

ENSAYO DE CORDELIA

39

# Los Retratistas Pioneros de la Corte (1859 - 1866)



Primera edición en REINO DE CORDELIA, octubre de 2025

Edita: Reino de Cordelia

 @reinodecordelia  facebook.com/reinodecordelia  
 <https://www.youtube.com/c/ReinodeCordeliaor>

Derechos exclusivos de esta edición en lengua española

© Reino de Cordelia, S.L.

C/Agustín de Betancourt, 25 - 6º pta. 13

28003 Madrid

 El papel utilizado para la impresión de este libro, fabricado a partir de madera procedente de bosques y plantaciones sostenibles, es cien por cien libre de cloro y está calificado como papel reciclable

© Carlos Celles Anibarro, 2025

Fotografía de sobrecubierta: Compañía circense Familia Dellevanti (1863), por Jean Laurent

Infografía: © Emilio Amade, 2025



**Comunidad de Madrid** Esta obra ha recibido una ayuda a la edición de la Comunidad de Madrid

IBIC: AJCP | Thema: AJF

ISBN: 979-13-87599-22-5

Depósito legal: M-18643-2025

*Diseño y maquetación:* Jesús Egidio

*Corrección de pruebas:* María Robledano

Imprime: Técnica Digital Press

Impreso de la Unión Europea

Printed in E. U.

Encuadernación: Felipe Méndez

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Los **R**etratistas  
**P**ioneros de la **C**orte  
(1859 - 1866)

Carlos Celles Anibarro





**Estudio fotográfico de Alonso Martínez y hermano.** Grupo de artistas españoles del siglo XIX (1857). Al pie de la fotografía, anotación manuscrita de algunos de los nombres de los fotografiados: «1º Juan Antonio Ribera. 2. Carlos Luis de Ribera. 3. Carlos Haes. 4. Federico Madrazo. 5. Raimundo Madrazo. 6. Franco Javier Simonet [tachado] Pardo [a lápiz]. 7. Gimeno. 8. Ferrándiz. 9. Herrero. 10. Ricardo Zamacois. 11. Domínguez. 12. Ferrant. 13. Martí Monsó. 14. R. Balaca. 15. E. Balaca. 16. Salmón. 17. Merino. 18 - 19 - Antº Caba. 20. José Moreno. 21. Botella. 22. Unceta». BIBLIOTECA NACIONAL.

# Índice

Introducción	9
La repercusión histórica y social de las tarjetas de visita	13
Precios y tarifas (1860-1873)	51
<b>LOS GABINETES FOTOGRÁFICOS DE LA CORTE</b>	<b>55</b>
Plano de Madrid de 1870 con la localización de los estudios	57
Gabinetes fotográficos de Madrid entre 1858 y 1866	59
José Albiñana Rubio	61
Alonso Martínez y hermano, Ángel	71
Álvarez Mon, Juan	89
Begue Gamero, Alfonso	99
Belvedere, Augusto	101
Cervera y Lafuente	104
Cleugnet e Hijo	105
Clifford, Charles	108
Clifford, Jane (viuda de Charles Clifford)	115
Conde de Lipa (Ludwik Tarszenski Konarzensky)	117
Conde de Vernay	125
Cordeiro Alvés, José María   De Magistris, J.	138
Díaz Pinés, Ángel	142
Disdéri, André Adolphe Eugène	143
Domínguez, E.	165
Fernández, Juan	167
Fotografía de Fuentes	169
Fotografía de las Artes	171
Gabinete Artístico Fotográfico   Gabinete Fotográfico Alcarra	173

Garrorena, Ángel	175
Gautier, Heraclio	177
González Ros, J.   Ros y Dortoman	190
Juliá y García-Núñez, Eusebio	192
Langa Fichermans, Gonzalo	206
Lara, Juan	211
Laurent, Jean	212
Martí, Juan	256
Martínez de Hebert, Pedro	263
Martínez Sánchez, José	285
Morales y Díaz, M	292
Muñoz y Goutelle   Muñoz, G. [Fotografía Univeral]	294
Narváez, Antonio	296
Navarro y Osés (Ramón Sánchez Navarro y Joaquín Osés Cruz)	297
Nieto y C <sup>ª</sup>	299
Pertierra, Francisco	301
Puig, S.	303
Ravé, Marcial	305
Rivas, Juan	307
Rodríguez (Fotografía Española)	310
Ruiz de la Hermosa, Francisco	314
Saint Germain	316
Sánchez Rodríguez, José	318
Sánchez, J.	321
Selfa y Marsell, Antonio	325
Suárez de Deza, S.	329
Suárez, J. (La Luz)	331
Terraillon, Emmanuel Joseph	333
Toledo y Martínez, Quintín	337
Toledo Miranzo Hermanos	344
Valls y Benavente, Ramón	348
Vasserot, Joseph	351
Otros gabinetes fotográficos contemporáneos en Madrid	354
Arias	355
Bachiller y Torres, Miguel	356

Camacho, P.	357
Domínguez, Gabriel	358
Fotografía Artística	359
Fotografía Militar	360
Fotografía Nacional   J. Caballero	361
Fotografía Plazuela del Ángel	362
Fotografía Veneciana	363
Franco, Manuel M <sup>a</sup> (El Norte)	364
García, L.	366
García Llobregat, J.	367
González, José	369
Gutiérrez, J.	370
Lambert, A.	373
Posse, F. G.	374
Preciado, J.	375
Vara, Juan	376
<b>Bibliografía</b>	<b>377</b>
<b>Colaboraciones y agradecimientos</b>	<b>381</b>

# Introducción

**A** LO LARGO DE LA HISTORIA, los retratos han sido un medio para capturar la esencia de las personas, para revelar y dejar plasmada su belleza exterior e interior, su singularidad y su humanidad. Cada retrato es una obra de arte en sí misma, una pieza única que también refleja la visión y el estilo del artista.

Desde tiempos inmemoriales, los seres humanos han sentido la necesidad de immortalizarse a sí mismos y a aquellos que les rodean, y la forma de lograrlo ha sido a través del retrato, que ha pretendido atrapar la esencia de una persona y preservar su imagen para la posteridad. Desde la aparición en 1839 de los daguerrotipos, los retratos se convirtieron en una herramienta poderosa para documentar la vida y la cultura de cada época. Los primeros retratos fotográficos fueron una verdadera revolución, ya que permitieron a personas de diferentes clases sociales acceder a una representación precisa de su imagen y de quienes les rodeaban. Antes de la fotografía, los retratos eran un lujo reservado para la aristocracia y las clases más pudientes, que podían permitirse pagar a un artista para que los immortalizara.

Con la aparición de la fotografía, la representación de la imagen humana se volvió más accesible y democrática. Las personas podían obtener un retrato fiel de sí mismas a un precio razonable, y los fotógrafos comenzaron a documentar masivamente la vida cotidiana de todo tipo de individuos.

Pero, sin lugar a duda, la popularización masiva del retrato fotográfico se debió a la invención de la tarjeta de visita, también conocida como *carte de visite*. De pequeño formato —medían alrededor de 6 x 9 centímetros—, se con-

virtieron en un fenómeno social en la segunda mitad del siglo XIX. Su novedoso tamaño y la competencia que rápidamente surgió entre los estudios de la década de los años sesenta, motivó un abaratamiento de los precios; el retrato se convirtió en una forma de arte accesible para todas las clases sociales, en un elemento común en la vida cotidiana.

Los álbumes de tarjetas fueron unos de los elementos más significativos de cada hogar, pero además pasaron a ser objetos de colección; la gente comenzó a coleccionar e intercambiar esas fotografías como un hábito social más. La tarjeta de visita también se utilizó como propaganda política y publicitaria de monarcas y altos mandatarios, y se convirtió en un elemento importante de la cultura visual del siglo XIX.

Los retratistas vieron en ellas una oportunidad para expandir su negocio, por lo que comenzaron a ofrecer sesiones de fotografía especialmente diseñadas para la creación de estas tarjetas. Los estudios fotográficos pasaron a ser lugares de moda a los que la gente acudía en masa para retratarse y disfrutar de sus propias tarjetas de visita.

El retrato se ha utilizado como una forma de documentar la vida de las personas y las culturas a lo largo de la historia. Desde las pinturas rupestres en las cuevas prehistóricas hasta la fotografía digital actual, los procedimientos, técnicas, calidades y soportes han ido evolucionando con el tiempo, pero su propósito fundamental sigue siendo el mismo, el de capturar la imagen y la personalidad de un individuo o de un momento en el tiempo, con el fin de que perdure más allá de ese instante y otros puedan llegar a contemplarlo mucho tiempo después.

Este trabajo es un homenaje a los primeros retratistas fotográficos en formato *carte de visite* que se instalaron en Madrid, una forma de arte y retrato que revolucionó la manera en que hombres y mujeres se representaban a sí mismos y a sus seres queridos y que, gracias a sus precios populares, permitió durante tres décadas mostrar a todos los sujetos de la sociedad de la época.

Este libro reúne una amplia variedad de modelos que posaron ante el objetivo de una cámara: monarcas, altos mandatarios, militares, figuras públicas e incluso anónimas de diferentes capas sociales, edades, géneros, culturas y orígenes.

