. 27 de enero de 1888. p. 3.

⁹² Claudia, Canales. *Romualdo García. Un fotógrafo...* p. 27.

⁹³ *Ibíd.* p. 28.

De igual manera, el trabajo artístico de García en esta segunda etapa se caracterizó por una amplia producción de retratos, constituyendo un testimonio visual del entorno social que atravesaba la ciudad en aquellos años. Esta transición coincidió en un periodo de inestabilidad la ciudad, que comenzó con la inundación de 1905, registrada también en un grabado de José Guadalupe Posada titulado “La Inundación de Guanajuato y su causa verdadera”.⁹⁴ Posteriormente en 1910 surgió la guerra de Revolución Mexicana que destituyó del poder a Porfirio Díaz; Guanajuato fue afectado directamente al ser una ciudad rica en minería. De tal modo que el retrato, sobre todo el *post mortem*, tuvo un auge significativo en el colectivo, incluso simbólico y probablemente por este motivo Romualdo García obtuvo el sobrenombre de “el fotógrafo de los muertos”.

Antes de abordar propiamente la segunda etapa es necesario introducirnos en la primera, como ya se mencionó, la actividad fotográfica del autor se vio interrumpida. Todo comenzó con una fuerte tormenta que como consecuencia trajo el desbordamiento de la Presa de San Renovato y de la Presa de la Olla. El agua inundó hasta dos metros de altura, mucha gente pereció ahogada o arrasada por la fuerza de ese río de lodo, troncos, tablas y otros escombros removidos por el agua. La corriente abrió paso entre las calles, comercios y fincas, llegó hasta el centro de la ciudad y arrasó prácticamente con todo. La ciudad quedó en ruinas, sin drenaje, sin luz eléctrica, sin provisiones, sin vías de comunicación y con un alto número de pérdidas humanas y materiales.⁹⁵

García logró ingresar a su estudio días después del desastre, al abrir la puerta de su local, encontró material fotográfico echado a perder por el fango, fondos de paisaje despintados, las mesas y las sillas, rotas o deformadas por la humedad y el archivo de negativos convertido en bloques de vidrio, mazacotes de cristal y gelatina que ya no podían ser restaurados.⁹⁶ Las fotografías de dieciocho años fueron removidas por el agua, perdiéndose un testimonio visual de la sociedad de Guanajuato de finales del siglo decimonónico.

⁹⁴ José Guadalupe, Posada. “La inundación de Guanajuato y su causa verdadera”. México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1905, grabado en hoja.

⁹⁵ Claudia, Canales. p. 47.

⁹⁶ *Ibídem.*, p. 48.

Para Romualdo García la pérdida de bienes materiales a causa de la inundación significó la ruina económica. El sacerdote Mendoza, quien era aficionado al cine y a la fotografía, le compró a García los vidrios de sus anteriores captutas, pero limpios. Adriana García relata que, junto con sus dos hermanas, se dedicaron a limpiar una gran cantidad de éstos en tinajas llenas de cinc con agua caliente, por lo que asegura que no quedó nada en el archivo de negativos.⁹⁷

No obstante, surgió el apoyo económico para la recuperación de la ciudad, por parte de los pueblos y municipios vecinos, los gobiernos de los Estados y las instituciones de beneficio de casi todo el país.⁹⁸ El gobierno del Estado en función a dicho evento natural, decretó que todas las fincas urbanas quedarían exceptuadas del pago del impuesto predial durante los meses julio y diciembre de 1905, además exceptuó temporalmente a los establecimientos comerciales el Impuesto sobre Ventas.⁹⁹

El apoyo social y gubernamental incluyó al fotógrafo, los donativos se entregaron en varios repartos. El primero recibió de manos de un grupo de señoras por la cantidad de 20 pesos; el segundo fue entregado por los señores Esteban Gómez y Eduardo Cumming por 12 pesos, y otra de 10 pesos, entregada por los señores Amado Delgado y Austasio López Medina.¹⁰⁰

Las sumas no corresponden a la mayor parte de los donativos que recibió García, a partir de lo informado por el fotógrafo a los organismos correspondientes, los daños sufridos en su estudio ascendían los 825 pesos, en cuanto a pérdidas materiales. El gobierno decidió otorgar fondos a los afectados, Romualdo García quien recibió a través del Banco Nacional de México, de los 130 530 designados, 825 pesos con los que ya quedaban cubiertas las pérdidas que informó.¹⁰¹

A pesar de que el fotógrafo recuperó monetariamente las pérdidas, no recuperó el mobiliario, ni las fotografías por lo que no podemos saber si continuó con la calidad

⁹⁷ Claudia, Canales *Op. Cit.*, p. 50.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 47.

⁹⁹ Claudia, Canales. *La inundación de Guanajuato el primero de julio de 1905 Las cuentas de los fondos remitidos al gobierno y repartidos oficialmente*. Guanajuato. Talleres de López y Co. 1906. p 183.

¹⁰⁰ Claudia, Canales *Op. Cit.*, p. 50.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 51.

ya adquirida en su primera etapa, sin embargo, afirmamos que sí, porque al realizar una labor continuamente solemos adiestrar habilidades, dominando las reglas y adaptando las innovaciones en el trabajo y al paso del tiempo esta labor se vuelve casi mecánica, adaptamos algunas técnicas con el fin de realizar la actividad más rápida y precisa, así es posible que García haya impregnado su trabajo con características similares a las de su primera etapa.

Los hijos de García ayudaron en la labor artesanal de la fotografía y como es de suponerse les transmitió los secretos de su quehacer. Su hija mayor, Sara, colaboró intensamente con el trabajo de laboratorio hasta poco antes de contraer matrimonio y los dos varones, Manuel y Salvador, siguieron la tradición del padre y pronto fueron fotógrafos profesionales. Las otras cuatro mujeres que componían la descendencia de Romualdo no trabajaron con él, pero también vivieron familiarizadas con los problemas y adelantos de la fotografía.

La rutina diaria del fotógrafo consistió en llegar a su estudio ubicado en la calle Cantarranas número 34, a las nueve de la mañana y se iba alrededor de las seis de la tarde. García trabajó solo, exceptuando breves períodos en que lo ayudó algún aprendiz, para las cosas propiamente sin importancia como cerrar, poner los muestrarios afuera o ir a la botica de la Cruz Verde para comprar alguna sustancia o pasar a la ferretería de Emilio Bittrolff para recoger algún encargo.¹⁰²

En cuanto a sus materiales fotográficos, fueron adquiridos en las grandes casas distribuidoras de la ciudad de México o bien directamente con los fabricantes europeos y norteamericanos a quienes realizó pedidos por catálogo.¹⁰³ También en sus frecuentes viajes a la ciudad de México solía regresar con papel, placas, cámaras, obturadores, entre otros artículos novedosos propios del oficio.

Como estaba suscrito a varias publicaciones fotográficas y a más de una de las revistas ilustradas que informaban sobre los descubrimientos científicos y técnicos más recientes, García estaba al tanto de las novedades y los refinamientos

¹⁰² Claudia, Canales. *Romualdo García, un fotógrafo, una ciudad y una época*. Ediciones La rana. Guanajuato. 1980. p. 57.

¹⁰³ Claudia, Canales. p. 57.

relacionados con su trabajo. Las cosas que encargaba a Europa, Alemania y Francia especialmente, llegaron a Veracruz por barco y luego viajaban en ferrocarril a la Ciudad de México y de ahí a Guanajuato.¹⁰⁴

En la actualidad el Museo de la Alhóndiga de Granaditas conserva una colección de aparatos fotográficos de Romualdo García, algunos en mal estado, esta colección muestra un equipo completo y poco rudimentario para la época como lupas, lápices y bastidores todo esto para el retoque de los negativos, tanques, recipientes, soluciones para el revelado, apoyadores de cabeza, lentes de la óptica parisiense Darloz y un tripié de madera de los que sostenían a las cámaras que requerían cubrirse la cabeza con una franela oscura, para la toma de las imágenes.

Además, están resguardadas en dicha institución varias cámaras: la Ideal (8x 10”), de madera y con fuelle, fabricada por la Rochester Optical Company; otra de la firma Richard Wittman de Dresde, con iguales características; otra más, también de madera y con fuelle, para negativos de 4x5”, y la Auto Graflex Curtain Aperture (5x7”), de la Eastman Kodak. Resulta desconocido saber a cerca de las preferencias que tuvo el autor con respecto a sus cámaras, de forma indudable tuvo otras cámaras de las cuales no tenemos más información. Las placas que más empleó fueron las de 10.8 x 8.2 cm (4.4 x 3.5”), las de 16.3 x 10.7 cm (6.4 x 4.3”) y, en menor escala, las de 20.3 x 16.4cm (8 x 6.5”). La técnica de revelado que se empleó en las placas fue el colodión húmedo y en placa seca de gelatina bromuro sobre gelatina.¹⁰⁵

Todas las placas cuentan con un registro físico, un número de serie, que el autor escribió sobre el borde del cristal con el fin de localizar el negativo exacto para alguna reimpresión de la misma. Estos registros los empleó la fototeca para clasificarlas y conservarlas; por lo tanto los retomamos en esta investigación para hacer la referencia a la fuente primaria lo más cercana posible a la placa original.

¹⁰⁴ Ibídem. P. 59.

¹⁰⁵ Claudia, Canales *Romualdo García, un fotógrafo, una ciudad y una época*. Ediciones La rana. Guanajuato. 1980. p. 40.

El Museo de la Alhóndiga de Granaditas conserva cerca de nueve mil fotografías de García, para esta investigación fueron seleccionados dieciocho documentos visuales del estudio *Romualdo García e hijos*. El criterio de selección fue a partir de la clasificación del archivo, de manera que están divididos en géneros, mismos que serán explicados en el siguiente apartado, con el fin de manifestar la pauta fotográfica del autor y explicar el sello propio del autor.

3. EL ACERVO FOTOGRÁFICO EXPERIMENTAL

Los ya mencionados elementos históricos y biográficos del autor son la parte contextual del legado fotográfico. El acervo fotográfico de Romualdo García propiamente dicho será explicado, a partir del tratamiento de los temas en las imágenes, es decir, por la clasificación en las temáticas de los retratos. Cabe mencionar que es necesario comenzar por la clasificación porque resulta una breve descripción del discurso visual y posteriormente analizaremos cada elemento compositivo.

Dentro de la propuesta visual del autor, se encuentran recursos fotográficos que son integrados en sus retratos, como el modelo, la pose, la mirada, el gesto facial, la escenografía, los muebles, el fondo, la técnica de revelado, la luz, el formato, entre otros. Afirmamos que García tiene su propia estructura visual al combinar todos los componentes según lo requerido en cada imagen, lo que distingue sus tomas de otros fotógrafos de la época.

