

VER, REGISTRAR, INTERPRETAR: TÉCNICAS GRÁFICAS PARA LA REPRODUCCIÓN DE FOTOGRAFÍA (1840-1880)*

Jesusa Vega
Universidad Autónoma de Madrid

A Marisantos
historiadora de la fotografía y
amiga

El 18 de enero de 1839 Federico de Madrazo, residente en París, e hijo de uno de los artistas más influyentes y cosmopolitas de la corte española, escribía a su progenitor dándole cumplida cuenta de las novedades que, casi a diario, tenían lugar en la ciudad del Sena (Madrazo 1994, carta 70). Dado que ambos eran pintores, lógicamente su arte centraba la atención, pero es que realmente era noticia. Entre otros asuntos sobresalía lo acontecido con figuras tan prestigiosas como Horacio Vernet y Delacroix: el rey había decidido exponer las pinturas del primero y, en el Congreso de los Diputados, se desplegaban, entre grandes alabanzas, las del segundo. Si bien en esos días, como explica el joven, la atención se centraba en otro asunto, en París no se hablaba de otra cosa “más que del gran descubrimiento hecho por el pintor Daguerre”, al cual se refería en estos términos:

Parece ser que ha salido con su empeño (hace muchos años que ha estado buscando este resultado) de hacer que por medio de la composición de un papel se reproduzca en él por medio de la luz, en la cámara oscura, cualquier objeto y en muy poco tiempo, y si hay sol (dicen que en Egipto en 3 minutos quedaría perfectamente marcada cualquier punto de vista etc. etc.) y algo fuerte, se reproduce en su papel en menos de 6 minutos cualquier vista etc. etc.

En su larga epístola, donde por la valoración del invento de Daguerre es evidente que la información que tenía no era muy precisa, Federico continua con otras novedades:

Otro descubrimiento no menos importante es el del que inventó ese nuevo método de grabar medallas por medio de la misma medalla y de lo que V. ya ha visto algunos resultados, pues ya había hacía tiempo en Madrid muchas de estas estampas, y es el siguiente: por medio de una máquina aplicada a una estatua se hacen estatuas de cualquier dimensión y ya sea de mármol, de piedra ordinaria, de marfil o de madera, etc. etc. En casa de Mr. Taylor he visto una reducción hecha por este método de la famosa Venus de Milo, de mármol, que es admirable. En la reducción salen las mismas desigualdades que tiene la estatua original, hasta los más pequeños accidentes, y con este método no solamente puede repetirse una cosa del mismo tamaño sino como he dicho se puede disminuir y aumentar.

“¿No le parecen a V. admirable estos dos descubrimientos?”¹ Escribe Federico y continua reflexionando:

De estos dos grandes descubrimientos resultarán forzosamente grandes perjuicios, pues pudiéndose tener perfectas copias de la naturaleza y creo también de los cuadros, nadie comprará estampas, pues dicen que las estampas más bellas, más dulces y bien ejecutadas parecen ordinarias, desacordadas y defectuosas. Por consiguiente el grabado y la litografía dejarán de existir.²

Me ha parecido que esta larga glosa de la carta de Federico de Madrazo era la mejor introducción que podía ofrecer para recuperar el contexto del tema que vamos a tratar: no sólo, por el protagonismo que la familia Madrazo tuvo en el siglo XIX español, sino también porque su pensamiento y mentalidad es una herencia muy valiosa pues nos da

una idea de la vigencia y consideración que tendrán las estampas durante toda esa centuria cuyo prestigio, como fuente de conocimiento, se asentó en España en el siglo ilustrado. Prueba de ello es el artículo “Utilidad de las estampas y de su uso”, publicado en el *Semanario Pintoresco Español* del 11 de febrero de 1844 (p. 48), cuyo mentor bien podría ser Preciado de la Vega o Ceán Bermúdez, y que concluye en estos términos:

Nuestros sucesores nos llevarán en esto [se refiere al conocimiento conservado a través de las estampas] gran ventaja, y las obras pintorescas que en el día se publican serán de mucha utilidad para ellos, como lo serán los descubrimientos hechos por las artes, y cuya exacta descripción les transmitirán el buril, la litografía y los grabados de todas clases.