A través de estas imágenes y descripciones, el lector explorará la complejidad y la riqueza de la diversidad humana para encontrar una inspiración sobre la

forma de vida de aquellos que transitaron por la segunda mitad del siglo XIX. Se ha pretendido crear un libro de retratos que mostrara una recopilación de imágenes y descripciones de personas durante el período justamente posterior al romanticismo, con el fin de dejar plasmada la diversidad social de aquella época. A través de ellos, el lector puede adentrarse en la vida y la personalidad de cada individuo, no solo de su estatus social, si no también en las emociones y sentimientos del retratado.

Además, se ha pretendido elaborar un amplio catálogo de todos aquellos gabinetes fotográficos que se instalaron en Madrid, aproximadamente entre 1859 y 1865 —atraídos por el importante reclamo de las *cartes de visite*— y de las firmas que utilizaron en sus reversos, que, aunque en un principio se trataba simplemente de un elemento identificativo, con los años se convirtió en una importante herramienta comercial.

Sin duda se habrán quedado en el tintero algunos de los pequeños estudios que operaron en la capital en aquel período, y también algunas de las firmas que utilizaron los gabinetes que aquí se muestran. Sin embargo, después de años de investigación y recopilación de material y, por su puesto, gracias también a las aportaciones de colecciones privadas y públicas, creo que finalmente se ha podido documentar una inmensa mayoría de los estudios fotográficos de Madrid de aquel período y las firmas que utilizaron.

CARLOS CELLES ANIBARRO



**Carte de visite.** Fotografía realizada por Ruiz de la Hermosa, pionero de la fotocomposición del siglo XIX, en la que el mismo personaje aparece vestido de paisano y de uniforme, sentado y de pie. Fue realizada alrededor de 1865.

# La repercusión histórica y social de las tarjetas de visita

**A** PARTIR DE SU PRESENTACIÓN oficial en la Academia de las Ciencias de París el 7 de enero de 1839, la fotografía irrumpió en las sociedades europeas en la década de los años cuarenta del siglo XIX. Supuso una aportación tan importante para la interacción social y el desarrollo de la humanidad que marcó un antes y un después de nuestra era y puede considerarse uno de los hitos de la historia universal.

La aparición de la fotografía propició una convulsión en las técnicas tradicionales del retrato, que históricamente habían sido el dibujo y la pintura. Algunos artículos en la prensa de los años cuarenta describían el daguerrotipo como un «terrible rival para la pintura y el dibujo», presagiando que la fotografía desplazaría gradualmente a las artes plásticas convencionales del retrato. Y así fue.

En 1849, una década después de su aparición, la suerte ya estaba echada. Algunos retratistas de pincel todavía se anunciaban en prensa, pretendiendo competir con el nuevo invento, que mostraba un realismo de imagen nunca visto anteriormente, lo que perjudicaba sensiblemente las economías de los artistas plásticos, al relegarlos a un segundo plano. Prueba de ello es este ejemplo publicado a mediados del XIX: «RETRATOS EN MINIATURA DE BUEN PINCEL... La mayor corrección en el dibujo, y el parecido disputable con el daguerrotipo».

La estrecha relación entre el retrato pintado y el fotográfico ayudó a que una parte de los pintores combinaran su actividad tradicional con el nuevo arte, tal y como anunciaban algunos de ellos en las firmas de sus *cartes de visite*, lo que da a entender que muchos de aquellos retratistas de pincel aceptaron la fotografía como una innovación con la que aliarse y no como una competencia.

Independientemente de la gran aportación de la fotografía a la sociedad, los primeros procedimientos fotográficos, como el daguerrotipo, sufrían varios inconvenientes y limitaciones, y sus tratamientos solían ser bastante complejos y costosos. Cada placa de cobre pulido, recubierta de plata y expuesta a la luz a través del objetivo de una cámara, generaba una única fotografía, sin posibilidad de obtener más copias de una misma imagen. Se precisaban, además, largos tiempos de exposición, que podían entorpecer el buen resultado, ya que el más leve movimiento del modelo invalidaba el retrato. Además, debía ser presentado estuchado y era necesario girarlo hasta conseguir que la incidencia de la luz mostrase correctamente la imagen en positivo.

Por supuesto, su elevado precio tampoco ayudaba a su rápida expansión. Aunque la fotografía había abaratado el precio del retrato de forma considerable respecto a la pintura, los daguerrotipos seguían siendo caros para la mayoría de los bolsillos. Un lujo que solo podían permitirse las capas sociales más acomodadas, sobre todo durante los primeros años de existencia de esta novedosa técnica.

Un nuevo procedimiento, surgido en 1851, se convertiría en el segundo hito experimentado por la imagen en el siglo XIX. Frederick Scott inventó un revolucionario proceso fotográfico, basado en sensibilizar con sales de plata una placa de vidrio pulimentado, sobre la que previamente se había vertido una sustancia llamada colodión, materia gelatinosa a base de nitrato de celulosa disuelto en alcohol y éter, que permitía la adherencia de las sales de plata a la superficie de vidrio, necesarias para conseguir el sensibilizado de la imagen. Estas placas debían prepararse en el momento de realizar la fotografía, antes de que el colodión se secara.

La imagen obtenida se positivaba posteriormente por contacto directo a través del papel albuminado, un compuesto preparado con clara de huevo que se aplicaba al papel, añadiendo sales como el bromuro potásico.

Además de permitir un número de copias ilimitadas a partir de un mismo negativo, se lograba una sensible reducción de los costes, con el consiguiente abaratamiento del precio final, y una buena calidad de la imagen. Los negativos al colodión húmedo también posibilitaron reducir los tiempos de exposición, lo que supuso otra importante aportación para los retratos fotográficos. Ofrecía, por tanto, la calidad de imagen del daguerrotipo y el revelado de múltiples copias en positivo, como los anteriores calotipos del británico William Fox Talbot, pero con mayor nitidez.

## DISDÉRI PATENTA EL FORMATO DE TARJETA DE VISITA

Es universalmente reconocido que el invento de las *cartes de visite*, retratos en pequeño formato adheridos a cartulinas, se atribuye a Louis Dodéro, fotógrafo y óptico francés de ascendencia italiana, que estuvo activo en Marsella en la década de 1850, y que ya en 1851 aparece mencionado en *La Lumière*, revista de la Sociedad Heliográfica dedicada a reseñar los experimentos fotográficos. Allí se dice que Dodéro tuvo la idea de colocar un pequeño retrato en una tarjeta de visita que, en lugar del nombre de una persona en letras, permitía mostrar su retrato.

El 27 de noviembre de 1854, el francés André Adolphe Eugène Disdéri patentó (años después popularizó y catapultó a la fama) este innovador formato para pequeños retratos pegados a una cartulina, llamados *carte de visite* por su tamaño similar al de una tarjeta de visita. Las ventajas de este nuevo producto se describen así en su patente: «Tomo una placa de vidrio que puede contener hasta diez copias, y hago mi toma, ya sea de una vez, o impresión por impresión, luego uso este cliché para obtener diez impresiones a la vez, de modo que todo el tiempo y los costos necesarios para obtener una prueba de la plancha se dividen por diez, lo que reduce a muy poco el coste de cada una de las impresiones».

A partir de ese momento, se inicia en Francia un proceso imparable de difusión de las *cartes de visite*, que en pocos años se extiende a millones de hogares en todo el mundo.

Disdéri ha pasado a los anales de la historia no solo como promotor de este innovador formato, sino como el fotógrafo retratista más celebre y acaudalado de aquellos años. Sin embargo, su aparición no fue bien aceptada por otros colegas de profesión, como el prestigioso Nadar, quien criticó duramente a Disdéri, acusándolo de rebajar el retrato fotográfico al nivel de una actividad comercial rentable, corrompiendo su arte y estética.



Autorretrato de Eugène Disdéri.

La vida de Disdéri, en la que se cruzaron la fama y la riqueza de una etapa, con la prisión, la ruina y la pobreza de otras, fue realmente accidentada. Tras un primer período como comerciante, en 1846 abrió con su esposa un gabinete fotográfico de daguerrotipos, antes de conocer las técnicas fotográficas al colodión húmedo.



Autorretrato de Nadar.

En 1854 desarrolló y patentó su cámara de lentes múltiples, que permitía varias exposiciones simultáneamente sobre diferentes partes de un mismo negativo, requisito indispensable para el formato de tarjeta de visita, que transformaría el retrato en un producto industrial a gran escala.

Un año después gozaba ya de una acreditada fama que le convirtió en fotógrafo oficial de la Exposición Universal celebrada ese mismo año en París. La quiebra de sus negocios dos años más tarde le llevó a la cárcel durante un breve período de tiempo, aunque reaparecería en 1857 para alcanzar una fama mundial sin precedentes. Se dice que el emperador Napoleón III, cuando marchaba con su ejército por París para dirigirse a la campaña de Italia, se detuvo a retratarse en el establecimiento de Disdéri, hecho legendario muy difundido que ha sido desmentido por varios eruditos en la materia. En cualquier caso, logró convertirse en uno de los pocos fotógrafos oficiales del emperador, distinción que imprimió durante varios años en el reverso de sus tarjetas de visita.



Retrato de Alejandro Dumas realizado por Nadar hacia 1862.