El acervo del fotógrafo ha sido calificado como experimental en esta investigación. Este adjetivo es otorgado debido a la adaptabilidad que visualmente transmite en su obra, específicamente a partir de elementos compositivos de la imagen, los cuales han sido divididos en dos bloques. Por un lado, “los elementos técnicos”, los cuales son un conjunto de procedimientos que requieren cierta destreza o habilidad, propios de una técnica, en este caso de la fotografía en sí misma; incluimos el encuadre, los cicloramas, el *attrezzo* o escenografía y la luz, que explicaremos en el siguiente apartado.

El segundo grupo abarca “los elementos expresivos” que son en gran parte otorgados por el modelo. Comenzando por el conjunto de movimientos del cuerpo, del rostro y de las manos, por ejemplo, la mirada, la forma que adopta la boca, la posición corporal; además es importante contemplar los accesorios como ropa, anillos, collares, aretes, hasta disfraces. Todos estos serán explicados en un apartado posterior.

Además, hemos denominado una sección llamada “patrones fotográficos” con el fin de continuar la categorización de la Fototeca Romualdo García. Los patrones fotográficos son retomados a partir del uso recurrente de los temas, objetivos fotográficos y cánones. Estos patrones se encuentran divididos en quince categorías, suponemos que el trabajo del artista está englobado en su totalidad dentro de éstos.

Las categorías de la Fototeca son las siguientes: retratos de mujeres de cuerpo completo, retratos de mujeres de medio cuerpo, retratos de mujeres con niño vivo, retratos de hombres de cuerpo completo, retratos de hombres de medio cuerpo, retratos de hombres con niño vivo, retratos de niños vivos, retratos *post mortem*, retratos de bodas, retratos de parejas, parejas de hombres, parejas de mujeres, grupos de hombres, grupos de mujeres y grupos mixtos.¹⁰⁶

Este estudio agrupa dichos patrones a partir de algunas similitudes, sin embargo, omitimos el género. Cabe mencionar que cada toma contiene un discurso y un tema particular; por lo tanto, en esta investigación se explican detalladamente en función de su contexto histórico.

Estos son presentados de la siguiente manera retratos de cuerpo completo, retratos de medio cuerpo, retratos de adulto y niño, retratos de niños, retratos *post mortem*, retratos de bodas, retratos de parejas, grupos de personas y por último, agregamos retratos con disfraces. Estos “patrones sintetizados”, que como ya se ha mencionado serán descritos y explicados de forma general, con el fin de introducirnos al núcleo del asunto.

a) **Retratos de cuerpo completo:** de mujeres y de hombres, todas las fotografías tienen una perspectiva central, la persona retratada es el centro de la imagen. El fondo es variado por lo que puede representar el interior de una habitación o un ambiente exterior. La luz es equilibrada, ni oscura ni clara, es tenue y tiene la función de evitar que la persona parezca ajena al fondo. El *attrezzo* está conformado por sillas, mesas y sofás, principalmente. En la mayoría de las imágenes la ropa es

¹⁰⁶ Fototeca “Romualdo García” en Guanajuato

elección del retratado, pero siendo éstos documentos históricos denota el estatus social; sin embargo, suele ser distinto cuando se visten disfraces. En los retratos de mujeres se destaca la delicadeza, son retratadas tanto sentadas como de pie. En el caso de los hombres la postura muestra rigidez y seguridad y casi siempre son presentados de pie, a excepción de intelectuales; cabe mencionar que en este tipo de retratos masculinos se repite la postura de guardar la mano izquierda en el saco, en el pantalón o aparece cubierta con un guante.

Los accesorios también suelen ser propios de la persona, éstos pueden tener la función de otorgar un significado, decorar la escena o incluso simular una actividad cotidiana. Dichos accesorios son flores, libros, guantes, abanicos, instrumentos musicales, botellas o copas de vino, pipas, relojes, álbum, lentes, sombreros y en algunas ocasiones son acompañados por mascotas. El conjunto de estos accesorios denota parte de la representación individual.

b) **Retratos de medio cuerpo de hombres y mujeres**, su primera característica es que el fondo no tiene profundidad, pues es bidimensional. La iluminación juega un papel fundamental ya que de ella depende la intensidad en las texturas, en este tipo de imágenes, los claroscuros son dramáticos. El *attrezzo* utilizado es muy simple, ocasionalmente utiliza columnas que aparecen de forma recóndita. Al observarse únicamente el torso del sujeto pareciera que, en la mayoría, el modelo se encuentra sentado.

Como ya se mencionó, lo que más destaca en este patrón es la iluminación y así da finitud a la cabeza (posición, cabello, peinado), al rostro (mirada, posición de los labios, piel), parte del vestido y accesorios (pulseras, aretes, collares, botones, guardapolvos, cuyo efecto de este último era reiterar el sentido de recordar a alguien, mediante una toma dentro de otra).

c) **Retratos de adulto con niño**, un elemento recurrente es el fondo en el que se ve un arco y follaje. El juego de luces y sombras es tenue, proviene de la derecha, la utilería está conformada principalmente por sillas, bancas de madera y mesas. Son representados interactuando adulto y niño. Los accesorios empleados son de uso cotidiano como juguetes, libros, instrumentos musicales, entre otros, todo esto para dar semejanza o fidelidad a la personalidad del sujeto que se retrata, por ejemplo,

colocar el libro favorito del niño entre las manos del adulto simulando que lee mientras el infante escucha, de esta manera deducimos que el niño y el adulto tienen afinidad por la lectura.

d) **Retratos de niños vivos**, el fondo suele emplearse como en los otros retratos, depende del mensaje a transmitir, ya sea en interior o en exterior. La iluminación es más intensa y proviene de la derecha. La escenografía empleada está conformada principalmente por sillas, mesas y muebles. La pose del cuerpo y el vestido empleado depende del uso de la fotografía, pues se podía tratar de eventos sociales como su primera comunión, retratarse disfrazados o realizando una actividad cotidiana, como jugar o bailar. Los accesorios que son incluidos son juguetes, mascotas, banderas, entre otros. Los niños más pequeños (bebés) son sentados en muebles desnudos, con alguna tela tapando sus genitales, sin embargo, es más frecuente en varones.

e) **Retratos *post mortem***, el fondo cambia algunas veces porque las fotografías son tomadas fuera del estudio, como en la casa del difunto, aunque también hay retratos de difuntos en el estudio. Por esta misma razón la iluminación es variada. El *attrezzo* es muy sencillo, conformado por una silla o un mueble. El difunto puede ser retratado solo o acompañado de algún familiar. Las personas que acompañan al cadáver se muestran con una expresión de tristeza o seriedad, no es tan importante la representación del individuo ya que se trata de una temática distinta, que es perdurar en la memoria el parecido físico del difunto. Las fotografías de este tema son pocas y en su mayoría de bebés menores a un año, en comparación con el acervo fotográfico del autor.

f) **Retratos de parejas de mujeres, hombres y mixtos**, el fondo cambia dependiendo las necesidades de los retratados, la iluminación es clara y el *attrezzo* suele ser sencillo, en algunos casos utiliza solo sillas debido a que el espacio es limitado. La pose suele ser interactiva y empática, para las parejas mixtas o en las de hombres se priorizan poses de dominio. Los accesorios empleados son libros, botellas, flores, adornos, álbumes, abanicos, pipas, entre otros.

g) **Retratos con disfraces**, este patrón es agregado como un género independiente debido a la posible transfiguración del sujeto en el retrato fotográfico. El fondo casi siempre es representado en el interior de una habitación, simulando un ambiente íntimo. El *attrezzo* es sencillo conformado por sillas y bancas.

Lo más llamativo de estas imágenes es la pose del cuerpo y el vestuario del sujeto que afecta a la actividad que simula desempeñar y a la representación de sí mismo o algún personaje. Aunque también podemos aludir a actores, dado que el teatro en la ciudad de Guanajuato constituyó un legado cultural en la sociedad contemporánea a García, ejemplificando el Teatro Principal, cuya construcción data de finales del siglo XVIII, y en el Teatro Juárez inaugurado en 1902.

h) En los **retratos de grupos de hombres, mujeres y mixtos**, el fondo cambia como en los otros retratos, cumple con los requerimientos de esta. La iluminación es suave, pero predomina el lateral izquierdo. El *attrezzo* en algunas fotografías está integrado por bancas, mesas y sillas. La pose del cuerpo corresponde a la actividad que simulan, por ejemplo, convivir con los demás en una ocasión casual o simplemente posan para la fotografía. El vestido es de acuerdo con el estatus social de los retratados. Los accesorios son flores, botellas, copas, tabacos, frutas, joyas, libros, abanicos, relojes, guantes, entre otros, en otros retratos no se emplean accesorios, solo se destaca a las personas. Entre los retratos de grupos mixtos suele haber familias o se representa algún evento importante.

Estos patrones sintetizados son un panorama para separar los elementos que componen las imágenes, como ya se mencionó son divididos en dos, los técnicos y los expresivos, mismos que serán explicados en los siguientes apartados.

3.1 LOS ELEMENTOS TÉCNICOS

Entendemos a los elementos técnicos como aquellos procedimientos que son operados mediante la cámara o manipulados por el fotógrafo. Por ejemplo, el encuadre, la luz, los fondos, el *attrezzo*, entre otros. El resultado de la imagen dependía de estos elementos, y del fotógrafo, un ochenta por ciento, y del retratado tan solo un veinte (esto será analizado en el siguiente apartado).

Los elementos técnicos son cuidados de forma metódica; los autores de las imágenes fotográficas prestaron especial atención a cada detalle de cada elemento compositivo, tal y como lo indicaron los manuales de la época¹⁰⁷, con el fin de obtener imágenes complejas, simbólicas y significativas para cada persona que posaba.

El primer elemento técnico, es el estudio fotográfico, este es un lugar consagrado, es el esqueleto de cada imagen, ahí se acomodan y se conjugan todos los demás elementos; muchos otros dependen directamente de la estructura del mismo, como la iluminación o la distribución del espacio. Por esa razón la sala de exposición debió estar en un piso alto para una mejor entrada de luz, mediante una ventana, un techo de cristal o un tragaluz.¹⁰⁸

El siguiente elemento es, la sala de espera, que fue y sigue siendo, una oportunidad para colocar un muestrario de los trabajos del artista. Otro es, la iluminación, es la estrategia más importante de la toma y el autor debió experimentar en cada toma, cubriendo cada necesidad individual de la imagen, ya que es la principal otorgadora de ilusiones ópticas.

