Los reversos de las fotografías como fuente de información. Metodología para el estudio de la fotografía

JUAN MIGUEL SÁNCHEZ VIGIL
Universidad Complutense de Madrid, España

PRESENTACIÓN

Las fotografías se guardan en instituciones públicas y privadas, así como en las colecciones personales, lo que implica una dispersión difícilmente controlable. Todo este corpus documental constituye un patrimonio que puede y debe ser recuperado, analizado y difundido (incluso rentabilizado), es decir, dado a conocer para que los investigadores actúen en consecuencia. Es por tanto fundamental el trabajo del documentalista fotográfico en las fases que citamos, ya que de su labor previa dependerán nuevas investigaciones y resultados.

En la búsqueda de información sobre las metodologías para el estudio y análisis de las fotografías nos encontramos con manuales clásicos como referente o punto de partida, entre los que destaca como pionero el *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas* de Joan Boadas, Lluís-

Esteve Casellas y M. Ángels Suquet (2001). Ésta y otras publicaciones de similares características son fundamentales para la recuperación de la información a partir de la imagen.

El desarrollo de la investigación nos lleva a otros autores cuya actividad ha sido y es creativa al tiempo intelectual, cuyos estudios sobre el estado de la cuestión de la historia de la fotografía son excelentes. Son paradigma Joan Fontcuberta y sus *Historias de la fotografía española. 1977-2004* (2008) y *Fotografía. Crisis de historia* (2002), y el brasileño Boris Kossoy, quien atribuye a la fotografía numerosos valores, entre ellos el de fuente de información, en su obra *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica* (2014).

La fotografía se caracteriza por su transversalidad, por las inmensas posibilidades de uso y aplicación, y evidentemente por sus valores artísticos. Todo ello supone que su estudio puede realizarse desde diversos aspectos que en realidad se entrelazan, es decir, que se corresponden y se complementan. Muchos de estos aspectos, en especial el histórico, han sido estudiados en profundidad, con excelentes trabajos en España (Fontanella, 1981; Sougez, 1994; García Felguera, 2007; Vega, 2018). Otros aspectos más específicos apenas han sido tratados, como el industrial, para el que Manuel Carrero de Dios hizo un profundo examen en *La industria de la fotografía en España* (2001).

El análisis de la fotografía puede realizarse en contenido y continente; es decir atendiendo a lo representado y también al objeto que la representa. Para todos los estudios posibles es necesario establecer una metodología con la que obtener la información. En el caso que nos ocupa nos interesa el artefacto fotográfico, el soporte, que en el siglo XIX y buena parte del XX fueron tarjetas sobre las que se pegaron los papeles y en los que la información de los reversos es fundamental para el estudio (Sánchez Vigil, 2011).

Los diferentes soportes empleados presentan características diversas y por tanto es importante analizarlos para tratar de normalizar. Además, la información que se ofrece en ellos, es decir en los reversos, es susceptible de ser analizada, y podrán recuperarse datos fundamentales sobre el autor y su actividad, junto a otros de carácter creativo, científico, comunicativo e industrial que abrirán nuevas vías de investigación en temas tangentes.

Tipología y funciones de las tarjetas fotográficas

Como hemos apuntado, el soporte fue elemento clave en la elaboración del artefacto que constituyó la fotografía como objeto durante el siglo XIX y una buena parte del XX. Los cartones que se emplearon para ello generaron una industria en la que se cuidó desde la impresión hasta el acabado final, y su diseño fue sin duda un elemento importante para la comercialización.

Las primeras tarjetas empleadas en el montaje de las fotografías fueron ideadas por André Adolphe Eugène Disdéri, quien las presentó en 1854. Con el fin de obtener varias imágenes a la vez de pequeño formato, inventó una cámara de varios objetivos con la que obtuvo en un mismo negativo varias tomas que después de cortadas en el taller eran montadas sobre las cartulinas. Las denominó *cartes de visite* (tarjetas de visita) por su tamaño, al ser similares a las tarjetas usadas con el nombre y la dirección para presentarse en sociedad.

Este modelo de fotografía se popularizó rápidamente en Europa y en América, y en unos años la producción fue masiva en todo el mundo, con lo cual se generó un negocio

extraordinario (Wichard, 1999). El reverso fue aprovechado para imprimir los datos del autor o del gabinete, junto a otros de interés y algunas ilustraciones simbólicas, decorativas o informativas (*Imagen 1* e *Imagen 2*).