En la cúspide de su carrera, en 1862, publicó el libro *El arte de la fotografía* y pocos años después abrió sucursales de su estudio en Madrid y Londres, como puede comprobarse en algunos de los reversos de sus tarjetas, que mostraban los escudos de las casas reales de España y Gran Bretaña, además del imperial de los Bonaparte. Entre finales de la década de los años sesenta y primeros de los setenta, la producción de la factoría fotográfica de Disdéri era descomunal. En el artículo «*La bourgeoisie en portrait Albums familiaux de photographies des années 1860-1914*», Manuel Charpy asegura que en 1872 el taller parisino de este fotógrafo expendía más de dos mil cuatrocientas tarjetas fotográficas al día, lo que implicaba una producción superior a las setecientas mil anuales.

Disdéri había generado, por tanto, una gran fortuna. Algunos expertos señalan que tal enriquecimiento se reflejaba en su estilo de vida principesco y exuberante, donde las extravagancias habían dejado de ser noticia por convertirse en acontecimientos demasiado habituales. A partir de 1874 da comienzo un nuevo declive de su carrera y la riqueza amasada en pocos años de esplendor se esfuma tan rápidamente que, acosado por las deudas, se ve obligado a abandonar su magnífico estudio de París, para trasladarse a otro más pequeño. Y en 1879 vende su negocio de la capital francesa para mudarse a Niza, donde acabaría sus días arruinado, ganándose la vida como fotógrafo ambulante y trabajando para otros estudios hasta su muerte, que tuvo lugar el 4 de octubre de 1889 en el hospital de Sainte-Anne, reservado para indigentes, alcohólicos y enfermos mentales.

Volviendo a la irrupción de las tarjetas de visita, y a las evidentes ventajas de este novedoso formato de retratos, los daguerrotipistas europeos comenzaron a abandonar paulatinamente sus antiguos procedimientos fotográficos y, a finales de la década de los cincuenta, el daguerrotipo era algo residual que había dado paso al nuevo formato de retrato de dimensiones reducidas.

Entre finales de los años cincuenta y primeros de los sesenta del siglo XIX, los estudios fotográficos empezaron a florecer en todas las capitales, ante el reclamo del próspero negocio que ofrecían estos retratos de precios mucho más asequibles, que permitían obtener en una misma sesión varias poses diferentes del retratado y tantas copias de una misma imagen como demandara el cliente.

La *carte de visite* causó tal furor que toda familia acomodada, de cualquier punto de Europa, atesoraba en casa un álbum de retratos que mostraba sistemáticamente a las visitas. A estos álbumes de carácter privado se incorporaban fotos de familias reales, políticos, militares de alto rango, artistas e incluso de destacados miembros del clero. En España resultaba frecuente que se incluyeran también las primeras figuras del toreo.



Clásico álbum  
con tapas ornamentadas.

Gracias a las tarifas anunciadas en la prensa de la época, se observa que la oferta más habitual era el grupo de seis retratos. De algunos de ellos se adquirirían varias copias, ya que además de las destinadas al álbum familiar, otras se enviaban, convenientemente dedicadas, a familiares, amigos o pretendientes.

La prensa española empieza a difundir estos nuevos formatos de retratos a partir de 1859, y su popularidad cobra mayor intensidad según avanza la década de los sesenta. Reciben nombres como «Tarjetas retratos», «Retratos-targeta», «Retratos de targeta», «Retratos en targeta» o «Retratos fotográficos en targeta». Todas ellas, adaptaciones al castellano de su origen en francés *Carte de visite* o *portraits-cartes*.

### LA APARICIÓN DE LAS *CARTES DE VISITE* EN ESPAÑA

Las primeras notas de prensa en las que se hace referencia de forma velada a las tarjetas de visita en España datan de 1858, por lo que se supone que en ese año se realizaron los primeros retratos experimentales con tan novedoso formato.

En el número del 4 de julio de 1858 de la revista *El Daguerrotipo* puede leerse la siguiente nota: «Hace mucho tiempo que los retratos se han hecho de moda entre la gente de buen tono, vulgarizándose hasta el punto de repartirlos en targetas».

En un anuncio publicado en *El Telégrafo* de Barcelona del 27 de febrero de 1859, el fotógrafo De Nugent ofrece: «RETRATOS. Tarjetas para visitas como suelen usarse en París».



Otra nota de prensa del rotativo *La Época*, publicada el 28 de enero de 1860, muestra por sí misma la repercusión social que desde sus comienzos alcanzó este nuevo formato de retratos:

ECOS DE MADRID. *La última moda.*— *Retratos-targetas.*— *La fotografía y los fotógrafos.*— *Mr. Laurent y el Sr. Alonso Martínez. Comparaciones.*— *Disdéri, de París.*— *Los álbumes fotográficos.*

¿Sabéis, queridos lectores míos, cuál es la cosa más en moda por el momento entre la buena sociedad de la corte? Pues son esos pequeños retratos en fotografía llamados por los franceses *portraits-cartes*. Todo el mundo tiene el suyo, y lo da y lo pide a los demás.

Niñas de quince abriles que lo negarían a su amante si se lo exigiera al óleo o en miniatura, no tienen inconveniente en concedérselo a cualquiera fotografiado. Mujeres casadas, de virtud reconocida, no vacilan en entregar su imagen a sus adoradores como a los indiferentes. Sabios y tontos, personajes ilustres o individuos oscuros, damas hermosas y otras que nunca lo han sido, jóvenes y viejas, no hay quien no haga su visita a *Monsieur* Laurent o al Sr. Alonso Martínez, los dos fotógrafos que tienen el privilegio exclusivo de retratar a la mayor parte de las celebridades madrileñas.

Allí, en los dos talleres fotográficos de la calle de la Montera y de la Carrera de San Gerónimo, se ven, se encuentran y se reúnen los que la noche antes se han dado cita en los salones aristocráticos. Allí, en casa de Mr. Laurent o en la de Alonso Martínez, se ejecutan cada día veinte grupos caprichosos de los concurrentes a una tertulia, de las personas de una familia, de los compañeros de universidad o de los oficiales de un regimiento.

Y en una y en otra parte se suscitan discusiones acaloradas sobre el mérito de los dos hábiles fotógrafos: los ciegos sectarios de lo extranjero dan la preferencia a Mr. Laurent; los amantes de lo bueno, sin reparar de donde procede, se la otorgan a nuestro compatriota Alonso Martínez.

Poned sus obras al lado de las del famoso Disdéri, de París, y convendréis en que algunas pueden sostener con las de aquel la competencia. Examinad la semejanza, la perfección en los detalles, la gracia en las actitudes, y os persuadiréis de que no exagero en lo que digo. Así, a Alonso Martínez le falta tiempo para hacer ejemplares y sacar copias, viéndose precisado a señalar hora a sus favorecedores cual un ministro.

La moda de los retratos ha producido la moda de los álbumes fotográficos. Cada señora elegante tiene el suyo. Cada *fashionable*, cada dandy quiere tenerlo.

Y en ellos no figuran solo los amigos y los conocidos, sino que tiene cabida todo el mundo. La hermosa al lado de la fea; el grande hombre junto al hombre insignificante; la cantatriz haciendo pareja con la duquesa; el poeta con el banquero; el ministro con el periodista; nuestras glorias y nuestras miserias; nuestro pasado y nuestro porvenir; ya lo he dicho: todo lo que importa, lo que se necesita, lo que se desea, es tener una colección notable, lo que se llama un álbum rico.

El retrato había alcanzado un protagonismo en la sociedad sin precedentes, gracias a la popularización de la tarjeta de visita y a mediados de los años sesenta del siglo XIX operaban ya en Madrid más de setenta gabinetes fotográficos, además de otros ambulantes o de menor entidad, que no firmaban en el dorso de sus copias.



**Jean Laurent.**

El político y aristócrata Mariano Patricio Guillamas y Galiano, IX marqués de San Felices. Ca. 1859

La mayoría de los fotógrafos eran españoles, aunque también probaron suerte en Madrid varios franceses, quizá porque en la capital parisina, la competencia era aún mayor. El propio Eugène Disdéri mantuvo abierta en Madrid durante casi dos años una delegación de su famosa factoría parisina de retratos.

Estudios como la Casa Laurent, Martínez Hebert, Juliá, Alonso Martínez, Gautier o el Conde de Vernay supusieron un fuerte reclamo para la aristocracia y clases sociales acomodadas. Pero rápidamente surgieron otros más modestos, con ofertas asequibles, dirigidos a ciudadanos menos pudientes que buscaban precios más módicos para sus bolsillos.

En el libro *Germán Gamazo, 1840-1901: poder político y redes sociales en la Restauración*, Esther Calzada del Amo expone fielmente el acercamiento de estos gabinetes a todos los niveles sociales: «Un día de 1872 tres amigos deciden entrar en el popular estudio de Quintín Toledo, uno de los cerca de veinte<sup>1</sup> estudios fotográficos que proliferan en Madrid desde que el auge de la fotografía sobre papel ha ido

desbancando a los anteriores medios de capturar la imagen en los antiguos daguerrotipos, calotipos, ambrotipos, y ferrotipos. La fotografía en los setenta se había popularizado, convirtiendo la reproducción de la imagen en un lujo accesible a tres jóvenes estudiantes, de modo que por poco menos de una peseta<sup>2</sup> cada uno podía conseguir su retrato en el formato más grande».

<sup>1</sup> Se han contabilizado más de setenta estudios con firma en esa época.