Posteriormente, el encuadre de la cámara debió ser exacto para que los límites de la imagen fueran únicamente los requeridos. Tal frontera se encuentra limitada a la forma de un rectángulo, en muchos casos García emplea el límite al mismo en el

¹⁰⁷ Nos referimos a los diversos manuales que contenían las ideas de Henry Peach Robinson.

¹⁰⁸ Laura, González Flores. Op. Cit., p. 113.

fondo o ciclorama; tal fondo se empleaba el que mejor representara el contexto de la imagen y así fuese el detonante para tematizar la fotografía.

La forma de revelar las imágenes es otro elemento técnico, para el autor fue principalmente la técnica del colodión húmedo y placa seca¹⁰⁹: el soporte es en vidrio, con esta manera de revelar se multiplicaron las imágenes de forma masiva, el retrato “se convirtió en objeto de intercambio y de exhibición pública en álbumes y dentro o fuera de los estudios fotográficos”¹¹⁰. Las innovaciones tecnológicas en el mercado de las imágenes marcaron nuevas tendencias sociales y en Guanajuato, García fue uno de los pioneros en conceder estas rarezas a la población, a precios accesibles y no solo los adinerados eran clientes frecuentes, sino que también los más desprotegidos económicamente, es por esta razón que se le otorgó el apelativo a Romualdo García, “el fotógrafo de los pobres” o el “fotógrafo de los muertos”.

Otros elementos técnicos son los fondos o cicloramas, el *attrezzo*, el encuadre, la luz, entre otros y para observar detalladamente serán separados de este apartado y ejemplificados con imágenes propias del artista, para así proceder a su análisis completo.

3.1.1 EL ENCUADRE

El encuadre se refiere a la demarcación de la imagen, aquel contorno que ajusta el fotógrafo y son los fondos los que limitan el mismo. A pesar de la notable importancia de los cicloramas o fondos para definir este elemento, el autor en frecuentes ocasiones coloca la cámara apartada de la periferia del fondo.

Comenzaremos revisando la figura 14, que corresponde al patrón de retratos de grupos mixtos, en la orilla de este documento visual hay un espacio que sobresale

¹⁰⁹ Claudia, Canales. *Romualdo García, un fotógrafo, una ciudad y una época*. Ediciones La rana. Guanajuato. 1980. p. 18

¹¹⁰ Carmen, Cabrejas Almena. *El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX*. Doctorado Historia y Teoría del Arte Contemporáneo. Curso académico 2008/ 2009. Artículo descargado de la red el 16/10/2015. p 12.

del fondo y de los retratados en el que se aprecian los bordes de la sala de exposición o estudio. Notamos el techo de lámina, la pared del estudio, el ciclorama doblado en la esquina superior izquierda, así mismo un fragmento de una columna, una banquilla en el lado derecho, incluso el suelo donde termina la alfombra y al centro, el objetivo, un grupo de personas. Todos los elementos que consideramos sobrantes al objetivo de la fotografía le otorgan a la misma una apariencia de descuido, sin embargo, consideramos que muchas veces se privilegia el significado personal, más que la estética de la imagen.

No tenemos información acerca de la intención del autor al colocar el encuadre de esta manera, sin duda sabemos que es intencional, ya que, en la mayoría de las imágenes tomadas por el autor, el encuadre es cuidadosamente controlado, es decir, el autor era capaz de realizar una toma con precisión técnica. Posiblemente sea parte de la intención del retrato, al ser un grupo numeroso, el autor se dispuso a experimentar y ajustar más lejos su cámara para abrir la toma.

El fondo tiene la función de simular un ambiente, tal como en un interior, por ejemplo una habitación o un lugar exterior por el caso de un jardín, sin embargo, la imagen no se encuentra ajustada a la periferia del ciclorama, por lo que rompe con dicha función, así en conjunto la imagen da la sensación de falsedad, pues de inmediato el espectador nota que es una construcción o una simulación y nos remonta al objeto fotográfico, nos recuerda que los sujetos están posando para una fotografía, y probablemente, esa fue la intención.

Toda esta información la podemos deducir a partir de un solo elemento técnico, el encuadre, más aún con el conjunto de elementos técnicos y expresivos que nos brindan abundantes pistas. A continuación, descifraremos la temática de mencionada fotografía, para comprobar o desechar las primeras afirmaciones.

En la figura 14 observamos a un grupo de personas vestidas con trajes oscuros, tradicionalmente de luto riguroso, posiblemente se trate de una familia en un acontecimiento íntimo, como es la muerte de un familiar. Para desarrollar este argumento nos enfocaremos en la vestimenta y en la pose de cada integrante del

grupo, dejando un poco de lado, y retomando más adelante, los accesorios de los retratados.

Vemos al grupo organizada en tres niveles, en el más alto se encuentran cuatro hombres de pie atrás y una mujer, al frente dos mujeres y dos hombres sentados, en el nivel más bajo se encuentra un hombre joven sentado casi en el suelo, posiblemente para darle dinamismo a la imagen y armonizar el encuadre.

Uno de los hombres de la segunda fila es un anciano, la mayoría son adultos y otro mantiene en sus brazos a un bebé. En el vestuario de luto, denotamos también que casi todos los varones usan sombreros de ala, excepto dos, el más joven sentado al frente y el varón que carga al infante. El sombrero puede simbolizar respeto al entorno, mayoría de edad o modernidad. En cuanto al género femenino, hay tres mujeres, una mujer adulta de pie y dos sentadas jóvenes, las tres con velo que cubre su cabeza y el tradicional vestido de luto de finales del siglo XIX, ellas también cubren su cabeza con un manto oscuro, que también representa respeto y devoción religiosa. El bebé se encuentra vestido de blanco, que muchas veces representa pureza e inocencia.

Al centro se encuentra el hombre anciano, que parece ser el padre de la familia, a su lado dos mujeres que posiblemente sean hijas, esto lo deducimos por la apariencia joven, la mujer de la izquierda se encuentra entre dos hombres, el anciano y el que carga al niño, por lo que puede tratarse de la madre del bebé, y el padre quien lo sostiene. La presencia del viejo nos hace buscar a su esposa, a la madre de la familia, quien tendría que ser una mujer anciana o de mayor edad. Tras su ausencia deducimos que ha fallecido y la fotografía podría tratarse de la muerte de la matriarca. Tal afirmación podría comprobar que el tema es el luto.

Otra forma de deducir la mencionada característica es que el autor marca una nueva tendencia en su trabajo, como ya se mencionó en la primera propuesta, otorga al espectador una sensación de *descuido*. En el capítulo 1 abordamos el tema del ideal decimonónico de representación en un retrato, la tendencia fue que la persona conservara rasgos fidélgicos, junto con los elementos de moda como la vestimenta, los muebles, adornos y poses, a todo esto, se le denominó en la época con el

emblema de “verdad y belleza”, sin embargo, esta fotografía al carecer de estos elementos otorga la percepción de que se trata de un ambiente *artificial o forzado*.

Observamos a un grupo de personas posando en un estudio fotográfico, el fondo no busca reproducir un espacio real, sino que notamos el estudio como una construcción. La composición y el acomodo de los sujetos invitan al espectador a cuestionar hasta qué punto la imagen manipula la veracidad.

En ese sentido, en la obra de García se aprecia su habilidad para manipular la percepción y capturar la apariencia física, así como las tensiones sociales. No solo documenta un hecho social, sino que expone la relación entre construcción artística, códigos sociales y percepción, dejando entre líneas interrogantes como la posibilidad de distinguir entre lo que es y lo que parece ser en la fotografía de finales del siglo XIX y principios del XX.

La elección de la figura 14 para ejemplificar el encuadre se debe a que es un encuadre peculiar, que no se ve en otras imágenes¹¹¹, ya que tienen el encuadre definido; en este caso la lejanía de la cámara deja al descubierto los secretos del estudio de García, tales como el techo de lámina, el secreto de su iluminación, el límite del ciclorama, entre otros.

¹¹¹ Cfr. el Acervo fotográfico del autor.



Figura 14. número de serie 8796.
Acervo Romualdo García.

La figura 15 es parte del patrón de retratos de parejas, por lo que observamos a dos hombres adultos de pie en una postura que parece propia de un espectáculo, ambos vestidos con trajes oscuros. El fondo determina el escenario, en una habitación cerrada, es decir, en una circunstancia íntima. Es muy posible que esta fotografía haya sido tomada por entretenimiento, ya que existen tres más de esta serie en las parejas masculinas.

El encuadre de esta toma también está fuera del ciclorama, sin embargo, en menor medida que en la figura 14. En la parte superior hay un espacio que deja ver una parte del estudio. La intención de García al emplear este fuera de fondo, que llamaremos “desencuadre”, nos confirma la creatividad del autor para conjugar ingredientes entre el tema, la composición de la imagen y la modificación del discurso visual. Lo que confirma la adaptabilidad del autor al momento de captar un instante, en este caso la pareja se encuentra en movimiento, por lo que el objetivo es inmortalizar a los sujetos y no realizar un retrato formal.



Figura 15. número de serie 8203.
Acervo Romualdo García.

Enseguida, para continuar con esta hipótesis acerca de la temática de la figura 15, colocamos otro ejemplo de la misma serie. En la figura 16 apreciamos a los mismos hombres, con diferentes poses, incluso uno de ellos se capta en movimiento en la esquina derecha, pero ambos mantienen una actitud lúdica.

El “desencuadre” (de la figura 14) es distinto al de la figura 15, en la parte de arriba notamos parte de la sala de exposición del estudio, incluso en la esquina superior derecha hay una mancha que parece una abertura en el techo que posiblemente sea

la misma de la figura 14. Observamos una luz más oscura, probablemente por la hora del día en la que fue tomada; consideramos también la figura 13, en la que notamos que el estudio tiene, lo que parece ser, un techo de lámina, lo que permite la completa entrada de luz natural, por lo tanto, la hora en la que fue tomada la imagen también repercutió directamente en la calidad de la imagen. En este elemento, el autor también se permitió experimentar con el tiempo de exposición y con la iluminación.

Como ya hemos mencionado deducimos que en este caso fue resultado de ensayos fotográficos, sin embargo, también podría tratarse de actores, ya que la ciudad de Guanajuato tenía al menos un par de teatros establecidos, o incluso de algún ritual de himnotismo y el uso de estas imágenes son un tipo de registro de una sesión.

De acuerdo con el apartado que acabamos de revisar, el encuadre es el primero de los elementos técnicos que aborda esta investigación. Los manuales de fotografía, que ya hemos mencionado, dictaban que los fondos o cicloramas eran para delimitarlo, pero notamos que el autor en algunas ocasiones sale de lo convencional al capturar imágenes en desencuadre. A partir de esta peculiaridad se denotan ciertas características, como la falta de fidelidad en la representación del retratado, sino más como un registro de un acontecimiento y no necesariamente se trató de un retrato tradicional.