También conviene recordar que la búsqueda por multiplicar y reproducir alcanza a toda la producción artística. En otras palabras, la fotografía no estaba sola, pues en el arte, como en el resto de las cosas, los descubrimientos e invenciones rara vez vienen aislados o son frutos espontáneos; por lo general responden a iniciativas diversas y enormes deseos, como diría Batchen. Por último, hay que tener presente que tan importante es el descubrimiento como la estrategia para que penetre en el cuerpo social y sea asimilado, superando los miedos y transformaciones que, consecuentemente, tendrán lugar en los medios de producción. A la postre, lo lógico es insertar también la fotografía en el ámbito del progreso tecnológico, ese progreso que hizo de la misma tecnología un objeto de admiración estética y que vio reacciones tan fuertes como la de los luditas. En este sentido, es evidente que Federico de Madrazo en ningún momento vio peligrar su empleo o dedicación –¿cómo el arte de la pintura iba a ser sustituido por una máquina?-, augurando en contrapartida malos tiempos para aquellos que se dedicaban a las estampas, dibujantes, grabadores o litógrafos, lógicamente porque la calidad de la información era inversamente proporcional a la intervención creativa.

Y esta observación es fundamental, porque nos sitúa en el ámbito español. Recordemos que en Francia, por el contrario, fue el propio Delaroche quien anunció la muerte de la pintura. Y, a pesar de conocer la opinión de este artista, para Federico de Madrazo es evidente la relación entre la imagen y la función del daguerrotipo, y su paralelo en la producción gráfica coetánea:

Paul Delaroche también ha sido llamado para dar su voto y ha dicho que éste es un descubrimiento tan útil para la pintura, como es raro, pues en los ensayos o reproducciones que tiene Daguerre en su casa, siendo solamente de claroscuro (pues estas reproducciones de la naturaleza resultan como perfectos dibujos hechos a la sepia) se ven perfectamente los colores de cada objeto, pues están perfectamente observados los valores y los tonos de cada cosa. Por este medio se puede copiar, por supuesto, las estatuas; ha hecho Daguerre una composición en la que están reunidas tres estatuas, una de mármol, una de yeso y otra de bronce, y parece ser que en la copia se conoce perfectamente la materia de cada estatua.

Buscar el efecto del claroscuro había sido uno de los objetivos fundamentales en la investigación sobre las técnicas gráficas: con ello se pretendía reproducir de manera más fehaciente el dibujo –su práctica y coleccionismo es una de las grandes aportaciones del siglo XVIII,³ y a la vez adecuar mejor el efecto de la estampa a la pintura. Hay que tener muy presente que, desde sus comienzos, las técnicas de grabado se habían tenido que ir adaptando a la maneras de ver e interpretar la realidad. Así las técnicas lineales –buril y aguafuerte sobre cobre, y entalladura sobre madera- habían desarrollado un lenguaje normativo coherente y constante que permitía interpretar las diferentes texturas de los objetos, la construcción en perspectiva, la gama cromática y la composición. Ni que decir tiene que a principios del siglo XIX ya había asentado un canon interpretativo entre los grabadores (Fawcett 1986, 186) y, a pesar de las limitaciones, España siempre fue tributaria del mismo, aunque rara vez se alcanzará la calidad que había en otros países de Europa.

Precisamente, las limitaciones, o sería mejor decir la incapacidad de la entalladura para dar cumplida cuenta a estos cometidos, la habían postergado a un lugar ínfimo en la valoración estética a pesar de ser la más rentable, otro aspecto fundamental para valorar el progreso de las técnicas gráficas. Desde los orígenes, la cuestión económica fue uno de los motores principales de la investigación: se buscaba la economía tanto en los materiales, como en el tiempo de ejecución y en la capacidad de multiplicación con unos mínimos de calidad. En consecuencia, hay que insistir en que la valoración que siempre se hace de los medios gráficos trasciende con mucho el criterio estético. Se pondera casi por igual su versatilidad y, desde luego, su facilidad para adaptarse a las demandas sociales, e invito a que comparen las ventajas en la manera de hacer y las posibilidades en la forma de aplicar la litografía, con las descritas para introducir el daguerrotipo; Senefelder y Daguerre responden a unos mismos patrones descriptivos e incluso, como es lógico, comparten parte del léxico, aunque sólo sea porque ambas técnicas son fruto de manipulaciones químicas y no mecánicas.⁴ En conclusión, todos buscaban la versatilidad y adaptación a la manera de ver, registrar y reproducir/interpretar la realidad al menor coste posible, y estas cuestiones son las que vamos a plantear en primer lugar.