<sup>2</sup> Cuando apareció la peseta como unidad monetaria equivalía a cuatro reales de vellón.

El 12 de octubre de 1858 el rotativo *La Esperanza* daba noticia de la reapertura del estudio de Alonso Martínez y hermano, tras un viaje por Europa destinado a incorporar a su negocio las últimas novedades de los gabinetes fotográficos europeos. Con toda seguridad, entre estas primicias figuraban las novedosas tarjetas de visita tan de moda en Francia. En la misma noticia se hace referencia a los escaparates con muestrarios de fotografía que florecían en las principales avenidas de las ciudades: «... el más notable, sin duda, es el que está en la Carrera de San Gerónimo, compuesto de nueve retratos de una graciosa niña en diferentes posturas y vestida de diferentes maneras».

Este formato de retrato coleccionable dirigido a un público masivo cumplía tres objetivos diferentes: uno, propagandístico; otro, puramente personal y un último de carácter familiar. Aquellos personajes cuya imagen era de dominio público percibieron el efecto de propaganda que ofrecían las tarjetas de visita, ya que hacían posible que los ciudadanos contemplaran su imagen repetidamente hasta la saciedad. El ritual de mostrar el álbum de tarjetas de la familia

en cada visita de un familiar o amigo se convirtió en un acto social tan habitual como obligado. El invitado no solo contemplaba los retratos de los anfitriones y sus allegados, porque por regla general encabezaban los álbumes imágenes de monarcas, mandatarios, artistas y toreros.

En pocos años, los retratos de los personajes públicos de cada país circularon por toda Europa ante la gran demanda de los ciudadanos que ansiaban ver el aspecto de las celebridades que conocían por la prensa, pero a las que nunca les habían visto el rostro.

Disdéri fue pionero, retratando en 1859 a Napoleón III en formato de tarjeta de visita, lo que permitió al emperador francés convertirse en el primer mandatario



**Alonso Martínez y hermano.**  
Francisco de Asís de Borbón en papel albúmina.

inmortalizado en este nuevo tipo de retrato coleccionable. El acontecimiento se expandió rápidamente por las cortes europeas. La reina Isabel II también posaría ante Jean Laurent, Martínez de Herbert, Alonso Martínez y Charles Clifford para la comercialización en tarjetas de su imagen y la del resto de la familia real.

Accesible a muchos bolsillos, este tipo de retratos pasó a ser el mejor método para satisfacer el ego de cada ciudadano, que podía inmortalizar su imagen y preservarla para siempre, lo que suponía perpetuar su propia existencia, una forma nueva de alcanzar la inmortalidad que atraería a millones de personas.

Una vez insertada la tarjeta en el álbum familiar, las otras copias se enviaban a familiares próximos y lejanos a los que, en algún caso, hacía años que no habían visto. Las fotografías de los recién nacidos también llegaron a estas tarjetas de visita, convertidas en el principal elemento de conexión entre las familias.

Cómicos, toreros y militares no tardaron en inmortalizar su imagen y profesión. Ningún militar que se preciase, fuera cual fuese su rango, se libraba de posar debidamente uniformado. Algunos estudios, como el de Martínez de Hebert, disponían de decorados que recreaban batallas con piezas de artillería y cañones incluidos, a los que añadían algunas piedras para obtener mayor realismo.

Los actores de teatro se situaban ante el objetivo de la cámara con los mimos ropajes con que salían a escena, los funambulistas se retrataban mientras realizaban los complejos equilibrios que mostraban en la pista de los circos. Los toreros, picadores y banderilleros buscaban a veces la proximidad de una cabeza de toro para dar la impresión de que se hallaban en mitad de una lidia. Incluso eran frecuentes algunas aficiones, como la caza, en los álbumes fotográficos, en los que el cazador se retrataba con sus escopetas y, en algunas ocasiones, con sus perros.

## LA MUERTE RETRATADA

Hasta la muerte se acostumbró a frecuentar los gabinetes de los fotógrafos, para captar en formato de tarjeta de visita la imagen de los difuntos en su descanso eterno. Los retratos *post mortem* conservaban la última imagen del ser querido fallecido con absoluta naturalidad, en un intento de eliminar la crudeza y frialdad del óbito.

El difunto, en algunas ocasiones, posaba sentado junto a sus familiares más directos, como si quisiera recrearse la última escena familiar. Y a los niños difuntos se les vestía con sus mejores galas, en brazos de sus padres, en sus cunas o en una especie de altares rodeados de flores. en un esfuerzo por captar

la máxima expresión de dulzura en su rostro. Los vivos y los fallecidos compartían espacio en los álbumes familiares.

#### LA RÁPIDA EXPANSIÓN DE LAS *CARTES DE VISITE*

El 20 de junio de 1860, el periódico *La España* encontraba una nueva utilidad a este formato fotográfico. «Tarjetas retratos. En París como en Madrid está muy de moda retratarse en fotografía, en pie, busto entero, en las tarjetas. Esta es una moda muy ingeniosa; por medio de ella pueden las mujeres dar su retrato sin comprometerse».

Se conoce algún retrato de homosexuales del brazo, u hombres y mujeres posando desnudos, escenas extremadamente atrevidas para la época, que evidentemente se adherían sobre tarjetas sin firma al dorso. Retratos por los que quizás se pagaron sumas más elevadas de la tarifa habitual. En estas ocasiones, el fotógrafo se convertía en cómplice de los modelos que deseaban la máxima discreción para preservar su intimidad, en testigo mudo de una pose solo asequible para el cliente y su pareja.

Las *cartes de visite* registraron una demanda vertiginosa. Los estudios más importantes se convirtieron en factorías de producción de retratos en la primera mitad de los sesenta, llegando a realizar tal cantidad que quizás ni ellos mismos hubieran imaginado. Valga como referencia un anuncio en prensa de 1868 del estudio de Saint Germain de Madrid, un modesto gabinete que inició su actividad en 1865, donde aseguraba que había realizado más de diez mil clichés en tres años.

Si se tiene en cuenta que este gabinete podría considerarse de segundo o tercer orden, en comparación con los grandes estudios de Madrid, es factible que los de Laurent, Alonso Martínez o Martínez de Hebert realizaran decenas de miles de



Retrato *post-mortem* de una niña, realizado por el fotógrafo Rivas de Madrid.

retratos en un solo año, por lo que es fácil imaginar que a mediados de los sesenta del siglo XIX la producción de los principales estudios de Londres o París, como el de Disdéri, alcanzarían una dimensión descomunal, pues si en el Madrid de los años sesenta los estudios en activo eran más de setenta, esta cifra podía multiplicarse fácilmente por tres o por cuatro en las capitales de Francia e Inglaterra<sup>3</sup>.

Como ejemplo, tras el fallecimiento en diciembre de 1861 del príncipe Alberto de Sajonia, esposo de la reina Victoria de Gran Bretaña, se vendieron setenta mil retratos suyos y trescientas mil de la princesa Alexandra de Gales. Disdéri llegó a expender dos mil cuatrocientas fotografías en un solo día<sup>4</sup>.

Si él impulsó el formato de la tarjeta de visita, otros como el francés Gaspard-Félix Tournachon, más conocido profesionalmente como Nadar, fue otro pionero que a mediados de los años cincuenta patentó la fotografía aérea en globo y creó el estudio más grande y de mayor producción de París, templo de la fotografía sobre el que por la noche aparecía iluminado en rojo, mediante lámparas de gas, el nombre de Nadar en grandes dimensiones, como si se tratara de uno de los actuales luminosos de Broadway o Picadilly. Por allí pasaron los más destacados pintores impresionistas, como Manet, Cézanne, Degas o Renoir, aparte de escritores, actores y políticos. Posar ante Nadar o cualquier otro de los afamados fotógrafos europeos de la época



Pareja de aldeanas italianas portando un gran saco.

se consideraba un signo de modernidad.

La tarjeta de visita tuvo una vida aproximada de algo más de treinta años. En Francia apareció a mediados de la década de los cincuenta, en Gran Bretaña en

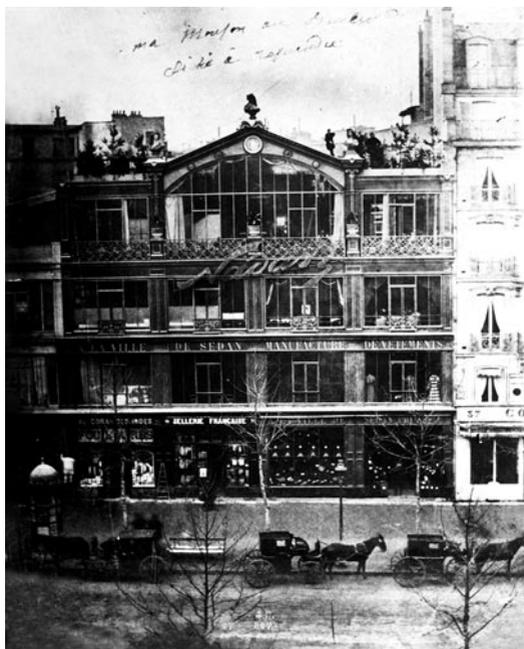
<sup>3</sup> Población de algunas de las principales capitales de Europa en 1850. 1. Londres: 2.360.000 [UK Census of 1851]; 2. París: 1.174.000 [Recensement général de la population, 1851]; 3. Berlín: 419.000 [Königliches Statistisches Bureau, Preußischer Staat, 1852]; 4. Madrid: 206.000 [Ayuntamiento de Madrid: Padrón de 1850].