Este sello de García evidencia la destreza con la que capturaba retratos, porque con un encuadre logramos dar una interpretación distinta a la imagen, sin mencionar tanto los detalles de los demás elementos característicos del lente del autor. A continuación, hablaremos del segundo elemento técnico, los fondos o cicloramas.



Figura 16. número de serie 8201.
Acervo Romualdo García.

3.1.2 LOS CICLORAMAS

Para continuar definiendo los elementos compositivos, específicamente los técnicos, entenderemos a los cicloramas como fondos pintados en una superficie plana, comunmente tela al óleo. Ya se ha mencionado que tienen la función de simular un ambiente, de interiorizar al modelo en el lugar pretendido, como el de una habitación o un exterior; así como la función de delimitar el encuadre de la foto, aunque no siempre fue así en el estudio de Romualdo García.

En las imágenes de García predominan cuatro cicloramas, nos referiremos a cada uno de ellos con un número, es decir, ciclorama uno, ciclorama dos y así sucesivamente con los cuatro, de esta manera los analizaremos individualmente. El uso de ellos en las fotografías dependerá, de igual manera, principalmente de la armonización con el tema.

El ciclorama uno es el más frecuente en los retratos, representa un jardín acompañado de un arco con adornos (figura 17) y en la parte inferior destaca follaje, en cuanto al centro del arco hay una luz que aparenta la entrada al mencionado jardín. El uso de este ciclorama es empleado para en especial acontecimientos públicos, en general agradables.

Para ejemplificar tomaremos una fotografía que corresponde al patrón de retratos de adulto con niño. La figura 17, en esta notamos un encuadre ajustado al fondo que corresponde al ciclorama uno. Los retratados son un hombre y un bebé de sexo indeterminado; el varón apoya la pierna izquierda sobre una silla decorativa de gusto burgués, este carga al bebé, a la vez que reposa sentado sobre su pierna. Notamos que la silla es empleada de manera poco común, ya que no hay nadie sentado, y en estas imágenes no hay nada colocado de manera casual. Presumiblemente la silla se guarda para el infante, como una especie de “trono”, como un símbolo de ocupar eventualmente el lugar que le corresponde.

La postura de la persona de pie colocando la pierna en la silla, podría ser de orgullo por lo que deducimos que el infante es su hijo, o previsiblemente su ahijado por la

vestimenta del niño que pareciera un ropón blanco de bautizo. Inferimos que al acompañar esta postura de cierta altanería, resulta un acto de orgullo y festivo digno de pregonar. No obstante, también se puede inferir que la pose es un simple arreglo técnico, para romper con la rigidez del retrato convencional o un soporte para el bebé y que el lente no captara movimiento en él.

Al plantear el significado de dichos elementos compositivos figuramos que el ciclorama parece adecuado con la temática al ser un bautizo o un acontecimiento social o de ocio.



Figura 17. número de serie 6000.
Acervo Romualdo García.

El segundo ciclorama que emplea el fotógrafo simula el ambiente de un salón, (figura 18) del lado izquierdo observamos un par de columnas ubicadas de manera oblicua, mismas que sostienen una marquesina decorada. La luz proviene de una ventana al lado derecho destacando un par de escalones, la ventana está decorada por una cortina recogida y del mismo lado hay un candelabro. Este fondo es apropiado para temáticas íntimas.

En el retrato de la figura 18, que es parte del patrón de cuerpo completo, encontramos un encuadre, un tanto fuera de foco, que deja ver del lado izquierdo ligeramente la pared del estudio, al centro una mujer joven de pie sobre una alfombra con decorada, su brazo derecho reposa sobre un mueble y encima de este, se encuentra un ornamento, el izquierdo lo mantiene en la cintura. La pose no es totalmente de frente sino a tres cuartos, denota determinación y firmeza, debido a la pose de pie, la mano en la cintura, el brazo recargado y la mirada fija.

La piel de la mujer es morena, el cabello es rizado y peinado. La expresión de su rostro es seria y mira ligeramente hacia la derecha. Su vestido es largo oscuro de manga completa y con algunos adornos, que parece ser un atuendo de luto o de formalidad a la moda, el pecho de este es adornado con botones y unas flores pequeñas.

Porta alrededor de la mano izquierda un rosario; en la otra mano que permanece en reposo, lleva un par de anillos: uno en el dedo meñique y el otro en el dedo anular. Estos pueden representar los anillos de bodas de sus padres, o signo de feminidad aunque su significado exacto no se puede confirmar. En conjunto, estos objetos sugieren que la mujer se encomienda a Dios y también guarda luto o elegancia, lo que indica prácticas religiosas y códigos sociales de la época. El ciclorama, por su parte, cumple un papel adecuado, delimita el espacio y permite guardar la intimidad del retratado, enmarcando la escena de manera controlada y respetuosa.



Figura 18. número de serie 1522.
Acervo Romualdo García.

El tercer ciclorama es menos recurrente. En este observamos un fondo bidimensional con follaje por la mitad inferior. Adecuado para distintas ocasiones públicas. En la figura 19, integrada al patrón de adulto con niño, apreciamos a una mujer sentada con un vestido completo oscuro, de mangas bombachas y texturas en la falda, lo que sugiere luto o formalidad. Del otro lado, un niño de pie que viste una camisa blanca de manta, pantalón y zapatos oscuros, además de un sombrero de paja, el atuendo parece del ámbito rural. Resulta interesante la manera en la que

ambos individuos contrastan con la vestimenta, el niño con ropa rural y la mujer con tintes de modernidad y recato.

El ajuste al encuadre resulta exacto al ciclorama. En cuanto al discurso visual identificamos a una madre, posiblemente viuda, y a su hijo, quien parece asumir un papel de autoridad, a través de su pose de pie. Por otro lado, la madre sentada al centro, aunque posee mayor peso visual dentro de la composición denota pasividad por la postura de sus manos, una sobre la otra como signo de recato y elegancia. El niño toca a la mujer, lo que confirma un lazo familiar. Finalmente el fondo sugiere un uso más enfocado en escenas públicas, reforzando la función social de la fotografía.

El cuarto ciclorama es empleado de manera recurrente en los retratos de medio cuerpo. Es compuesto por un fondo degradado en escala de grises, mismo que favorece para resaltar texturas y volúmenes.

La figura 20 conforma el patrón de fotografía de medio cuerpo y en ella apreciamos a una mujer joven que gira el torso ligeramente hacia la derecha, su atuendo es una blusa blanca de cuello alto, sobre esta una gargantilla que hace juego con los aretes, el cabello lo mantiene peinado y ondulado. Estos elementos adjudican elegancia y enuncian a una persona cuidadosa que destaca socialmente por su alto nivel económico y linaje familiar. Consideramos que este fondo se empleó para captar rasgos distintivos y peculiares del retratado para ser recordados; en este caso la imagen destaca los ojos claros de la mujer, con una expresión serena, lo que nos remite a las actitudes de la aristocracia, es decir, esta imagen es un retrato fotográfico tradicional.

Los cuatro cicloramas son característicos en el estudio de Romualdo García, ya que son utilizados en la mayoría de sus reproducciones; cabe mencionar que es interesante la manera en la que se reconoce visualmente la producción fotográfica de los estudios: muchas veces por los elementos compositivos de cada uno, como en este caso desde los fondos nos podemos percatar de la autoría de las imágenes. Pero también por el mobiliario, los arreglos, entre otros. Es por esto que los elementos de composición son relevantes para resolver un concepto visual y dar como resultado una fotografía armoniosa.



Figura 19. número de serie 3055.
Acervo Romualdo García



Figura 20. número de serie 1710.
Acervo Romualdo García.

3.1.3 LA LUZ

Este elemento es empleado a partir de un difuminado de los tonos negros, grises y blancos. El autor experimenta con las tonalidades de la iluminación con el fin de modificar la imagen, tanto la estética como el discurso visual. Peter Burke¹¹² cita el caso de la fotógrafa y escritora Sarah Graham-Brown al explicar la diferencia de sensaciones que causan los tonos en una imagen fotográfica: “el color sepia es suave emana el aura serena de cosas pasadas, mientras que la imagen en blanco y negro puede transmitir una sensación de cruda realidad”.

Notamos en la obra de García que predominan en equilibrio los tonos del blanco y negro. La cantidad de luz altera el contenido visual, otorga texturas, dirige la mirada del espectador de un punto a otro, provoca un sentimiento o emoción y al mismo tiempo nos hace tener certeza de observar la “realidad”. Recordemos que el objetivo de estos retratos era proyectar “verdad y belleza” por lo que en este caso el propósito es alcanzado mediante la luz, según palabras del autor.

En la parte superior de la figura 14, fotografía perteneciente al apartado del encuadre, notamos muchos de los trucos de García, uno de estos es la abertura en la parte superior, por donde entra la aparente luz natural, sin embargo, se pudieron haber colocado focos de frente y a los laterales, por lo que sabemos que García empleó varias fuentes de iluminación para lograr su intención.

Para el caso de la siguiente imagen, la figura 21 es parte del patrón de parejas; notamos que la luz proviene de arriba y del lateral derecho. Los tonos de la imagen son en blanco y negro, pero son suaves, por ello la mirada del espectador es dirigida de derecha a izquierda, resaltando los rostros de las mujeres, principalmente el de la mujer de la derecha, ya que está más iluminado, además de tener un tono de piel más claro.

¹¹² Peter, Burke. *Visto y no visto El uso de la imagen como documento histórico*. Biblioteca de bolsillo. España. 2005. p. 27.

Además, vemos un encuadre ajustado al ciclorama tres, que consiste en un fondo bidimensional con follaje por la mitad inferior, en el centro se encuentran posando dos mujeres jóvenes de pie con vestidos idénticos, son largos, con adornos, de tonos claros y ajustados de la cintura, suponemos que buscaron destacar una silueta de reloj de arena.

El vestido de la mujer de la derecha es ligeramente más largo casi hasta rozar con el suelo y su expresión facial es seria, quizá con un ligero aire de melancolía. La mujer de la izquierda usa el vestido hasta los tobillos, por lo tanto, deja al descubierto sus zapatos oscuros, su expresión también es seria, su mirada la fija a la cámara y coloca su brazo izquierdo en la cintura denotando seguridad. El cabello de ambas está pulcramente peinado, lo que las hace lucir modernas y económicamente acomodadas. Podemos deducir que la elección de ropa idéntica sea porque tienen un vínculo, probablemente familiar o de amistad y el retrato tiene el fin de celebrarlo.