Imagen 1.
Carte de visite del fotógrafo M. García (Zaragoza). Anverso y reverso

Imagen 2.
Francisco Arjona *Cúchares* en el estudio Laurent (Madrid). Anverso y reverso

A partir de entonces las copias en papel a la albúmina se pegaron en finas cartulinas donde se incluyeron al dorso los primeros datos del autor o la galería, además de tener un espacio para anotaciones. En muy poco tiempo se pusieron de moda y comenzaron a coleccionarse retratos de personajes ilustres y vistas de todo el mundo. Se ha escrito, con muy buen criterio, que las *cartes de visite* democratizaron la imagen, no sólo por la cantidad sino por hacer posible el acceso de gran parte de la sociedad a los rostros de los personajes populares o a viajar por el mundo sin moverse del lugar de origen y con tan sólo contemplar una "estampa".

Las funciones de las tarjetas fueron diversas, desde la presentación de la propia imagen hasta su comercialización. En una primera etapa se observa la clara intención de ofre-

cer informaciones sobre la autoría, si bien cuando los tamaños aumentaron se fueron añadiendo otros datos en los reversos. La mayoría de los establecimientos dedicados a la impresión, y también las librerías, comercializaron las tarjetas fotográficas y las ofertaron en sus catálogos.

En los años setenta y ochenta del siglo XIX la *carte de visite* fue sustituida paulatinamente por otro modelo mayor que fue llamada *cabinet* en Francia (11 x 17 cm), y que en España apareció en los catálogos como "Tarjeta Álbum" y en Estados Unidos como "Tarjeta Americana". El mayor formato se aprovechó para añadir toda la información posible y por primera vez se indicó la especialización de los autores y galerías, más otros datos no de menor interés para el público, como el precio de cada foto, la dirección de las instalaciones o la venta de cámaras (*Imagen 3*).

Imagen 3.
Tarjeta cabinet de Sarah Bernard del estudio Nadar (París). Anverso y reverso

La Tarjeta Álbum o *cabinet* fue difundida en España por el francés Jean Laurent a partir de 1867. Enseguida se hicieron tan populares como las *cartes de visite* y se anunciaron en la prensa como gran novedad a un precio medio de 10 reales. Fueron el modelo elegido para enmarcar y colocar sobre los aparadores, despachos, pianos y cualquier otro mobiliario donde pudieran lucirse. Para los fotógrafos era un formato de copia ideal porque facilitaba su manipulación, tanto en la toma como en el retoque, además de su fácil manejo.

Estas tarjetas y otras de mayor tamaño, al disponer de más espacio para incluir información, fueron abriendo las posibilidades de uso, centradas en tres aspectos generales: funcional, estético e informativo. Para entender el primero hemos de pensar en la presentación de la imagen al cliente, dispuesta sobre un soporte que permitiera la manipulación del original sin dañar la imagen y en consecuencia su deterioro. El papel a la albúmina empleado para las reproducciones era ciertamente frágil y tan fino que obligaba a su pegado sobre soportes rígidos. Se conseguía al mismo tiempo la preservación.

Por lo que respecta a la estética, entramos en el campo de la creatividad, en la forma de representar objetos, escenas, textos e ilustraciones, un componente personal que dependió absolutamente del autor. El aspecto informativo quedaba vinculado al comercial, a las características propias del gabinete o estudio fotográfico, al modelo de trabajo elegido.

La variedad de tarjetas estuvo directamente relacionada con el formato de las fotografías, si bien la estética jugó un papel definitorio al presentar fotos de tamaño reducido sobre grandes cartones, con el fin de realzarlas. Los estudios contaban con una amplia gama de tarjetas, a modo de catálogo, para que el cliente escogiera el modelo, relacionadas

directamente con el precio (*Tabla 1*). La venta se hacía por unidades, medias docenas, decenas y/o docenas.

Tabla 1.
Modelos de Tarjetas a finales del siglo XIX

Denominación	medidas (cm)
Mignoneta	3,8 x 6
Mignon Album	4,5 x 6,7
Mignon Promenade	3 x 8
Princesa	5 x 9
Visita (Carte de visite)	6,2 x 10,2
Cabinet/Americana/ Álbum	10,8 x 16,8
Victoria	8,2 x 12,7
Malverne	8,4 x 16,6

Denominación	medidas (cm)
Promenade	10,2 x 21
París	13 x 22
Salon	17,3 x 25,3
Gran Promenade	19 x 33
Gran Salón	28 x 40
Madrid	36 x 50
Cristina	45 x 60

Fuente: Catálogo de Lohr y Morejón, 1890.

A los formatos tradicionales se añadieron a comienzos del siglo XX las tarjetas postales (10 x 15 cm), el formato más popular y más difundido de la historia. Precisamente el formato, su función comunicativa y la diversidad de contenidos la hicieron objeto de colección. En el primer lustro del siglo XX todos los estudios fotográficos ofertaron retratos en ese tamaño, y muchos se especializaron en ese modelo diseñando reversos preciosistas.