1857, y en España entre finales de 1858 y 1859. Su desarrollo y consolidación en la década de los sesenta aportó novedades como los decorados de fondo, que recreaban espacios virtuales imaginarios de exterior e interior. Se amplió, además, la oferta de productos, incorporando el formato *cabinet*, de mayores dimensiones, y se redujeron paulatinamente los tiempos de exposición, eliminando los soportes verticales que inmovilizaban la nuca del retratado.

La década siguiente, la de los setenta, contempló la explosión de los encargos de retratos, con un importante incremento de gabinetes fotográficos que lograron reducir a la mitad el precio de las *cartes de visite*. El gramaje, diseño y calidad de la cartulina utilizada como soporte mejoró significativamente mientras que los decorados cada vez resultaron más originales y sofisticados. En general, la calidad de la imagen y la belleza de los escenarios dieron un importante salto cualitativo.

Los años ochenta supusieron la madurez del producto, coincidiendo casi con el final de este formato. La imagen resultaba excelente y los novedosos sistemas de impresión incorporados a las artes gráficas permitieron una auténtica exhibición en el diseño de las firmas de los talleres fotográficos, muchas de ellas impresas con tinta dorada. En su última etapa, los estudios de los fotógrafos engalanaban sus paredes con los galardones y diplomas obtenidos y pugnaban por ofrecer a su clientela los últimos adelantos tecnológicos, como el ascensor y el teléfono.

Los cientos de miles de ejemplares de este innovador formato de retrato que han llegado hasta nuestros días no son nada en comparación con los que se realizaron en sus más de treinta años de existencia. Ha sobrevivido una cantidad insignificante de la producción total, aunque algunos archivos, como el descomunal del estudio de Disdéri, se encontró prácticamente intacto y milagrosamente fue salvado su legado de alrededor de doce mil planchas sin cortar y más de cin-



Estudio parisino de cuatro alturas de Nadar, en el número 35 del bulevar Des Capucines, fotografiado hacia 1860.

cuenta mil referencias de retratos, lo que ha permitido un profundo análisis sociológico de la sociedad francesa de la época.

### LOS GABINETES FOTOGRÁFICOS

Podemos conocer el interior de los estudios fotográficos de finales de los años cincuenta del siglo XIX gracias a la minuciosa descripción de un artículo aparecido

el 12 de octubre de 1858 en el diario *La Esperanza*, donde se daba noticia del recorrido por Europa realizado por los hermanos Alonso Martínez para incorporar los últimos adelantos tecnológicos al gabinete fotográfico que se disponían a inaugurar.

La detallada descripción ofrece una visión muy precisa del interior de un estudio fotográfico del Madrid de finales de los años cincuenta:



**Eugène Disdéri.**

Eugenia de Montijo, emperatriz de Francia en una sesión fotográfica de Disdéri (1860).

... haremos una descripción del establecimiento fotográfico de los señores Alonso Martínez y hermano, del cual ya hemos hablado en otras ocasiones, y que ayer vimos con detenimiento.

Después de haber viajado todo el verano estos entendidos artistas por Francia, Alemania e Inglaterra, visitando los principales gabinetes de fotografía, con objeto de estudiar sus progresos, han vuelto ya a esta capital y mandado reconstruir de nueva planta su acreditada galería, sin perdonar gastos de ninguna especie, de suerte que puede acaso considerarse como la primera de Europa<sup>4</sup>.

Solo viéndola, es como puede comprenderse la grandiosidad y lujo de sus cámaras, y el talento con que están organizadas sus oficinas.

La primera pieza del establecimiento está destinada a la pintura: en ella trabajan constantemente dos pintores al óleo, una escalera inmediata conduce al cuarto de la señora Rostan, conocida por la Griega, cuyas soberbias miniaturas

<sup>4</sup> Probablemente el periodista no conocía las dimensiones del estudio de Disdéri.

son muy apreciadas del público madrileño. Esta señora se ocupa también en miniar y tocar a la acuarela las fotografías<sup>5</sup>.

De frente, en una sala con chimenea, hallase el despacho, cuyas paredes están llenas de retratos al óleo colocados en marcos dorados de exquisito gusto. Sigue un departamento de estantería con efectos del arte, y con un mostrador de cristales, en donde se ve cuanto el deseo puede pedir en la materia: marcos, medallones, estuches, pulseras, carteras, petacas, relojes, etc., fabricados ex profeso en París y Londres para colocar retratos.

A continuación hay una alegre antesala que da vista por una ventana apaisada al cuarto de encuadernación. Grandes cubetas de gutapercha para fijar y virar el color de las pruebas, abastecidas de agua por un aguamanil, esparcidos de todas clases colgados en las paredes, mesas cubiertas de compases, cartones, timbres, y una excelente prensa para satinar completan el mobiliario de esta dependencia.

La sala de recibir, cuyo techo y pared lateral están vestidos de cristales que dan una luz vivísima pero suave, es sumamente espaciosa. El pavimento entarimado mide unos sesenta pies cuadrados, el techo está cubierto con un toldo para quitar el sol<sup>6</sup>, las otras paredes con papel terciopelo, y el lienzo restante ocupado por una elegante estantería donde se ven más de cien retratos de varios tonos de luz y tamaños diferentes. La mayor parte de ellos son de personas distinguidas de todas las edades.

En una mesa de forma elíptica han dispuesto los Sres. Martínez un nuevo aparato, que entretiene agradablemente, presentando veinte y cinco vistas del Rhin con una verdad que deja muy atrás a cuantas se han expuesto en los panoramas y galerías topográficas.

Saliendo por la puerta principal de esta cámara se ve un pasillo con cinco puertas. La primera es una salida oculta para las personas que deseen retratarse sin ser vistas por el público<sup>7</sup>. Por la segunda se entra al tocador, decorado con suma elegancia y abastecido de cosméticos, trajes, flores y demás adornos para el servicio de las señoras<sup>8</sup>. La tercera da paso al cuarto de limpieza, en el cual se preparan los cristales<sup>9</sup>. La cuarta al depósito de papel preparado, de frascos

---

<sup>5</sup> Confirma cómo se iluminaban las fotografías en su estudio, y cómo combinaban la oferta de los retratos al óleo con los fotográficos.

<sup>6</sup> Es bien conocido que el techo de los gabinetes solía ser totalmente acristalado.

<sup>7</sup> Muy interesante esta forma de preservar la identidad de algunos de los retratados.

<sup>8</sup> El tocador era una de las instancias habituales de los principales gabinetes fotográficos.

<sup>9</sup> Se entiende que hace referencia a los cristales al colodión húmedo.

y de sustancias sensibles a la acción de la luz común, acción que se contraría descomponiéndose en los cristales amarillos de las ventanas.

Por la quinta puerta se pasa al laboratorio, dividido en cuatro secciones, destinada cada una a operaciones distintas. Colocado el fotógrafo en él, comunica y recibe órdenes de todos los extremos del establecimiento por medio de cordones acústicos, sin necesidad de interrumpir sus delicadas tareas<sup>10</sup>.



**Alonso Martínez y hermano.**  
Manuel Romano, 1859.

Por último entramos en la magnífica galería donde pueden acomodarse grupos hasta de cien personas, y sacarse a la vez retratos de dos aisladas en cada una de las exposiciones<sup>11</sup>. La primera de estas recibe la luz blanco mate desvañecida, y la segunda azul degradada de intensa a débil por medio de cristales hábilmente dispuestos en el techo y paredes. Con un ingenioso y sencillo mecanismo, se cambian de pronto los fondos, como las decoraciones de los teatros, para de esta suerte acomodarlos al color y traje de los modelos, a la actitud y lugar en que deban o quieran retratarse<sup>12</sup>. Multitud de apoyacabezas, pilastras, balaustradas, jarrones, figuras de zinc y de yeso, mesas, sillones de talla de diferentes épocas, cubiertas, alfombras, una preciosa piel de tigre aderezada, y otros accesorios, forman la decoración de esta pieza.

Las habitaciones conservan siempre una temperatura agradable, a beneficio de estufas y ventiladores. Los Sres. Martínez, hermano, poseen máquinas e instrumentos de toda clase, desde la de Quinet hasta el objetivo últimamente inventado por Voillander; de manera que pueden sacar bustos casi de tamaño natural, o retratos para colocar en anillos.

<sup>10</sup> Una interesante forma de intercomunicación entre el fotógrafo y los operarios.

<sup>11</sup> Ofrece una idea precisa de las grandes dimensiones de esta sala.

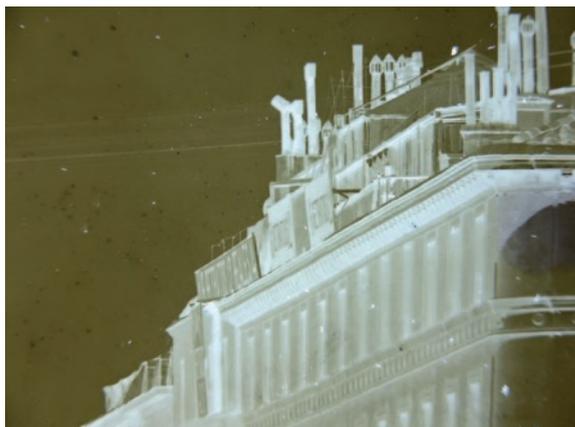
<sup>12</sup> Parece que hace referencia a los decorados de fondo con paisajes e interiores.