Algunos autores que han abordado a Romualdo García hacen hincapié en la luz, Canales afirma que “la luz suave baña siempre los rostros y los cuerpos, produciendo en las imágenes pocos contrastes y muy leves sombras”.¹¹³ En este caso la autora contradice el uso de las tonalidades blanco y negro que Brown anuncia. Por otro lado, Olivier Debroise opina que las imágenes de García a través del juego de luces y sombras expresan una especie de nostalgia.¹¹⁴

Así podemos concluir que la luz juega un papel fundamental, ya que encierra un discurso en ella. García recurre a la temática de retratos, no imágenes artísticas, su objetivo es captar de manera precisa los rasgos del modelo por lo que consideramos que Brown tiene razón al decir que los tonos en blanco y negro denotan la realidad, pero también el fotógrafo emplea los tonos tenues y poco agresivos como lo sostiene Canales. En esta investigación confirmamos que el estilo lumínico privilegia la immortalización de la apariencia física del retratado y cada vez que se miran evocan el pasado físico de alguien; muchas veces el recordar provoca una sensación de añoranza o en palabras de Debroise, nostalgia.

¹¹³ Claudia, Canales. *Op. Cit.*, p. 60.

¹¹⁴ Olivier, Debroise. *Op. Cit.*, p. 82.



Figura 21. número de serie 8338.
Acervo Romualdo García.

3.1.4 EL *ATTREZZO*¹¹⁵

El último aspecto técnico es la escenografía o el *attrezzo*, que consideramos escaso y repetitivo, sin embargo, tiene un uso específico y calculado en cada una de las imágenes. Cabe mencionar que este elemento es también fundamental para distinguir el estilo del fotógrafo, ya que la utilería resulta característica de cada estudio fotográfico.

En las figuras anteriores hemos visto parte del *attrezzo* empleado por el autor, como columnas, sillas, bancas y bancos, todos estos con adornos y el uso de ellos en las imágenes es ornamental. En la figura 17 contemplamos una silla adornada, que aparece frecuentemente. En la figura 18 notamos una columna o mueble, que sirve para reposar el codo de la dama.

Un buen ejemplo puede ser la figura 22 misma que forma parte del patrón de grupos, en ella observamos a tres hombres adultos, dos sentados, uno en una banca y otro en una silla, el tercer hombre se encuentra de pie, detrás de ellos. Todos visten trajes elegantes, uno de ellos porta un sombrero negro. El mobiliario está conformado por una banca, una silla y una mesa de dos niveles, sobre la parte de arriba hay frutos y una botella de vino, sobre la parte de abajo hay un ornamento con flores, símbolo de abundancia.

Los retratados sostienen: un vaso, una copa y una botella de vino, así como un puro. La toma está ligeramente fuera del encuadre, por lo que observamos en el lado derecho un espacio de la habitación en la que se encuentran, así como la parte de arriba. Observamos el ciclorama uno, el jardín acompañado de un arco con adornos y en la parte inferior destaca follaje; recordemos que su uso es para eventos públicos. También la luz es tenue, armoniza el ciclorama que tiene más luz del lado derecho. El sujeto de la izquierda se encuentra sentado en una banca, pero deja un espacio vacío, por lo que podríamos suponer que se trata de una persona ausente o

¹¹⁵ Palabra en italiano empleada en cine y teatro para definir a la utilería, un sinónimo empleado en esta investigación es escenografía.

una elección de simetría compositiva. En conjunto deducimos que se trata de una convivencia de celebración o de amigos ciudadanos adinerados.

La utilería cumple una función específica, adornar la imagen y que el modelo interactúe con la misma. A primera vista, en el estudio de García no destacó la variedad de muebles; sin embargo, no los emplea de manera repetitiva o predecible en la composición de sus fotografías. El uso del attrezzo adquiere un tinte novedoso y responde a las necesidades de los clientes al ser retratados, tanto en su apariencia física como en los símbolos y composición de la imagen.

El análisis de los elementos técnicos en la obra de Romualdo García demuestra que cada decisión respondió a una profunda comprensión del medio. A través de la revisión del acervo observamos variables como el encuadre, el ciclorama y la iluminación que no eran estáticos. Asimismo, confirmamos que los casos de desencuadre -lejos de ser descuidados- eran testimonios que dejan al descubierto secretos del gabinete. De este modo, los componentes técnicos no solo fijaron la imagen en una placa de vidrio, sino que prepararon el escenario para incorporar los elementos expresivos que analizamos a continuación.



Figura 22. número de serie 8560.
Acervo Romualdo García.

3.2 LOS ELEMENTOS EXPRESIVOS

Los elementos expresivos son contrarios a los técnicos, pero complementarios. Los recursos presentes en este apartado son otorgados por el retratado, abarcando desde la expresión facial, los accesorios y la vestimenta, no obstante, el fotógrafo se involucró al dirigir al modelo, y notamos su aportación principalmente en la pose.

En cuanto al patrón fotográfico de disfraces, fueron integrados en los elementos expresivos porque requieren un tratamiento distinto a los retratos convencionales, ya que podría tratarse de un elemento propio del modelo y no del fotógrafo; es decir, una nueva construcción de la individualidad. Los retratos *post mortem* están unidos a los elementos expresivos porque tampoco buscan representar al individuo, pero sí inmortalizar su apariencia física. El objetivo de los siguientes apartados es describir las poses, los accesorios y explicar los retratos de disfraces y difuntos. Las fotografías que aquí se analizan asocian los elementos técnicos, añadiendo los elementos expresivos más recurrentes en el estudio fotográfico del autor.

3.2.1 LA POSE

Nos referimos a la pose cuando hablamos de la posición corporal que adopta el modelo en la fotografía y también la expresión facial. El retratado al encontrarse en la sala de exposición adopta una postura con la que será inmortalizado, esta puede ser indicada por el fotógrafo y puede notarse con mayor o menor naturalidad dependiendo del dominio del modelo. Además de eso, la expresión facial depende también del individuo, ya que el fotógrafo podía dar alguna instrucción, pero no controlar la totalidad de los movimientos.

En la figura 23 observamos a dos hombres de pie que portan trajes, esta fotografía guarda similitud con las analizadas en el apartado del encuadre, debido a que conforma la serie correspondiente a las figuras 15 y 16. El encuadre presenta cierto desajuste al dejar visible la parte superior y el margen derecho de la escena. El ciclorama utilizado corresponde al numero dos y ubica a los retratados en un espacio cerrado, lo que refuerza la atmosfera de intimidad.

La luz es escasa, proviene de la derecha y de frente. La pose de los retratados es irregular: ambos aparecen de perfil, el sujeto de la izquierda es capturado en movimiento dando un paso al frente, con sus brazos plegados a su cuerpo. Mientras que el hombre de la derecha coloca su brazo en alto, mantiene sus dos puños y el resto de su cuerpo está erguido y con una apariencia rígida.

Las expresiones faciales de ambos resultan bastante expresivas, al no conocer la intención del fotógrafo ni de los retratados, es posible suponer que se trata de un grupo de amigos pertenecientes a un sector acomodado, que posaron en un momento de ocio o de entretenimiento como hipnotistas o como actores. Sus poses corporales, principalmente del hombre que extiende el puño hacia arriba, demuestran tensión muscular.



Figura 23. número de serie 8200.
Acervo Romualdo García.

Otro ejemplo de poses repetitivas en el estudio de García lo observamos en la figura 24. La imagen es parte del patrón de adulto con niño, en ella notamos un encuadre ajustado al ciclorama dos, aquel que simula una habitación cerrada. La luz es clara y proviene del frente y mayormente de la derecha.

En cuanto al *attrezzo* está conformado por una silla. Contemplamos a un hombre sentado y a una niña de pie a su derecha. La expresión facial del hombre señala seriedad y su postura indica seguridad. La niña mantiene expresión seria, sus brazos están recargados en el hombro de varón y sus manos están juntas. El hombre viste un traje oscuro y la niña un vestido corto, un sombrero amplio, llamativo, ambos claros, y medias oscuras, lo que indica madurez o la transición de una edad. Anteriormente observamos a los niños vestidos completamente de blanco y en esta imagen la niña utiliza medias y calzado oscuro.

En relación con los accesorios, el hombre porta un anillo de bodas y un reloj de bolsillo. La fotografía, en general, sugiere que el varón es el padre de la niña y que la finalidad de la toma podría haber sido conmemorar un evento. La postura es similar a la de la figura 19, con la diferencia de que en este caso la mujer aparece sentada y el niño de pie, mientras que en la figura 24, ocurre lo contrario. De este modo, inferimos que la niña mantiene un rol central, y cumple una función semejante a la del niño en la figura 19, pero en el modo burgués; ambas imágenes fueron compuestas de manera similar, los adultos permanecen sentados y los niños de pie, igualando la altura de las cabezas y produciendo una sensación de verticalidad.

Como ya hemos mencionado, la pose es un elemento repetitivo en las fotografías de la época y, quizá en menor medida, un rasgo característico de la propuesta visual del autor. Sin embargo, posturas como en las figuras 15, 16 y 23 resultan novedosas dentro del estudio, incluso en el marco de un discurso visual homogéneo. La posición del cuerpo también introduce un lenguaje propio, que tanto el fotógrafo como los modelos reconocían y buscaban manipular.

En su mayoría los retratados carecían de formación para controlar sus gestos y movimientos frente a la cámara; de ahí que algunos individuos actuaran con naturalidad y otros se mostraran rígidos frente al lente. Esta afirmación también es interesante ya que demuestra el avance tecnológico de la técnica de revelado, al necesitar menor tiempo de exposición, los retratados tenían mayor capacidad de movimiento.



Figura 24. número de serie 5980.
Acervo Romualdo García.

3.2.2 LOS ACCESORIOS

En cuanto a los accesorios nos referimos a herramientas personales que adornan la imagen, mismas que se distinguen del *attrezzo* porque son propias del retratado; es decir, casi siempre propiedad del modelo. Los accesorios además de ser un elemento decorativo y de ser aportación del retratado, son también una manera de representación de sí mismo, ya que podemos observar parte de la personalidad,

además del estatus social, la función de estos en la foto y la manera en la que interactúa el sujeto con sus accesorios.

Para entender mejor esto observemos la figura 25, comenzando por el encuadre de la foto bien ajustado al ciclorama uno. La luz es un poco más oscura, la misma tiene mayor presencia por el lado derecho, y hace resaltar las telas blancas que portan los retratados, el *attrezzo* empleado está conformado por una mesa que sirve para sostener una báscula, misma que parece un objeto fino para la época, incluso importada del extranjero ya que en ella observamos una leyenda que inscribe Haushalt- Wage, misma que corresponde a la marca de prestigio alemana de ornamentos de metal. Cuenta también en dos unidades de peso, en kilos y en libras.