Los nombres de las tarjetas no solían indicarse en el propio soporte, si bien esa decisión fue del empresario o del autor, y servía de referencia para el cliente. Por ejemplo Charles Monney, con estudio en Madrid, que estampaba en los anversos "Tarjeta Americana", el valenciano Antonio García, suegro del pintor Joaquín Sorolla, que indicaba "Tarjeta Victoria, o Pedro Martínez de Hebert, pintor miniaturista de corte que vendía "Retratos Álbum".

La presentación formal es otro aspecto a tener en cuenta, en ocasiones muy cuidada y en otras cumpliendo con la norma e incluso de dudoso gusto. Los cortes de los cartones fueron siempre rectangulares, con las esquinas en ángulo recto o bien redondeadas. También solían emplearse tro-

queles para obtener formatos más llamativos. Los bordes eran lisos o biselados, rematados a veces con pan de oro, y los dorsos podían estamparse en colores. Todo ello influía en el precio final, y no siempre la presentación garantizaba un buen retrato.

Otra de las tarjetas populares por su formato fue la denominada "Promenade", muy alargada, el doble de alto que de ancho, y cuyo fin era estilizar la figura del personaje retratado (*Imagen 4*). Los formatos mayores como el Salón o superiores eran los menos solicitados en cantidad, y se generaban para ser enmarcados y colgados en las viviendas particulares, despachos o interiores.

Imagen 4.
Tarjeta Promenade del estudio Otero de Madrid

Metodología para el estudio de los reversos

En los primeros modelos de *carte de visite*, como hemos comentado, figuraban tan sólo los datos básicos del responsable del gabinete: nombre y dirección, con mínimos detalles ilustrativos, tales como cenefas, óvalos o adornos. En una segunda etapa posterior se fueron añadiendo otros datos sobre la actividad del fotógrafo. El aumento del tamaño de las tarjetas posibilitó la modificaron de los diseños y la presentación de los originales. A finales del siglo XIX se añadió más información, tanto textual como ilustraciones. Del estudio de la información que se obtiene en los reversos de los soportes, tanto en fondo como en forma, resultan tres categorías generales: Diseño, Ilustraciones y Textos.

Diseño

Representación de los contenidos según la idea del autor. Comprende la estética, la orientación (vertical/horizontal), los logotipos de empresas o marcas del negocio y/o autores, así como la caligrafía y tipografía seleccionada para la impresión de los textos (*Imagen 5*).

Imagen 5.
Reverso de una tarjeta del estudio Mauvillier de Besançon

Ilustraciones

Se incluyen en este apartado todas las creaciones artísticas (generalmente dibujos) y la información general y/o complementaria representada mediante la iconografía o los textos cuando no son tipográficos sino caligráficos (*Imagen 6* e *Imagen 7*). En este apartado resultan las siguientes categorías: Alegorías y bodegones; Cámaras fotográficas; Cenefas, cintas, grecas, guirnaldas y orlas; Escudos; Infraestructuras; Medallas; Paletas de pintor; Putti (amorcillos y niños); El Sol; Ilustraciones especiales.

Imagen 6 e Imagen 7
Ilustraciones en las tarjetas de Viuda de Oliván (Salamanca) y Rafael Areñas (Barcelona)

Textos

Información general, específica y complementaria. Se consideran desde el nombre del autor y/o productor hasta el último detalle contenido en la tarjeta (*Imagen 8*).

- *Información general.* Se establecen cuatro campos: Autor y/o estudio; Fecha; Localización, Categoría profesional.
- *Información específica.* Tres campos: Recursos; Especialidad y Varia.

- *Información Complementaria.* Tres campos: Autógrafos, Textos manuscritos con información sobre la imagen, y Dedicatorias.

Imagen 8.
Reverso de tarjeta del estudio Napoleón (Barcelona)

Como resultado del análisis de los contenidos en los reversos se ha diseñado una ficha normalizada para trabajo que consta de cinco aspectos: Tarjeta, Autor, Actividad, Ilustraciones y Contenido. En el primero se recoge información sobre la propia tarjeta (continente), el segundo se dedica a la autoría, el tercero a la actividad y especialidad, el cuar-

to a las ilustraciones, y el último a la imagen o contenido (*Imagen 9*).