Como una ligera muestra de sus trabajos, han expuesto los dueños de este establecimiento, que el viernes se volvió a abrir al público, aparadores con fotografías en varios parajes de esta capital<sup>13</sup>; pero el más notable sin duda es el que está en la Carrera de San Gerónimo, compuesto de nueve retratos de una graciosa niña en diferentes posturas y vestida de diversas maneras<sup>14</sup>, plantada con notabilísimo arte.

Felicitemos a los Sres. Alonso por haber correspondido tan bien a la acogida que les dispensa el público y a los elogios que de sus obras han hecho los periódicos.

### ESTUDIOS EN LAS AZOTEAS

Además de un largo tiempo de exposición, la cantidad de luz necesaria para poder sensibilizar los vidrios al colodión húmedo, hacía necesario ubicar los gabinetes habitualmente en la parte más alta de los edificios, es decir, en los áticos o azoteas. Aunque los interiores de estos estudios fueran confortables,



#### Buscando la luz.

Negativo publicado en el libro *Negativos de Martínez Sánchez en el archivo de Laurent*, de Carlos Teixidor Cadenas, que muestra el estudio acristalado del fotógrafo en su parte superior del edificio entre chimeneas. A la derecha, un positivo de ese mismo negativo realizado por el autor a través de Adobe Photoshop, recreando una soleada mañana de Madrid de los años sesenta.

con bellos decorados y mobiliarios que hacían que la espera hasta ser retratado fuera lo más cómoda posible, había que acceder hasta un tercer, cuarto o quinto

<sup>13</sup> Los principales gabinetes disponían de escaparates a pie de calle en varios puntos de la ciudad, para que se pudieran contemplar sus trabajos y evitar tener que subir a las buhardillas de los edificios.

<sup>14</sup> Podría tratarse de cada una de las poses de una serie de retratos en tarjeta.

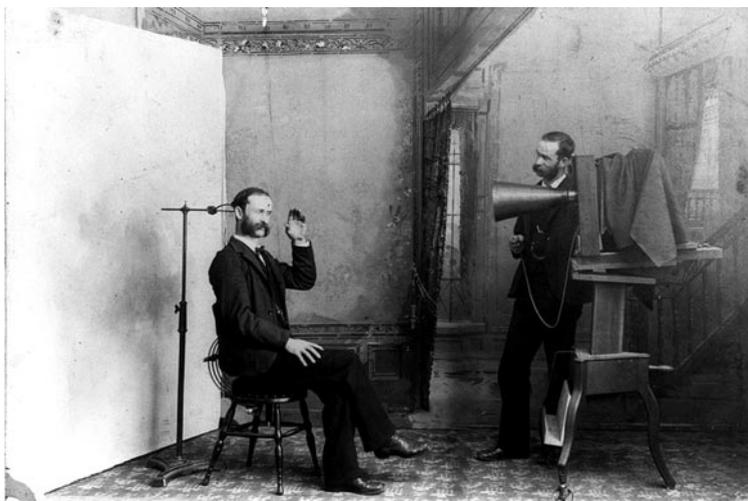
piso a pie. De hecho los ascensores no se implantaron en Madrid hasta casi veinte años después de la aparición de las *cartes de visite*.

### LAS SALAS DE RETRATAR

Los techos y ventanales acristalados eran indispensables en los estudios de los fotógrafos para obtener la luz necesaria que sensibilizara las placas de colodión. Se valían, además, de cristales azulados, como los que aparecen al fondo de la imagen de la derecha, para tamizar la luminosidad que penetraba a raudales por las cristaleras y obtener así el tono deseado.

Los suelos entarimados de la zona del plató se vestían con alfombras, y los ambientes se recreaban con cortinones, pasamanería, pedestales, butacas, sillas y sillones, a los que se incorporaban otros elementos decorativos como jarrones, fuentes o figuras. Los telones de fondo utilizados como decorados aportaban una realidad virtual al escenario de los retratos, imitando paisajes exteriores o bellas estancias de interior. Se manipulaban mediante un mecanismo móvil muy similar al que mueve el atrezo en los teatros, por lo que resultaba fácil cambiar de uno a otro.

En los comienzos de la fotografía, otro elemento característico de los estudios de los retratistas fueron los soportes para sujetar la nuca del modelo y evitar así



#### **Inmovilidad.**

Soprote aplicado al cogote del retratado en un estudio fotográfico del siglo XIX.



**Estudio.**  
Taller del fotógrafo  
Amédée Fleury (1878-1961).

su movilidad. Debido a los largos tiempos de exposición necesarios para sensibilizar las placas utilizadas en aquella época, cualquier leve movimiento implicaba que la foto saliera ligeramente desenfocada.

La habilidad en el encuadre y la destreza del fotógrafo permitían ocultar estos artilugios en la imagen final, aunque si se miran con atención los primeros retratos realizados en este formato, la base de este tipo de mecanismos se aprecia claramente en muchas fotografías junto a los pies del retratado.

### CÁMARAS Y VISORES DE IMÁGENES

El francés Disdéri desarrolló y patentó en 1854 un revolucionario modelo de cámara con cuatro objetivos, que permitía obtener varias tomas diferentes en un mismo negativo de vidrio. Con el tiempo, estas máquinas irían ampliando el número de objetivos.

La cámara se dividía en tres partes: en el bloque frontal estaban encajadas las lentes, la trasera incluía el bastidor, donde se alojaba la placa, y el fuelle en forma de acordeón central, que permitía el deslizamiento de la parte posterior sobre el raíl inferior para conseguir el enfoque correcto. El interior iba compartimentado en tantas áreas como objetivos tenía la

cámara, de tal forma que, al destapar cada uno de los objetivos, se sensibilizaba exactamente esa zona de la placa de vidrio untada con colodión, generando con cada exposición un nuevo retrato en esa parte concreta.

Con el revelado se obtenía un positivo en papel albuminado con varias tomas diferentes del retratado, que se recortaban y pegaban en un soporte de cartulina.



#### Cuatro lentes.

Vista posterior y lateral de una cámara para tarjetas de visita de la segunda mitad del siglo XIX.



Los negativos al colodión húmedo requerían recubrir la placa con este producto semilíquido justo antes de tomar cada serie de fotografías y, aunque el fotógrafo manipulase la operación con el máximo cuidado, resultaba inevitable que cayeran gotas de ese líquido de textura viscosa sobre el cuerpo del aparato, al que se adherían.

Esas manchas, en lugar de desmerecer la apariencia de la cámara, le añadían un carácter que suponía un valor añadido, como una medalla al mérito ganada en combate, por lo que los coleccionistas se pelean por los ejemplares con más rastros residuales de la actividad del fotógrafo.

Las cámaras, generalmente fabricadas con madera de cerezo o de nogal, se colocaban sobre robustos trípodes para evitar el más leve movimiento.

### ÁLBUMES Y ARTILUGIOS PARA GUARDAR LAS TARJETAS

Prueba evidente de la importancia que tuvieron las tarjetas de visita en los hogares de la segunda siglo XIX, es la cantidad de artilugios desarrollados para preservar y presentar estos retratos.



Expositor giratorio para  
cartes de visite.



Visor mecánico.



Álbum con figura  
decorativa en la cubierta.



Abanico expositor  
para varias tarjetas de visita.

### SOPORTES Y DISEÑOS DEL FORMATO QUE REVOLUCIONÓ EL RETRATO

El formato reducido de estos retratos de bolsillo, suficiente para mostrar convenientemente al retratado, permitía enviarlos por correo o guardarlos en la cartera para recordar siempre al ser querido.

El tamaño más extendido, el único que se ofertaba hasta 1867, fue el de tarjeta de visita. A partir de ese año se incorporó otro nuevo modelo, conocido como cabinet o americana y, posteriormente, en la década de los años ochenta, aparecerían otros nuevos.

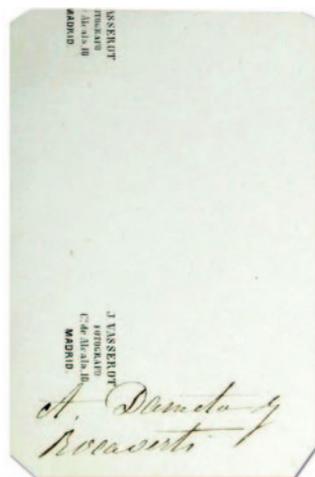
El tamaño del cartón utilizado como soporte para el retrato de las *carte de visite* no siempre era el mismo, ni tampoco el de la fotografía. Como regla general, las dimensiones del cartón oscilaban entre 59 y 66 mm de ancho, aunque la mayoría de rondaba los 60 mm. Su altura variaba entre los 100 y 105 mm, aproximadamente, pero durante los primeros años existieron aún mayores diferencias.

Inicialmente, los estudios fotográficos recibían de las imprentas planchas de cartón impresas con sus firmas al dorso, que ellos mismos recortaban posteriormente al tamaño de las tarjetas con algún tipo de cizalla.