En este plano, se encuentra una mujer de pie pesando a un bebé desnudo, la báscula es un accesorio propio de la mujer porque no hemos visto este mueble en el estudio de García. Además, que parece adaptado para el bebé por el hacer juego con las telas, del vestido de la madre y la que recubre la báscula. Por este accesorio sabemos que los retratados son de una posición económica alta. Otro accesorio que porta la modelo es un collar relicario al cuello. El uso de estos relicarios era para guardar pequeñas fotografías, o como el nombre lo indica, reliquias, objetos santos o venerados.

El ciclorama indica que se encuentran en el exterior, en la vida pública. Al juntar todos estos elementos obtenemos un mensaje maternal, un bebé que se encuentra desnudo, de igual manera la mujer es muy joven por lo que suponemos que pudiera tratarse de su primer hijo, ambos son primerizos.

Los accesorios son entonces un adorno para la imagen, pero también una aportación del modelo al designar características para su representación, como vimos en la figura 25, los retratados destacan así su estatus social. La captura de la imagen resulta compleja en cuanto a la pose. El bebé no aparece en movimiento, consideramos que los bebés suelen moverse bastante y es complicado conseguir una postura fija para la foto. Romualdo García disparó el obturador en el momento preciso, incluso logró esconder el sexo del bebé. En cuanto a la postura de la madre

denota ternura al mirar al niño y los paños blancos nos dan la percepción de limpieza y pureza.



Figura 25. número de serie 2915.
Acervo Romualdo García.

3.2.3 LOS DISFRAZADOS

La categoría de disfraces es integrada como parte del concepto de elementos expresivos, pues el retrato convencional sirvió para capturar la esencia del individuo y en este caso los disfraces se transforman con su uso para diversas finalidades, principalmente para otorgar un mensaje distinto, como parte de la representación de sí mismo.

Este tipo de fotografías fueron consideradas como fotografía artística, siendo un género decimonónico¹¹⁶ (y posterior) en sí. Los fotógrafos expresan una intención creativa y estética. Los temas son igualmente variados, pero los más recurrentes son alegorías y vida cotidiana. Se presume que la primera imagen de ficción fue un autorretrato figurando estar ahogado, la tomó en 1840 Hippolythe Bayard.¹¹⁷ Los retratos con disfraces eran comunes, incluso desde la pintura, fueron un medio de representación, una especie de libertad en la inmortalización de sí mismo.

También existieron las fotografías de representaciones teatrales, estos eran retratos de actores o bailarines, capturados con disfraces y realizando algún gesto o expresión congelados ante la cámara. El uso del disfraz transgrede el retrato y la idea convencional de identidad, es un juego de la percepción de sí mismo y al mismo tiempo de la imagen que observan los demás. La fotografía es una construcción que a partir de diversos elementos puede otorgar una aparente manera de representar la realidad, por lo que se puede convertir en un medio ideal para la construcción de ficciones, este tema ha sido abordado por teóricos como Barthes, quien especificó la relación de la fotografía con lo teatral.¹¹⁸

“Los retratos de disfraces permiten hacer una reflexión sobre la propia identidad, una crítica hacia diversos aspectos de la sociedad o una reacción ante las innovaciones y modificaciones producidas por la divulgación de la fotografía”¹¹⁹. Por lo que resulta interesante encontrar este tipo de imágenes en el estudio de García porque nos permite discutir temas como la transformación de conceptos de representación para la época y del dominio de las innovaciones tecnológicas de algunos fotógrafos. Romualdo García no fue la excepción y estas prácticas llegaron a su estudio, en este caso analizaremos únicamente la siguiente figura 26.

¹¹⁶ Carmen, Cabrejas Almena. *El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX*. Doctorado Historia y teoría del Arte Contemporáneo. Curso académico 2008/ 2009. p. 22.

¹¹⁷ *Ibidem*. p.34.

¹¹⁸ *Ídem*.

¹¹⁹ Carmen, Cabrejas Almena. *Op.cit.* p. 36.

En la figura 26 observamos a un hombre vestido con un traje completo, aparentemente del mismo color, se encuentra de pie a tres cuartos y con los brazos cruzados, consideramos como accesorio el disfraz del retratado. Por el lado técnico, el fotógrafo emplea el ciclorama uno, el arco con follaje. El encuadre está bien ajustado salvo que, del lado izquierdo, hay una pequeña abertura. La iluminación es escasa y proviene de la derecha.

El vestuario consiste en un gorro con cuernos, una capa, una especie de lechuguilla en el cuello, una camisa, un pantalón y unas botas, entre otros adornos que parecen de la misma tela. Otro accesorio que observamos es una pequeña arma punzocortante en su cinturón. Aunque el vestuario pareciera de demonio, consideramos que puede ser una alegoría o un personaje de ficción. A finales del siglo XIX y a principios del XX existía una fascinación por este tipo de alegorias, pastorelas u obras de teatro, óperas, tales como el Fausto de Goethe, donde Mefistófeles era muy recurrente.¹²⁰

Finalmente, al colocar como base todos los elementos que componen la imagen podemos decir que el retratado es un actor, ya que el atuendo es bastante elaborado, incluso de buena calidad y sería poco usual utilizar el traje únicamente para la fotografía. Además, recordemos que en el capítulo dos, titulado, Romualdo Juan García Torres, se mencionó el contexto de la ciudad de Guanajuato a principios del siglo XX en donde ubicamos algunos teatros en la ciudad.

¹²⁰ Ricardi, Pérez Montfort. *“Circo, teatro y variedades. Diversiones en la Ciudad de México a fines del Porfiriato”*. en *Alteridades*. vol. 13. núm. 26. 2003. México. p. 61.



Figura 26. número de serie 3414.
Acervo Romualdo García

3.2.4 FOTOGRAFÍA *POST MORTEM*

Esta subcategoría es denominada así por razones evidentes, ya que los retratos fueron de difuntos. Eliminando la concepción de retrato tradicional, el objetivo de este tipo de foto no fue la de representar al individuo sino la de plasmar en papel la imagen física de un ser querido para recordar. Poco conocemos acerca de esta práctica porque puede caer en la intención morbosa, pero resulta una manera de mirar la actitud cultural hacia la muerte, incluso de una cierta negación a esta.

Cabe mencionar que el acto de retratar difuntos no es propio de la fotografía ya que existió una tradición en occidente de retratos. Las personas con capacidad económica encargaban retratos pintados desde finales del siglo XVI.¹²¹ A partir de la invención de la fotografía los acontecimientos de la vida cotidiana y política fueron representados a través del nuevo medio. Dentro de este género encontramos fotos de niños difuntos llamados “angelitos”, esto se debió probablemente por la alta mortalidad en niños durante la época.

La fotografía debía representar naturalidad, por lo general se buscaba que la persona pareciera dormida. Las convenciones estereotipadas favorecen “estéticamente al difunto, sin desconocer que en ocasiones resultaba imposible ocultar el fenómeno cadavérico del cuerpo”¹²². En el estudio del autor en cuestión se tomaban este tipo de fotografía *post mortem*, sin embargo, García tiene pocas imágenes en el estudio, son más frecuentes las fotos tomadas en el domicilio del fallecido.

Un ejemplo de estas fotografías es la figura 27, en la que se encuentra una mujer sentada sosteniendo entre sus brazos a un bebé fallecido. La mujer porta un vestido largo y oscuro, característico del luto, su cabeza está cubierta con una manta oscura, mientras que el bebé usa un vestido blanco y una corona de flores sobre la cabeza. Es posible que la ropa del bebé sea la de su bautizo, porque pareciera tipo ropón.

¹²¹ Ana María, Henao Abarracín, . *Usos y significados sociales de la fotografía post- mortem en Colombia*. Universidad de París Ouest Nanterre La Défense. Francia. p. 6.

¹²² Ibidem. p. 9.

En cuanto a los elementos técnicos: el encuadre está bien definido, hace uso del ciclorama dos, en una habitación, ya que se desarrolla en un ambiente íntimo. La luz no se posa en la madre, sino en el infante fallecido y principalmente proviene de la derecha. El atrezzo está conformado por una silla y una alfombra. La expresión facial de la mujer denota total angustia mediante su seriedad y mirada. El contraste entre la luminosidad del niño muerto y la sombra de la madre de luto acentúa la composición dramática de esta fotografía.

De esta manera afirmamos que la fotografía es un testigo de la vida familiar, en este caso un registro de la muerte, de la misma manera en que la viudez, la orfandad, quedaron registrados por el lente. La imagen de difuntos “respondió al deseo individual de querer congelar este aspecto de la vida real, en un lugar y en una época determinados” ¹²³.

¹²³ Ibídem. P. 25.



Figura 27. número de serie 7547.
Acervo Romualdo García

3.3 LOS RETRATOS FOTOGRÁFICOS

A continuación, integramos en este apartado el abanico creativo que empleó Romualdo García y analizaremos los elementos técnicos y expresivos en conjunto. La primera fotografía que será abordada de esta manera es la figura 28. Se trata del patrón de retratos de medio cuerpo, el encuadre está bien ajustado al ciclorama tres, el del fondo difuminado. La luz es clara y destaca los rasgos de la modelo. Encontramos a una mujer joven sentada, deducimos su postura porque su torso está en descanso. La piel es morena clara y su expresión facial es seria, sin embargo, sus labios marcan una tenue sonrisa. Su cabeza posa ligeramente hacia su derecha, su cabello es lacio y lo porta recogido, sin volumen.

La textura del vestido no es homogénea ya que presenta algunos terciopelos y otras telas, por lo que consideramos que, probablemente, pertenece a un alto estatus socioeconómico. Los accesorios que emplea son discretos pues se trata de aretes pequeños y al centro del cuello del vestido utiliza un botón. Como hemos mencionado para este tipo de retratos no es necesario el uso de escenografía extra, ya que el objetivo es destacar rasgos faciales, esa es la razón por la que estas imágenes se usaban para guardar el físico de una persona.¹²⁴

En la figura 29, observamos un retrato que corresponde al patrón de retratos de cuerpo completo, por el lado técnico, tenemos un encuadre ajustado al ciclorama uno, la luz es clara en su mayoría y proviene del lado derecho. En cuanto al attrezzo únicamente observamos una alfombra. En la imagen se encuentra a una mujer joven con expresión seria y tímida, su cabello es ondulado, peinado con dos coletas y adornado con un listón o moño y tiene un flequillo recto arriba de las cejas, la postura es a tres cuartos, tiene sus brazos en descanso y se toma de las manos.