Ver, registrar, reproducir/interpretar

Para introducirse en este tema hay que subrayar que los modos de interpretar la realidad, previamente vista y registrada, habían sufrido una profunda renovación y avance desde la segunda mitad del siglo XVIII. Cuando hablamos de ver debemos tener en cuenta que fue creciente la población española implicada en las distintas posibilidades que existían de hacerlo y, por tanto, de aquellos que accedían a reconocer la especificidad o diferencia que había en cada una de ellas. La producción y circulación a gran escala de instrumentos ópticos para la visión asistida, como se decía entonces,⁵ llegó definitivamente a nuestro país con la instalación de la Real Fábrica de cristales en la Granja de San Ildefonso desde donde se suministró todo tipo de óptica, así como la formación de operarios especializados. A ello se sumaron las crecientes relaciones tanto intelectuales como comerciales con otros reinos de Europa, principalmente Francia e Inglaterra. Si el microscopio y el telescopio abrieron nuevas, y casi infinitas, posibilidades de ver otros mundos a curiosos y diletantes, la cámara oscura fue un instrumento de uso y entretenimiento doméstico en buena parte de los domicilios urbanos de las principales ciudades españolas; es decir, su uso iba más allá de la práctica artística habitual y educó, directa o indirectamente, a la mayor parte de la población.

El mejor ejemplo que cabe poner para ilustrar esta situación es la contestación que dio Leandro Fernández de Moratín el 9 de junio de 1817 a su prima hermana María:

si me pongo a explicarte el manejo de la cámara oscura, perderé el tiempo que gaste en ello, te quedarás en ayunas y la máquina perecerá en tus manos. Lo más breve sería que Don Francisco de Goya se tomara la molestia de explicártelo (Andioc 1973: carta 158).

Por supuesto que la cámara oscura era un instrumento habitual en el taller del artista – tanto pintores, sería el caso de Goya, como grabadores, Manuel Salvador Carmona,⁶ por poner a dos criados del rey del mismo rango, la usaban. Del mismo modo, estaba presente entre los científicos –ya en 1751, José Pesenti, marqués de Montecorto, daba una disertación sobre ella en las aulas del Seminario de Nobles y respondía a las preguntas de científicos de la categoría de Jorge Juan (Valverde 2003, 61). Pero, no es menos cierto que el uso de la cámara trascendía con mucho estos ámbitos por dos motivos fundamentales: por el placer visual que ofrecía la imagen que a través de ella se captaba y proyectaba; y por la posibilidad de ver sin ser visto, es decir, de tener un

objetivo indiscreto. En el primer caso merece la pena leer la descripción que hace Ceán Bermúdez:

Así en la cámara oscura como en las obras de Velázquez se nota la precisa degradación de la luz y de la sombra en las distancias, y su aumento en las figura del primer término: los colores locales descuellan sobre los otros; el colorido de las carnes, el de los cabellos, ropas, celajes, y de los demás accesorios que varía según el gusto, el genio y el capricho de cada pintor, es aquí el genuino y el de la misma naturaleza. Las manchas de los grupos y de cada figura en particular, que ponen algunas veces otros pintores por la necesidad de separar unas figuras de otras, sin que las motive la falta de luz, están aquí colocadas en su lugar, y producen el efecto que corresponde. En fin la armonía, el tono dominante, el aire interpuesto, todo se representa con aquella verdad infalible, hija de la misma naturaleza (Ceán Bermúdez 1800: 5, 175).

En cuanto a la cámara oculta, en 1761 *El Duende Especulativo* desgranaba, como explica Álvarez Barrientos, los tópicos que definían al periodista de opinión y crítico, y uno de ellos era estar “sentado como en una cámara oscura en medio del público, sin ser conocido ni observado de nadie”, medio por el cual tendrá “plena libertad” y se hallará en iglesias, paseos, visitas, saraos, teatros, en concursos y corrillos públicos, “con el fin de estudiar las distintas costumbres de los hombres y sus pasiones” (Álvarez Barrientos 1990, 35). En definitiva, una exactitud y placer en la visión que a la vez permitía hacerse una imagen fiel de la realidad. Hablamos de un mirar atento desde donde el observador se siente libre para representar ‘la verdad’, transcrita al principio por la mano sincera en palabras o imágenes (Alpers 1987, 120), escribiendo o dibujando, y después captándola directamente.