Se conocen reversos de algunas *cartes de visite* utilizadas por Joseph Vasserot, empleado de Laurent —de quien se independizó en 1862—, en los que la cartulina soporte, como se aprecia en esta imagen, se ha cortado en sentido opuesto, lo que hace suponer que hubo un descuido por parte del fotógrafo o simplemente trató de aprovechar los retales que quedaban de recortar las planchas grandes.

En los primeros gabinetes fotográficos, por regla general, no existía una normalización de los formatos del cartón. Algunas tarjetas eran sensiblemente mayores que otras, atendiendo quizás a peticiones especiales de los clientes.

Una serie de retratos procedentes del estudio de Alonso Martínez y hermano, realizados entre 1859 y 1860 y mostrados a su misma escala, permite apreciar las diferencias de tamaño habituales de los soportes de cartulina durante los primeros años de las tarjetas de visita.



**Figura X**  
7,5 x 11,7 cm (87,8 cm<sup>2</sup>).



**Figura Y**  
6,2 x 11,2 cm (69,4 cm<sup>2</sup>).



**Figura Z**  
6,3 x 10,2 cm (64,3 cm<sup>2</sup>).

El gramaje<sup>15</sup> de los cartones soporte también fue aumentando paulatinamente hasta los años setenta. Analizando una serie de tarjetas de visita de este mismo gabinete fotográfico, se aprecia que durante la primera época el peso de los cartones era casi la mitad del empleado a partir de 1862:

**Gramaje años 1859-1861 aprox.**

**Figura X:** gramaje 301 gr/m<sup>2</sup>

**Figura Y:** gramaje 324 gr/m<sup>2</sup>

**Figura Z:** gramaje 308 gr/m<sup>2</sup>

**Gramaje a partir de 1861**

**Muestra 1:** gramaje 694 gr/m<sup>2</sup>

**Muestra 2:** gramaje 573 gr/m<sup>2</sup>

**Muestra 3:** gramaje 598 gr/m<sup>2</sup>

Una *carte de visite* de 1867 del estudio fotográfico de Laurent alcanzó un gramaje de 1.148 gr/m<sup>2</sup>.

Por norma general, las primeras cartulinas utilizadas como soporte eran de aspecto tosco y de poco grosor, que iría aumentando poco a poco con el paso del tiempo. A partir de la mitad de la década de los sesenta, la mayoría de los estudios optó, además, por un cartón con texturas satinadas más brillantes y de mayor calidad, que ofrecía una agradable sensación al tacto.



**Ferrotipo.**

Retrato de caballero 6 x 10 cm.

### El ferrotipo

Otro de los soportes utilizados en formato tarjeta de visita fue el ferrotipo o melanotipo, positivado directamente sobre una placa metálica de hierro, cuya superficie posteriormente se lacaba o barnizaba.

Aunque inicialmente lo emplearon los estudios fotográficos, enseguida quedó postergado a los retratistas ambulantes que recorrían las ferias en busca de clientes. Su material era muy resistente y no necesitaba secado. El proceso completo de exposición, positivado y barnizado de la placa apenas duraba minutos, por lo que se entregaba el retrato al cliente en tiempo récord.

Este tipo de soporte metálico, bastante económico, permitía el procedimiento del colodión húmedo, aunque el proceso en seco era el más habitual.

<sup>15</sup> Peso en gramos del papel o cartón por metro cuadrado.

## Tarjeta grande tipo cabinet o americana

Introducido por la Casa Laurent en España alrededor de 1867, el formato cabinet apareció en un momento propicio, coincidiendo con el apogeo descomunal de la demanda de las tarjetas de visita.

De tamaño muy superior al estándar de las *cartes de visite*, que solían tener 7 x 10,5 cm y una superficie de cartón de 62 cm<sup>2</sup>, las cabinet oscilaban entre los 10,8 x 16,4 cm (177 cm<sup>2</sup>) y los 11,2 x 17,1 cm (192 cm<sup>2</sup>).



Debido posiblemente a que su precio era más elevado que el de las tarjetas normales, el porcentaje de las cabinets que han llegado a nuestros días es muy pequeño e inicialmente la mayoría



### Comparativa.

Proporción real entre una cabinet y una *carte de visita* tradicional, ambas procedentes del gabinete fotográfico de Laurent.

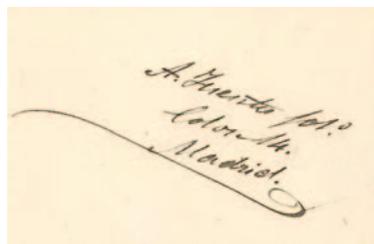
de los retratados que optaban por estos tarjetones eran monarcas, mandatarios o personajes ilustres. Con el paso de los años, y quizás por el abaratamiento de sus precios, su uso se extendió discretamente a todo tipo de ciudadanos.

### LA FIRMA DE LAS TARJETAS. LA MARCA DE LOS ESTUDIOS

Al poco tiempo de aparecer este novedoso formato, los estudios percibieron la importancia del reverso de las *cartes de visite* como un excelente soporte publicitario. Aunque también existen tarjetas de destacados estudios fotográficos de la primera época sin firma al dorso, quizás porque se trataba de pruebas previas al arte final. Pese a que la mayoría de las firmas iban impresas sobre el reverso de las tarjetas, también se utilizó la firma autógrafa, el tampón, las etiquetas adhesivas, etcétera.

#### Firmas manuscritas

Habituales en los pequeños talleres de segundo o tercer orden, a quienes por su escasa producción no les resultaba rentable encargar cartulinas impresas con su nombre comercial.



A. Fuentes foto°.

#### Firmas con sello de tampón

Muchos de los fotógrafos optaron en sus inicios por el más económico sistema de estampar su firma con un sello de tampón, generalmente ovalado.



J. Laurent



E. Julia.



A. Selfa.



J. Sánchez.

#### Etiquetas adhesivas

Otra alternativa utilizada en los inicios de varios estudios fueron las etiquetas adhesivas. También empleadas para modificar provisionalmente un cambio de dirección mientras se imprimían las nuevas tarjetas. En el caso de Martínez de

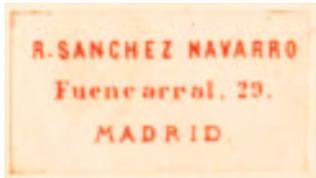
Hebert le sirvieron, por ejemplo, para ocultar su relación con la corona después de la revolución de la Gloriosa, que en 1868 acabó con la monarquía.



Dos etiquetas de J. Martí, cada una con un domicilio.

Fuentes.

García y Gómez.



R. Sánchez Navarro.



Conde de Vernay.



Martínez Habert.

### Primeras firmas impresas

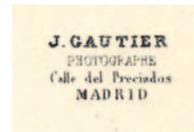
Entre 1859 y 1861 la firma se consideraba un simple elemento informativo. Por regla general, carecían de diseño, su tipografía era muy elemental y en ocasiones la impresión, deficiente. Nada que ver con el instrumento publicitario en que se convertiría poco tiempo después.



Alonso Martínez.



J. Laurent.



Gautier.

### El escudo de la casa real en las firmas

Al igual que en otros países de Europa, algunos gabinetes, a partir de primeros de los años de los sesenta, comienzan a imprimir junto a sus firmas el escudo de la casa real, para lo que se requería una autorización explícita de esta institución.

Algunos fotógrafos ya gozaban de la distinción de proveedores de su majestad desde antes de la aparición de las tarjetas de visita, porque ya prestaban sus servicios a los monarcas como fotógrafos o miniaturistas, caso de Albiñana o Martínez

de Hebert, por ejemplo. Otros recibieron el permiso después. Añadir a la firma del estudio el anagrama de la monarquía, fue sin duda el primer reclamo publicitario de las tarjetas, un elemento distintivo exclusivo de unos pocos estudios.



Sánchez Rodríguez.



Martínez Hebert.



J. Laurent.

### Reversos con diseños preimpresos



Disdéri.



Gautier.



Martínez Sánchez.

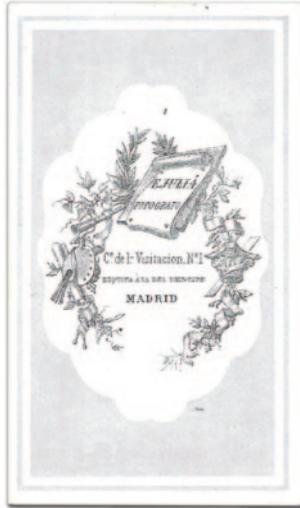
Conforme la firma adquiría relevancia en el dorso de las tarjetas de visita, las imprentas detectaron un mercado emergente y empezaron a ofrecer a los estudios modelos de cartulina de mayor gramaje, diseños con una amplia gama de colores y una greca central ovalada para insertar la firma del fotógrafo en su interior. Este modelo, que apareció entre 1862 y 1863, fue utilizado por casi todos los estudios.

## Maestros en la pintura y la fotografía

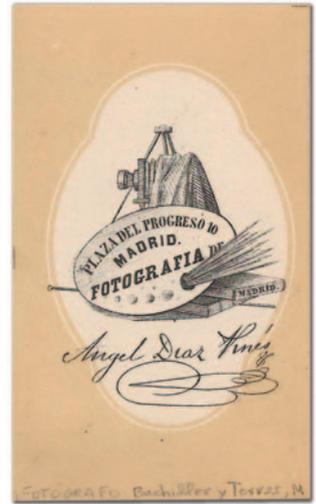
Varios fotógrafos mostraban en sus firmas su doble condición de pintores mediante diseños donde aparecían paletas y pinceles.