El vestido que utiliza es blanco, el largo está por debajo de las rodillas, utiliza mallas y zapatos oscuros. Los accesorios que porta son un dije colgado en el cuello, una pulsera con un corazón en la muñeca derecha y sostiene en la mano izquierda el

¹²⁴ Patricia, Massé Zendejas,. Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México. 1998. 96 p.

gorro de un muñeco bebé, el cual se encuentra sentado sobre la alfombra, a los pies de ella, además hay un libro abierto en el suelo. En conjunto la imagen habla de una niña que está en la etapa de pasar a ser adulta y sus familiares procuran guardar un recuerdo de esa idílica etapa de inocencia y juegos.

Ambas fotografías son de mujeres jóvenes, de edades aproximadas, no obstante las temáticas y motivos de la foto son casi opuestas. En la figura 28, vemos un primer plano que cierra la toma solo a medio cuerpo, similar a la figura 20. No hay muebles, no hay escena, solo una joven moderna, con su cabello pegado a la cabeza, sin el clásico volumen del siglo pasado, esta joven ya es adulta y lo notamos en su ropa que destaca por sus patrones geométricos con contraste de tonos, en su peinado y en su actitud relajada.

En la figura 29, vemos un plano entero, es decir, de cuerpo completo, tenemos un escenario y la joven se encuentra al centro, acompañada de algunos objetos, un juguete de bebé y un libro. Lo que observamos es la relación que tiene la joven con estos. Esta imagen nos refiere a una escena casi teatral.

De este modo, la comparación entre estas dos figuras nos permite analizar las diferentes temáticas en los retratos femeninos en el estudio de Romualdo García. La primera propuesta es mostrar un cambio en la moda y en el comportamiento, centrándose en los rasgos físicos; la segunda recurre a la tradición, a retratar la transición de una infancia. Comprobamos que el fotógrafo no tenía una fórmula rígida para representar a un individuo, sino que se adaptaba a la necesidad del cliente, experimentando con la luz, el encuadre, el *atrezzo* y la intención narrativa.



Figura 28. Número de serie 1800.
Acervo Romualdo García.



Figura 29. Número de serie 6590.
Acervo Romualdo García.

En la figura 30 aparece una pareja mixta; es decir, un hombre y una mujer a la izquierda, ambos tienen expresión facial seria y miran al espectador. Tienen rasgos indígenas, cabello lacio, ambos están de pie separados por una mesa. El hombre toca un ornamento con la mano derecha, mientras la mujer recarga su mano izquierda en la mesa. La ropa que viste el hombre es un traje oscuro, camisa blanca y un chaleco; la mujer un vestido largo y oscuro, así como un llamativo collar de perlas de doble hilera.

En cuanto a los elementos técnicos el ciclorama empleado es el uno, el encuadre no está bien definido, pues en la parte superior se ve parte del estudio fotográfico, la iluminación proviene de la derecha, el *attrezzo* utilizado es conformado por la mesa cubierta con un mantel y sobre esta hay un ornamento, del lado derecho aparece una silla, pero el encuadre no permite verla completa.. La imagen en conjunto descarta la idea de una pareja porque la mesa puede simbolizar una separación, así como al notar el atuendo oscuro consideramos que son familia, aunque no sabemos si se trata de un luto de una formalidad.

Para la última imagen, figura 31, tenemos una fotografía correspondiente al patrón de grupo, este se conforma por tres personas: una niña, un hombre y una mujer. Las mujeres son de tez morena clara y el hombre es blanco, ambos adultos tienen expresión seria, mientras la niña parece tímida, el cabello de los tres es rizado, la mujer se encuentra sentada, la niña de pie en la banca junto a su madre y el hombre detrás de ellas de pie, el vestido de las damas es blanco, holgado, largo en el caso de la mujer, en el caso de la niña es a la altura de la rodilla, utiliza calzado negro con correa y calceta larga en color blanco, el hombre viste un traje elegante.

Ambos toman a la niña, el hombre toca su brazo y la mujer la mano. Las tres personas retratadas utilizan joyas, la niña pulseras en cada mano y un collar de perlas muchas veces relacionadas con la mujer trae una cadena delgada en el cuello, el hombre utiliza un anillo en el dedo meñique de la mano derecha.

Por el lado técnico notamos el ciclorama uno, el encuadre está bien definido lo cual puede indicar que la representación de las personas es lo más exacta posible, la iluminación es proveniente de la derecha, el *attrezzo* está conformado por una banca

de madera. En general, la fotografía plasma a una familia joven, acomodada económicamente, al notarse los tres impecables, con telas conservadores por la elección de tonalidades de los vestidos. El hombre parece que ejerce el papel dominante en la familia, pues está de pie detrás de las damas protegiéndolas y toca ligeramente el hombro a la mujer y a la niña le toma el brazo. La imagen es también un retrato familiar, pues los tres se encuentran unidos con sus mejores galas para la captura.

A través del análisis de estas piezas, comparamos la composición dentro del estudio de García, que no únicamente dominó la estética en la imagen fotográfica sino que fue, a su manera, un lenguaje formal para representar códigos visuales. Como observamos en la figura 30, los elementos de uso cotidiano, como una mesa, eran usados de manera estratégica para simular distancia en la relación, dejando de lado la representación del individuo o la captura de los rasgos físicos. Por otro lado, en la figura 31 para representar a una familia hace un juego con las alturas lo que parece una composición piramidal que refuerza el estatus familiar. Lejos de someterse rigidamente a una fórmula, el fotógrafo guanajuatense dominaba una constante experimentación en el medio, explorando las fronteras entre el dolor, el decoro y la identidad, lo que nos habla de un lenguaje visual sofisticado.

Como ya vimos a lo largo de esta investigación, el análisis presentado no busca una confrontación comparativa con otros estudios regionales de la época, ya que las imágenes tratadas poseen un lenguaje propio que pretende explicar su propia esencia. A través de la revisión de literatura histórica podemos afirmar que existió una estética similar, unificando el uso de fondos, de tonos sepia o grises, de poses corporales, incluso del diseño del *atrezzo*. De ahí que muchos fotógrafos entendían la imagen fotográfica como una puesta teatral; en el caso de García observamos que el encuadre se adecúa a las convenciones cuando retrata a la élite, mientras que recurre al desencuadre cuando la toma adquiere un carácter de registro.

En el siguiente apartado presentaremos las conclusiones generales de esta investigación, uniendo los hallazgos con la propuesta en torno al lenguaje visual experimental de Romualdo García.



Figura 30. número de serie 7664.
Acervo Romualdo García



Figura 31. número de serie 8931.
Acervo Romualdo García.

CONCLUSIONES

La imagen de una persona retratada a través de una fotografía, adquiere una vida paralela a la del retratado tanto en la vida como después de la muerte.

Marina Azahua¹²⁵

Los retratos fotográficos tuvieron la capacidad de captar de la manera más fiel el parecido físico de las personas y, simultáneamente, construir símbolos para el contexto social e histórico. Al mismo tiempo, los fotógrafos y los clientes procuraron posar con objetos y vestimentas que contribuyeron en la construcción del discurso del retrato fotográfico, para reforzar la personalidad y perfilar la individualidad de acuerdo con sus intenciones. Formaron un conjunto de rasgos y características que configuraron la manera en la que se captura a un sujeto en una imagen. En estas fotografías fueron retomados algunos conceptos compositivos usados desde la pintura renacentista; no obstante, este fue el inicio de la Historia del retrato fotográfico que constituiría su propio camino del que después se desprenderían otros géneros como: el fotoperiodismo, la foto de vanguardia, artística, espiritista entre otras.

Nuestros antepasados, al igual que nosotros, tuvieron la necesidad de capturar la apariencia física de las personas para recordarlos. Las maneras han ido cambiando según la época, por lo que el concepto del retrato está en constante cambio. La historia del retrato pictórico estuvo ligada con los sectores dominantes, en una forma de representación del poder y no siempre fue una representación veraz del físico de una persona, sino una representación ideal. En el retrato fotográfico aparecieron nuevas convenciones, de acuerdo con la intención del retratado y el ingenio y conocimiento del fotógrafo.

En la antigüedad el retrato tuvo relación con los ritos funerarios, religiosos y políticos, por ejemplo, algunas culturas como la egipcia, la griega, entre otras, lo

¹²⁵ Marina, Azahua. Retrato involuntario. El acto fotográfico como forma de violencia. Ensayo Tus Quets Editores. México. 2014. p 154.

practicaron. En la Edad Media el retrato continuó siendo una imagen devocional, pedagógica y simbólica. La Iglesia y los reyes lo utilizaron para reafirmar su poderío. Así para la primera mitad del siglo XVI la producción retratista tuvo lugar dentro de las Cortes renacentistas. Se comenzó a explorar la realidad psicológica y social de los retratados, influenciada por el movimiento Humanista, el cual se replanteó la concepción del mundo e impulsó la idea del individualismo. Se perfeccionaron los espejos y las técnicas pictóricas que permitieron el desarrollo hacia un retrato más naturalista.

Para el siglo XIX, los retratos se vieron influidos por corrientes artísticas, como el neoclasicismo y el romanticismo, que otorgaron mayor importancia a la figura humana y a la psicología. En este contexto, la persona retratada pasó a ocupar un lugar central: se buscaba captar y preservar sus atributos, como el carácter y la expresión, a través de la representación física y del espacio. De este modo, el retrato adquirió la función de asegurar la presencia del personaje en el tiempo.

Aunque en el caso de la foto existe un desconocimiento de la identidad de los retratados del siglo XIX y XX, ya que se han descontextualizado todas esas imágenes. Observamos relatos visuales que nos cuentan acerca de la persona retratada a pesar de saber que se trata de una imagen idealizada, la autenticidad es puesta en duda, por lo que la tarea se centró en leer únicamente lo que el fotógrafo y el retratado nos dejaron ver.

Consideramos que los retratos fotográficos de Romualdo García poseen un carácter experimental gracias a la forma en que empleó los elementos compositivos. A pesar de seguir manuales especializados de la época el guanajuatense transformó el discurso mediante recursos únicos. Es notable su uso estratégico de cada elemento, como en algunas tomas que dejan al descubierto los bordes del estudio, revelando parte de sus secretos. En esta investigación, comprobamos que la curiosidad y el oficio del artista no se limitó a repetir una fórmula rígida, sino que integró el accidente para retratar parte de la complejidad social de su contexto.