En conclusión, ver a través de la cámara era bastante habitual y no cabe duda que se consideraba una manera normal de hacerlo, entre otras razones porque se correspondía con lo que se consideraba la visión natural del ojo. Ahora bien, como observa Caro Baroja en su *Arte visoria* al hablar del paisaje, los ciclos de visión están condicionados por la cultura en todas sus expresiones. Es decir, está claro que sobre un órgano que es igual siempre a si mismo, el ojo, actúa un principio de relativismo cultural de manera que la actitud del que ve modela aquello que tiene frente a él en la realidad –el referente externo del que habla Dubois (1994, 19)-, y de este modo la realidad se somete a la Historia, pues cada época tiene su mirada.

La fuerza de esa mirada es la que va a condicionar la manera de hacer el registro,⁷ y de ella dependen tanto el lugar en el que se ha de situar el artista como la recepción que pueda tener el resultado por parte del observador, e intencionadamente empleo la denominación dada por Cray al receptor, cuya visión se vio sustancialmente reconfigurada, precisamente por el cuestionamiento de la visión única de la cámara oscura y el afianzamiento de la visión binocular al que tanto contribuyó el desarrollo de la fotografía. No obstante, y estando de acuerdo con Cray en su análisis, parece oportuno recordar que también fueron las observaciones de la cámara oscura las que auxiliaron la visión binocular y que, cuando la fotografía se presentó como medio para interpretar el registro, no hizo otra cosa más que sumarse a una forma de ver que ya era común en la Europa dieciochesca. En mi opinión, la reconfiguración del espectador comenzó en el siglo ilustrado y el ejemplo más elocuente que tenemos en este sentido son las vistas ópticas: como explica Kaldenbach (1985: 87), una buena vista óptica que permita una experiencia convincente del túnel de visión debe mostrar un ángulo más amplio que el que corresponde al campo del ojo humano normal, razón por la que “tienen un aspecto similar a las fotografías tomadas con un gran angular”.

Establecidas la coordenadas en las que entiendo ver hay que tratar la cuestión del registrar. Obviamente, antes de la fotografía había una única manera de hacerlo:

dibujando. La disciplina de la mano en el dibujo era el objetivo fundamental de la enseñanza reglada. En las normas para dibujar radicaba una de las piezas fundamentales de la construcción de la imagen y la transmisión del conocimiento. Si algo caracteriza el siglo XVIII es su búsqueda de la precisión y la exactitud para que fuera posible una correcta interpretación a través del grabado.⁸

Cuando estudiamos las investigaciones llevadas a cabo por los pioneros de la fotografía, desde Wedgwood hasta Talbot, o desde Niepce a Daguerre, en su ánimo se ve un verdadero deseo de trascender los límites del dibujo pero, no porque se cuestione su manualidad en términos de veracidad, sino para acelerar el proceso de registro eliminando aquella parte más fácilmente prescindible; y ese mismo ánimo de economía en el proceso de producción es el que siempre prevaleció pues, si en un primer momento la fotografía eliminaba el dibujo del registro, seguidamente será la transferencia del dibujo al soporte para grabar o litografiar, y finalmente se prescindirá del grabador y el litógrafo. Pienso que en el comienzo del proceso pesó más la economía que la veracidad, en otras palabras, que la fiabilidad de la información, aunque esta última fuera ganando terreno a medida que se desarrollaba la técnica. En contrapartida, al eliminar el dibujo la fotografía caía en un campo fuera de las bellas artes porque precisamente él era el fundamento, lo único realmente importante que tenían en común, y de esto sí participaban las artes gráficas.

Precisión y exactitud se ponderaron en la fotografía desde un principio, pero también participó de las dos grandes limitaciones que tenían las técnicas gráficas: su incapacidad para registrar el color y la diferencia de tamaño, siempre ofreció un tamaño reducido de la realidad. Entonces, esos valores que se aplicaron a la fotografía no significa que previamente no hubieran tenido otro depositario, de hecho ese mismo grado de convencimiento se tuvo en el grabado en cobre a buril, o talla dulce, durante el siglo XVIII. Esta técnica era la expresión visual de la medida y la correcta información, y se confió plenamente en ella para la transmisión de saberes y conocimiento entre los cuales, recuérdese, se encontraban las mismas bellas artes en su dimensión histórica, estética y de utilidad. En la mentalidad del hombre ilustrado no existía el concepto de ruido, de distorsión, en los términos en los que lo enunciamos actualmente.⁹ Sirva de ejemplo el símil que elige Feijoo para cuestionar el pensamiento de Malebranche y con ello el mecanicismo cartesiano:

Ni me parecen bien fundadas esas máximas, que reduciéndolo todo a mecanismo nos figuran al espíritu estampando materialmente las imágenes de los objetos en el cerebro, como el buril en el cobre (Feijoo 1997, 15).