Alonso Martínez.

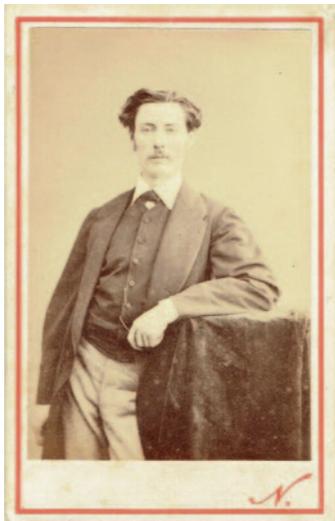


Juliá.



Díaz Pinés.

## Influencia francesa en algunos diseños de las tarjetas y firmas



Nadar.



Conde de Vernay.



Gautier.

Algunos fotógrafos franceses, o de ascendencia gala, instalados en Madrid usaron diseños inspirados en sus compatriotas. Es el caso de Terraillon o Gautier, que en sus inicios insertaron un ribete de color en los retratos. El conde de Vernay también incluía su firma en la parte inferior derecha del anverso. Todos se inspiraron en el francés Nadar, fotógrafo, ilustrador, caricaturista, pintor y aeronata, auténtico innovador en la presentación de los retratos.



#### **Similitud.**

A la izquierda, firma del francés Tourtin y, a la derecha, la primera firma de Laurent después de la revolución de 1868. Se aprecia claramente la total inspiración de Laurent en su compatriota francés, para el diseño de la inicial de su primera firma después de abandonar los símbolos de la casa real.

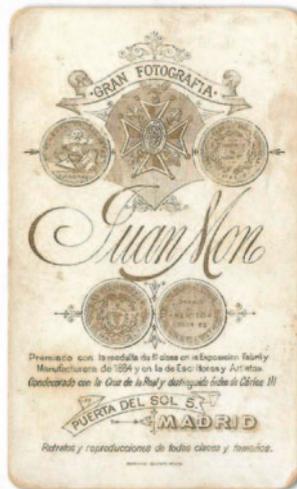
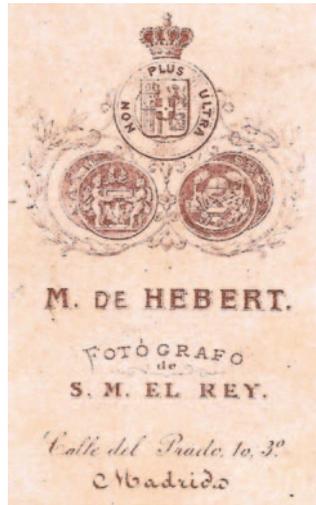
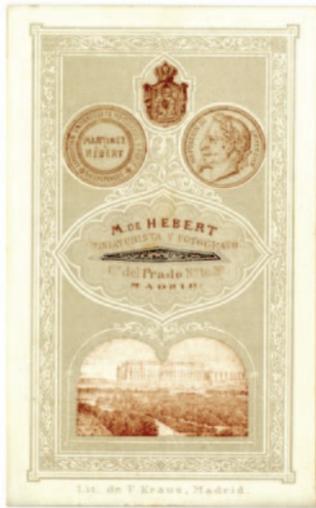
Incluso el mismo Laurent se inspiró claramente en el francés Tourtin al rediseñar su firma después de la revolución de 1868, utilizando para su nuevo logotipo un modelo prácticamente calcado del de su compatriota.

#### **Galardones en los reversos de las tarjetas**

A partir de la segunda mitad de los años sesenta, el reverso de las *cartes de visite* se convierte en un soporte ideal para mostrar los nombramientos y galardones obtenidos por los fotógrafos. Dos ejemplos de ello fueron Martínez Hebert y Juliá.

Otro de los fotógrafos que exhibió los premios obtenidos fue Juan Álvarez Mon, quien firmaba como Juan Mon.

Podría afirmarse que, en las décadas de los años setenta y ochenta, el diseño de los reversos de las tarjetas de visita adquirió una relevancia casi equiparable al propio retrato.



Reversos de tarjetas de Juan Mon de la década de los ochenta.

## TAMAÑOS Y TIPOS DE RETRATOS

### Diferentes dimensiones del papel albuminado

En los primeros tiempos de la *carte de visite* no solo el formato del cartón era el que no seguía un patrón estándar, también se aprecian grandes diferencias en el tamaño del papel albuminado. Se puede observar en los trabajos de los primeros tiempos de muchos de los gabinetes pioneros de Madrid.

**Casa Laurent 1859-1861**



5,6 x 9 cm (50,4 cm<sup>2</sup>).



4,7 x 8,5 cm (39,9 cm<sup>2</sup>).

**Alonso Martínez y hermano 1859-1861**



5,3 x 8,2 cm (43,5 cm<sup>2</sup>).



6,2 x 9,1cm (56,4 cm<sup>2</sup>).



5,3 x 8,7 cm (46,1 cm<sup>2</sup>).



5,3 x 8 cm (42,4 cm<sup>2</sup>).



6 x 9 cm (54 cm<sup>2</sup>).

**Eugenio Julia 1860-1862**



4,5 x 7,8 cm (35,1 cm<sup>2</sup>).



5,6 x 9,2 cm (51,5 cm<sup>2</sup>).

## EL RETRATO DE BUSTO

El retrato de medio plano, o de busto, fue uno de los más habituales en los gabinetes fotográficos, reproducido en formatos y presentaciones, desde los más elementales hasta los más sofisticados en elaboración y diseño.

Gabinetes como los de Laurent y Martínez de Hebert debieron ser los primeros en ofrecerlos en sus *cartes de visite* a partir de 1861.

### Bustos a partir de un retrato recortado en forma oval y adheridos al cartón

Se trata del formato más sencillo de realizar. Consistía simplemente en recortar con una plantilla oval el busto a partir de un retrato, para adherirlo después a una tarjeta generalmente blanca.



E. Juliá.



### Difuminados.

Busto con doble fondo difuminado del estudio de Gautier. A la derecha, modelos de desvanecedores procedentes del catálogo de cámaras y accesorios «Cosmos fotográfico». Se ofrecen en tres tipos de materiales: Gelatina roja, cristal y película rígida, con distintos tipos de tamaños.

Aunque este catálogo es de finales del siglo XIX y primeros del XX, estos desvanecedores serían muy similares o iguales a los utilizados en los gabinetes fotográficos a lo largo de los años sesenta y setenta.

### Desvanecedores

De gelatina roja (figs. 177 y 178):

	Para $\frac{6\frac{1}{2} \times 9}{1}$	$\frac{9 \times 12}{1.50}$	$\frac{11 \times 15}{2}$
Fig. 177	Pesetas	1	1.50
		$\frac{13 \times 18}{2.50}$	$\frac{18 \times 24}{3.50}$

De cristal (figs. 179 y 180):

	Para $\frac{6\frac{1}{2} \times 9}{1.50}$	$\frac{9 \times 12}{2}$	$\frac{11 \times 15}{2.50}$
Fig. 179	Ptas.	1.50	2
		$\frac{13 \times 18}{3}$	$\frac{18 \times 24}{4}$

De película rígida (figs. 181 y 182):

	Para $\frac{6\frac{1}{2} \times 9}{1}$	$\frac{9 \times 12}{1.50}$	
Fig. 181	Pesetas	1	1.50
		$\frac{11 \times 15}{2}$	$\frac{13 \times 18}{2.50}$
		$\frac{18 \times 24}{4}$	4

Fig. 182

### Bustos con doble fondo de contraste difuminado

Una técnica mucho más elaborada que la anterior consistía en desvanecer o difuminar el fondo en torno al retrato. Este difuminado se realizaba mediante plantillas especiales que la industria fotográfica ofrecía a los gabinetes. El óvalo de la imagen conservaba parte del fondo del retrato original, creando así un doble contraste. El primer difuminado, más oscuro en forma áurea o halo alrededor de la imagen, daba paso a otro más claro del propio fondo de la fotografía.

### Bustos con la silueta perfilada

La elaboración de este otro tipo de busto ofertado por los gabinetes fotográficos también era bastante laboriosa. En primer lugar se realizaba un perfilado fino del contorno de la silueta de la imagen y finalmente se difuminaba la zona inferior del retrato, que contrastaba con el fondo claro del papel de revelado.

Este método de perfilado resultaba más complejo y delicado que el anterior, por lo que en las tarifas de algunos estudios figuraba con un mayor precio para sufragar el costo adicional que suponía la complejidad de su proceso de elaboración. Además, era mucho más sutil que el doble fondo de contraste difuminado.



Martínez Sánchez.



J. Laurent.

### Bustos insertados en orlas y marcos de fantasía

Las imprentas fueron incorporando nuevas soluciones de fantasía a su oferta destinada a los gabinetes fotográficos, ofreciendo marcos preimpresos, que imitaban a los de madera de la época. El operario del gabinete fotográfico solo debía recortar e insertar la *carte de visite* en su interior.

Su producción debió de ser bastante escasa porque, en comparación a otros formatos, apenas han llegado hasta hoy un puñado de ellos.