El análisis de los elementos usados en los retratos es dividido en dos partes: elementos técnicos que abarcan el encuadre, el ciclorama, la luz y la escenografía; y los elementos expresivos, como la pose, los accesorios y los disfraces. Primero consideramos que en los elementos técnicos no hay errores de captura como se propuso inicialmente en el apartado tres, específicamente al distinguir el encuadre, dado que el fotógrafo tuvo una larga experiencia: leyó manuales, observó imágenes de otros estudios manteniéndose actualizado de las novedades tecnológicas y su labor en Guanajuato desde 1877 pero, a causa de una inundación en 1905, solo existen las fotos a partir de esa fecha. Por esta razón estimamos que cada detalle fue solucionado originalmente por el autor.

En general los elementos técnicos proporcionan puntos clave para averiguar el ambiente y la temática del retrato, además de ser una peculiaridad en el carácter fotográfico del autor. En esto se integra el uso de luces y sombras que otorgaron texturas y guías para mirar la imagen. Además la escenografía o *attrezzo*, son únicos en el estudio de Romualdo García y al ser limitado se volvió repetitivo y es una de las premisas importantes para distinguir su labor fotográfica. En otras palabras, el *attrezzo*, las poses, la luz, el encuadre y el amplio abanico de personalidades capturadas permiten proponer la existencia de un sello propio de Romualdo García.

En segundo lugar, los elementos expresivos, como las poses los gestos faciales y la vestimenta, fueron aportación del sujeto retratado, aunque dependían de la interacción con el fotógrafo, quien decidió como colocarlos en la escena. Dentro de estos recursos se incluyen también los accesorios, que aportan un matiz de individualidad y permitían distinguir las interacciones emotivas del retrato. Es decir, podían evocar memorias vinculadas con la juventud, la niñez, el romance o la vida familiar, entre otros aspectos.

La mayor parte de las fotografías de la época pueden parecer similares, sin embargo, las temáticas son personalizadas al gusto del cliente y es de este modo que el autor hace uso de diversos conceptos de la fotografía. En otros estudios

fotográficos del país como los Vallete Hermanos, Cruces y Campa, Torres Hermanos, Fotografía Americana, Maya y Cía, entre otros, sus fotos tuvieron características similares, pero con diferencias que permiten reconocer el trabajo de cada fotógrafo, y cada uno confirma esas afinidades de manera distinta, por lo que aún falta realizar estudios detallados de cada fotógrafo o estudio que nos permitan identificar patrones similares.

La historia del retrato fotográfico puede aportar elementos a la historia mexicana, como algunas prácticas sociales o tradiciones. Veámos por ejemplo características de la vestimenta de los modelos, como el vestido de luto que usaban las mujeres aún a principios del siglo XX, que pareciera no distinguir clase social. Otro ejemplo podría ser en los trajes masculinos, algunos más refinados y modernos que otros. Mediante la vestimenta de los modelos podemos referir diferentes características de una sociedad: la clase social del individuo, el tipo de ropa, la calidad y la tendencia. Otros aspectos se divisan al analizar el tipo de ropa que emplean los modelos de cierto contexto como el género y sus roles, la ocupación, las tendencias y la moda, la edad o la etapa de vida, el estatus económico, los eventos y ocasiones; todo esto dentro de una cultura, región y contexto en específico. Por lo que notamos que un solo elemento nos brinda información de la época.

Este género fotográfico, a pesar de estar lleno de restricciones, abrió el panorama para la creación de nuevos géneros artísticos y estéticos. Los retratos fueron una manera para jugar con la identidad de sí mismo, con total libertad de la forma en la que se representa y se muestra ante los demás. No obstante es a través de la fotografía que se da la manipulación de la imagen, no se dice lo que ya no es, sino lo que ha sido, dijo Roland Barthes.¹²⁶ La esencia de la fotografía consiste en confirmar lo que se ve; es decir, la foto es un testimonio observable, pero también existe la posibilidad de que sea falsa o como en el caso de la fotografía de estudio, de una composición en donde todos los detalles cuidados y nada fortuitos.

¹²⁶ Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona. Paidós. 2022. p. 91.

Este conjunto de fotografías son un testimonio de Guanajuato a principios del siglo XX: sus habitantes, sus artistas, sus jóvenes y sus familias constituyen un valioso legado histórico. El trabajo de Romualdo García no solo es un registro visual, sino que también es un testimonio de transformaciones sociales, culturales y estéticas de la época. García mostró la diversidad de identidades en Guanajuato, desde élites hasta clases populares, con un notable cuidado en la composición y en la expresión de los retratados.

Su obra rebasa el registro documental alcanzando un nivel artístico propio, que demuestra dominio de la fotografía como un medio de construcción y manipulación de las identidades. El uso de escenografías, poses estudiadas y elementos simbólicos, aunque repetitivos, demuestran una intención de transmitir más allá de la apariencia física. El autor supo aprovechar la técnica para inmortalizar instantes, rostros, emociones y vivencias, rompiendo con el elitismo visual que exigían los manuales. Su legado no solo es una fuente de información histórica sino también es un patrimonio que permite que, tanto estudiosos de la materia como generaciones actuales, observemos al mismo tiempo nuestro propio reflejo y nuestras propias historias a través de otras miradas, que son al mismo tiempo la de nuestras raíces.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Ochoa, Arturo. *La fotografía durante el imperio de Maximiliano*. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 1996. 191 p.

Azahua, Marina. *Retrato involuntario. El acto fotográfico como forma de violencia*. Ensayo Tus Quets Editores. México. 2014. 224 p.

Barros, Cristina y Buenrostro, Marco. *¡Las once y Serenooo!. Tipos Mexicanos siglo XIX*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1994. México. 130 p.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona. Paidós. 2022. 133 p.

Baxandall, Michael. *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros*. Hermann Blurne. España. 1989. 170 p.

Benjamin, Walter. "París, capital del siglo XIX" en *Iluminaciones II*. España. Taurus Ediciones. 1972. 190 p.

Bourdieu, Pierre. *Un arte medio*. Editorial FotoGGrafia. España. 2003. 413 p.

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Biblioteca de bolsillo. España. 2005. 285 p.

Cabrejas Almena, Carmen. *El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX*. Doctorado Historia y Teoría del Arte Contemporáneo. Curso académico 2008/2009. Artículo descargado de la red el 16/10/2015. 98 p.

Canales, Claudia. *Romualdo García: un fotógrafo, una ciudad, una época*. Ediciones la Rana. Guanajuato. 1980. 164 p.

Casanova, Rosa. et al. *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970*. Lunwerg editores. España. 2005. 285 p.

Dubois, Philipe. *El Acto Fotográfico. De la representación a la recepción*. España. Editorial Paidós. 1986. 191 p.

Debroise, Oliver. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. FotoGGrafía. España. 2005. 380 p.

Falomir, Miguel (ed.). *El Retrato del Renacimiento*. Catálogo de exposición, Museo Nacional del Prado y National Gallery de Londres. España. 2008. 540 p.

Galiene y Pierre Francastel. *El retrato*. Cuadernos cátedra de arte. España. 1995. 236 p.

Galindo García, Andrés Eduardo. *La imagen senil del poder: análisis sobre la construcción fotográfica del general Porfirio Díaz durante su último periodo de gobierno*. Tesis Licenciatura en Historia. Universidad Autónoma del Estado de México. 2014. 90 p.

Gombrich Ernest, “La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte” en Gombrich et al... *Arte, percepción y realidad*. España. Paidós. 1983 15- 67 p.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar (coord.). *Historia mínima de la vida cotidiana en México*. Volumen IV: Siglo XIX. 2005. El Colegio de México. México. 615 p.

Historia mínima *de la vida cotidiana en México*. Volumen V. Siglo XX. El Colegio de México. México. 293 p.

González Flores, Laura. *fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Editorial FotoGGrafía. España. 2005. 305 p.

Henao Albarracín, Ana María. *Usos y significados sociales de la fotografía post-mortem en Colombia*. Universidad de París Ouest Nanterre La Défense. Francia. 2012. Artículo descargado en la red el 13/12/2018. 27 p.

Jean- Luc, Nancy. *La mirada del retrato*. Amorrortu editores. España. 2006. 90 p.

Massé Zendejas, Patricia. *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa*. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México. 1998. 150 p.

Massé Zendejas, Patricia. *Cruces y Campa una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita*. México. Conaculta. Colección Círculo del Arte. 2000 .50 p.

Monroy Nasr, Rebeca (2001) "Siluetas Sobre La Lectura" En Camarena Ocampo Maño. *Los Andamios Del Historiador, Construcción y Tratamiento De Las Fuentes*. Archivo General de la Nación. INAH. México. 358 p.

Negrete Álvarez, Claudia. *Valleto Hermanos. Fotógrafos Mexicanos De Entresiglos..* Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México. 2006. 105 p.

Osorio Olave, Alejandra. *Usos y costumbres de la fotografía en la construcción de la representación del concepto de modernidad en México*. Revista de Humanidades. Tecnológico de Monterrey. Num 123- 2007. 117- 192 p.

Panofsky, Erwin. "Iconografía E Iconología: Introducción Al Estudio Del Arte Del Renacimiento". En *El Significado En Las Artes Visuales*. 4ta Reimpresión. España Alianza. 2004. 386 p.

Pérez Montfort, Ricardo. "Circo, teatro y variedades. Diversiones en la Ciudad de México a fines del Porfiriato".en *Alteridades*. vol. 13. núm. 26. 2003. México. pp. 57-66

Posada, José Guadalupe. "La inundación de Guanajuato y su causa verdadera". México. Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. 1905. Grabado en hoja.

Robinson, Henry Peach. *Pictorial Effect in Photography*. Londres. Piper & Carter. 1869. 199 p.

Rodríguez, José Antonio. Amézaga Heiras, Gustavo. *Nosotros fuimos. Grandes estudios fotográficos en la ciudad de México*. Museo Nacional de Bellas Artes. Instituto Nacional de Bellas Artes. México 2015. 630 p.

Sánchez Cantón, F. J. *Los retratos de los reyes de España*. Ediciones Omega. España. 1948. 414 p.

Sougez, Marie-Loup. *Historia De La Fotografía*. Cuadernos Arte Cátedra. España. 2001. 571 p.

Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos. Sexta edición. España. 2001. 420 p.

Tiphaigne de la Roche, Charles-François, *Giphantie*. Vol.1 y 2.1760. Babylone. s. n.

Vogt, Evon Zartman. *Los zinacantecos: un pueblo tzotzil de los Altos de Chiapas*. 1980. México. Instituto Nacional Indigenista (INI). pp. 514.

Archivo consultado

Fototeca Romualdo García. Museo Regional de Guanajuato Alhóndiga de Granaditas. Guanajuato. México.