En definitiva, hasta que no se pueda llegar a comparar visualmente la estampa con la fotografía no se hará evidente la distancia que la interpretación del grabador introduce entre una y otra, y lógicamente esta mentalidad de ausencia de ruido en los medios de interpretación era la que seguía prevaleciendo cuando Daguerre presentó su invento.¹⁰ De hecho, uno de los primeros y fundamentales usos de la fotografía será precisamente reproducir estampas antiguas, sobre todo de pintura, porque una de las grandes limitaciones en la captación de la imagen de la cámara oscura que no tenían las técnicas gráficas, y es que no era fiable la interpretación de la gama cromática debido a los problemas de solarización. Tanto es así, que se da la paradoja de que la invención de la fotografía lo que trajo consigo fue que el grabado de reproducción de obras de arte se convirtiera una de las actividades en auge durante las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo XIX en buena parte de los países europeos, siendo altamente rentable, con un mercado internacional muy dinámico.¹¹

Por el contrario, la reproducción de estampas fue una aplicación que no tuvo en España un gran desarrollo¹² pero la razón fundamental es que nosotros no contábamos con buenas colecciones de estampas antiguas para reproducir: en España no se cumplió

realmente la máxima de que más valía una buena estampa que una mala pintura, razón por la que el coleccionismo de las mismas no fue una actividad común, a diferencia de otros países europeos, y lo mismo cabe decir con respecto al dibujo. En cuanto a las colecciones de estampas contemporáneas, no cabía hacer esta aplicación, ya que ni la fotografía hubiera sido competitiva en términos de mercado, ni lo hubiesen permitido los principales promotores de las series: las estampas y todos los enseres de la extinta *Compañía para el grabado de los cuadros del rey de España* habían sido finalmente adquiridos por la Real Calcografía (Vega 1990a), institución que las tenía a la venta; y las de la *Colección Litográfica de los cuadros del rey de España*, publicada por José de Madrazo (Vega 1990b), no sólo se despachaban, sino también el pintor estaba tratando de venderlas fuera del país estableciendo acuerdos comerciales con librerías, principalmente de París.¹³ En este sentido solo quisiera recordar que en el *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, redactado por Pedro de Madrazo, se va señalando siempre la existencia de reproducción grabada o litografiada en las pinturas y esta anotación no se suprimió cuando ya estaba la colección fotografiada. Es más, en la décima edición se advierte en la página de las abreviaturas que las “reproducciones fotográficas” de casi todos los cuadros se han llevado a cabo “por la Casa de J. Lacoste, fotógrafo oficial de este Museo”,¹⁴ pero no se anotan de manera individual en los asientos.¹⁵

Tras el registro, y antes de la difusión, hay un paso ineludible que es la reproducción o interpretación. Pero este concepto, como subraya Fawcett (1986, 202), se encuentra en el corazón del debate entre la fotografía, las artes gráficas y el estatus mismo de la reproducción, pues el valor intrínseco de ésta depende en gran medida de la facilidad o dificultad que se haya tenido para llevarla a cabo. El laborioso virtuosismo del grabador a buril doblegando al cobre hace que su obra sea recibida, no como un mera reproducción, o como escribe Fawcett, como “una ventana a través de la cual se podía ver la pintura original”, sino como una obra de arte en sí misma y por derecho propio. Cualquier obra grabada que fuera fruto de años de trabajo merecía ser valorada y, llegado el caso, premiada como arte. En estos términos se expresaba la cuestión en el periódico político *La Estrella*:

Los aficionados consumidores de estampas [...] sólo sueltan su dinero por aquellas cuya presencia en su sala o gabinete les da complacencia, ya por la verdad de las imágenes, ya por la contemplación de la dificultad vencida por el arte para representar al vivo los objetos de la naturaleza.¹⁶