1. Tarjeta: Formato, Orientación, Denominación, Fabricante
2. Autor/Productor: Autor, Estudio, Localidad, País, Dirección
3. Actividad: Periodo, Actividad principal, Especialidad, Eventos e Infraestructuras
4. Ilustraciones: Motivos diversos
5. Contenido: Personajes, Localidad, Fecha, Descripción, Autógrafos
6. Notas: Observaciones

Imagen 9.
Reverso de tarjeta de Compañy

Tarjeta (Forma)

1. Formato (cm): 11 x 17
2. Orientación: Vertical
3. Denominación: Cabinet
4. Fabricante/Impresor: No figura (Madrid)
5. Detalles: Perfecto estado
6. Impresión: Monocolor. Tinta sepia sobre cartón marrón claro. Tipos impresos.

Autor (Productor)

7. Autor: Compañy, Manuel
8. Estudio: Compañy
9. Localidad: Madrid (España)
10. Dirección: Visitación, 1
11. Sucursales: Talleres en calle Príncipe Alfonso, 10

Actividad (Periodo, Especialidad)

12. Periodo: *ca.* 1880-1925
13. Tema general: Retratos de estudio
14. Especialidad: Pintura, Ampliaciones, Esmaltes, Fototipias y Ambulancias
15. Eventos: Medallas de París (1889) y Bruselas (1990). Escudo de España

Ilustraciones

16. Motivos: Medallas, Escudos religiosos, orlas, condecoraciones, cintas, decoración vegetal, florero, líneas geométricas.

Contenido

17. Tipo/Vista: Retrato de mujer
18. Localidad: Madrid
19. Fecha de la toma: 1887
20. Descripción de la imagen: Señora con sombrero junto a una columna clásica con florero. Vestido estampado de finales del siglo XIX. Cortinaje al fondo.

Notas

21. Observaciones: Se conservan los clichés

CONCLUSIONES

La característica transversal de la fotografía en cuanto a su uso y aplicación, así como su diversidad de tipologías, hace necesarias diferentes metodologías para su estudio, desde las relacionadas con el aspecto histórico hasta las más específicas como las cámaras o la técnica. En el que caso que nos ocupa se concluye que de la aplicación de una metodología para el análisis de los reversos se recupera información de gran interés relacionada con diferentes aspectos: diseño, formación, especialidad, biografía del autor, industria, comercio, etcétera.

A partir del diseño de una ficha de trabajo normalizada puede obtenerse información para la historia de la fotografía. Este sistema de estudio amplía las metodologías ya existentes para la investigación sobre la historia de la fotografía, generalmente centradas sólo en la representación del contenido y no en el artefacto o continente. Los métodos para el análisis de la fotografía se basan fundamentalmente en la

descripción archivística (norma ISAD-G) cuyo desarrollo no permite profundizar en los temas que aquí se tratan. Cada uno de los objetos, de las piezas, contiene datos cuya visibilidad es fundamental. Desde la perspectiva docente el método que se propone puede establecerse como referente, ya que permite trabajar en grupo y en consecuencia alcanzar los objetivos establecidos previamente.

Otro aspecto de interés responde a la investigación sobre cada uno de los temas que surgen del análisis de los contenidos, tales como el diseño o la industria, al conocer mediante el análisis a los productores de las tarjetas o soportes. Tras aplicar el método se observa como resultado que la mayor parte de las fotografías son fuente de información, por tanto documentos de interés para la investigación. El modelo de ficha es así un instrumento susceptible de ser incorporado a la metodología docente y al análisis de los fondos y colecciones fotográficas en instituciones públicas o privadas.

Referencias bibliográficas

Boadas J., Casellas, L. y Suquet, M. Á. (2001). *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Girona: CCG Ediciones.

Carrero de Dios, M. (2001). *Historia de la industria fotográfica española*. Girona: Centre de Recerca i Difusió de la Imatge.

Fontanella, L. (1981). *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso.

Fontcuberta, J. (2008). *Historias de la fotografía española, 1977-2004*. Barcelona: Gustavo Gili.

_____. (2002). *Fotografía. Crisis de historia*. Barcelona: Actar.

García Felguera, M. (2007). Expansión y profesionalización. En M. L. Sougez (Coord.). *Historia general de la fotografía* (pp. 69-116). Madrid: Cátedra.

Kossoy, B. (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cátedra.

Lohr y Morejón. (1890). *Catálogo de los productos químicos, papeles, aparatos y demás productos para la fotografía*. Madrid: Establecimiento de Enrique Teodoro.

Sánchez Vigil, J. M. (2011). La puerta de atrás: los dorsos de la carte de visite. En J. A. Yeves (Ed.). *Una imagen para la memoria. La carte de visite. Colección de Pedro Antonio de Alarcón* (pp.137-149). Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

Sougez, M. L. (1994). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

Vega, C. (2017). *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra.

Wichard, R. y Wichard, C. (1999). *Victorian Cartes de Visite*. Buckingham: Shire Publications.