El ejemplo más elocuente que podemos poner al hablar de España es el de Rafael Esteve quien trabajó desde 1822 hasta 1837 en el *Milagro de las aguas*,¹⁷ una lámina de cobre de más de medio metro de alto por casi un metro de ancho, donde reproducía la pintura de Bartolomé Murillo para el Hospital de la Caridad de Sevilla. Sus fatigas y trabajos fueron recompensados ya que mereció la medalla de oro de la Exposición de París de 1839 y la felicitación personal del rey Luis Felipe. Si comparamos esta obra con la fotografía tomada por Clifford en 1854 –copia en albúmina a partir de negativo de papel, 17 x 38,4 cm (Fontanella y Kurz 1996, 108)-, es fácil apreciar la diferencia y comprender que los aspectos del original que fueron sacrificados por Esteve se ven plenamente compensados en el resultado donde, sobre todo, brillan su destreza y sensibilidad para encontrar equivalencias visuales entre la mancha de la pintura y el trazo lineal del buril y para construir una armonía tonal. El efecto de la obra de Esteve supera con creces los resultados del fotógrafo británico, cuya obra, a nuestros ojos, nunca llegaría a ser considerada como una ventana a través del cual se veía el original, pero ese era el gran valor que se le dio entonces pues todo lo que no fuera registro de la pintura carecía de valor en la fotografía de reproducción, ya que no había ni material que doblegar, ni esfuerzo manual, ni largo tiempo invertido.¹⁸

No obstante, la cuestión de la reproducción o interpretación será uno de los debates centrales que recorrerán prácticamente todo el siglo en relación, tanto a las técnicas gráficas, como a la fotografía y su consideración como arte. No sabemos el alcance que tuvo en España este debate al comenzar su andadura la fotografía, pero a mediados de siglo era una cuestión candente por los menos en las páginas de las publicaciones periódicas. Desde *El propagador de la fotografía* se trató esta cuestión y, entre otras iniciativas, en el número 13, del 15 de julio de 1864, se tradujo la “carta sobre el arte fotográfico” publicada en *Le Siécle*. En ella se leían las siguientes argumentaciones:

Cuando un artista quiere reproducir la naturaleza sobre un lienzo, un mármol, una piedra, una plancha de acero, ¿qué es lo que hace?

Busca el asunto, lo examina, le abarca en su mente, le compone, le idealiza en algún modo por el arte de la composición, del efecto, de la distribución de la luz, y cuando ha pasado muchas horas o muchos días en crear todo eso, ha terminado lo que se llama *la composición de su obra*.¹⁹

Entonces se arma de una *paleta*, de un cincel, de un buril, y trata de realizar lo que ha pensado, arreglado, compuesto. A esto se llama *ejecución*.

Si este artista tiene genio, su *composición* y su *ejecución* contribuyen a producir una obra maestra.

Mas supongamos que no sepa más que pintar, esculpir o grabar; que la naturaleza no le haya concedido el don, ni de escoger el lado poético, sencillo o majestuoso del asunto, ni de distribuir la luz y la sombra, ni de darle vida por la ingeniosa disposición de los accesorios, y veremos salir de sus manos una obra sin gusto, sin animación y sin vida ¿Será a vuestros ojos un artista el autor de esta obra muerta?

Pues bien: ¿qué es fotografía? Un gran descubrimiento (y cuidado de ser tan pronto ingrato con ella) que por un procedimiento físico y químico forma un instrumento más para copiar la naturaleza, paisaje, asunto y retrato.

Pero dado el asunto, que sea un pincel, un lápiz, un objetivo, un baño de plata, un buril o un cincel quien lo realice, ha sido preciso en primer lugar arreglarlo artísticamente; y este arreglo, esta composición artística que desde Tiziano hasta el modesto artista rechazado en una exposición, y hasta el más humilde fotógrafo, es lo que constituye el arte en sus diferentes grados; pero tan diversos, que si este arte resplandece en las elevadas esferas de Rafael y Van Dyck, se extingue veinte veces antes de llegar el primer escalón.

Una vez más se ha citado el anatema de M. de Lamartine contra la fotografía.

[...] Que la cabeza de nuestro gran poeta se detenga un momento ante el objetivo de Cajart, de Nadar, de Bertall, de Adan Salomón, y esta cuádruple interpretación le hará ver cómo la *individualidad artística* de cada uno de estos maestros habrá sabido *apropiarse* esta gran figura.

Debemos advertir que el grabado en madera a contrahilo o xilografía, y la litografía se vieron cuestionados en términos similares y, en más de una ocasión, se situaron en los límites del arte a pesar de su vinculación histórica a las bellas artes. Xilografía y litografía tuvieron en común con la fotografía que no pasaran a formar parte de las enseñanzas académicas,²⁰ pero la gran diferencia fue que ambas técnicas gráficas fueron acogidas desde un comienzo, en 1856, en las exposiciones nacionales de bellas artes.

No obstante, el ser de la reproducción y la litografía se cuestionó por primera vez, que sepamos, en 1834 cuando a José de Madrazo se le limitó el uso que hacía del privilegio exclusivo de estampación, tras la muerte de Fernando VII. El 20 de octubre de ese año, la Real Junta de Comercio de Madrid le conminaba a que pagara las tasas correspondientes al ramo de la imprenta, librería, almacén de papel, etc. Esta institución consideró que no se podía aplicar al despacho de litografía la excepción que se daba a las artes pues “la copia de los cuadros del museo” no podían considerarse entre las obras “que discurren o inventa y ejecuta el artista”. En el fondo, la argumentación es la misma que se dará poco después para cuestionar la capacidad artística de la fotografía. José de

Madrazo alegó la pertenencia tanto del dibujo como del grabado a las bellas artes, “aunque no cree ni invente”, considerando que “librerías, imprentas, almacenes de papel con fábricas y cartoneros nada tienen que ver con la litografía que pertenece exclusivamente a una de las tres nobles artes”.²¹

El propio devenir de la práctica litográfica en España hizo que no fuera una técnica muy empleada en la reproducción de fotografías. Por el contrario, con el tiempo fue el grabado en madera el que mejor servicio hizo en este sentido convirtiéndose en el medio por excelencia de reproducción de las mismas mientras no se desarrollaron las técnicas fotomecánicas y, no sólo porque efectivamente fue la técnica por antonomasia de las publicaciones ilustradas, sino también porque a ojos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando “la importancia artística” del mismo figuraba “en una línea muy inferior a la de las demás artes incluido el grabado en dulce o de láminas”. Y continuaba:

actualmente el grabador en madera no es el Artista que crea sino más bien el artífice que ejecuta lo que otro pensó, y por lo común se dedica exclusivamente a entallar en la madera el asunto que un hábil dibujante le entrega dibujado ya sobre la superficie del boj: la perfección de su arte consiste principal y casi exclusivamente en la habilidad de cortar la madera con la delicadeza necesaria para conservar la pureza de las tintas, el buen efecto de la luz y la corrección del dibujo, bajo este aspecto su arte tiene mucho de mecánica.

Pero, como decíamos, a pesar de esta opinión, emitida el 10 de diciembre de 1856, desde la primera exposición nacional de Bellas Artes celebrada ese año figuró el grabado en madera, y en la de 1858 Tomás Carlos Capuz y Bernardo Rico recibieron sendas medallas de tercera clase por sus obras. Por el contrario, esto nunca lo logró la fotografía²² por más empeño que pusieron algunos, debiéndose destacar la actividad desarrollada por los editores de *El Propagador de la Fotografía*. El 29 de febrero de 1864 Pío Ramón Rico se cuestionaba la situación en estos términos:

¿Y por qué al celebrarse este año en Madrid la exposición de bellas artes no había de concederse a la fotografía un sitio para hacer ver al público sus adelantos? ¿No tenemos para ello el ejemplo de lo que sucede en Francia? Enhorabuena que aún no se concedan a la fotografía medallas ni premios de ninguna clase hasta que constituida una sociedad fotográfica española pueda ella misma establecer los premios que juzgue convenientes, pero désele al menos un local al lado de las creaciones del genio a las que tan grande ayuda puede prestar.

Pero si el Gobierno no cree conveniente acceder a nuestro deseo, si no juzga digna la fotografía de figurar, lo mismo que hace con la litografía, al lado de la pintura y escultura, si no cree conveniente proporcionar este medio de demostrar la perfección y adelanto a sus trabajos a las corporaciones que con dinero del Estado han establecido gabinetes fotográficos, nosotros excitamos a todos los fotógrafos españoles para que remitan a la exposición de París aquellos trabajos que crean dignos de figurar al lado de los extranjeros.

Fotógrafos de profesión y aficionados tiene este arte en España que con un pequeño esfuerzo podrán enviar trabajos que alternen dignamente con los extranjeros. Nosotros por nuestra parte ponemos las columnas de nuestra humilde publicación a disposición de los que con más conocimientos que nosotros deseen dar a luz sus ideas sobre este asunto de tanto interés y de tanta importancia para el provenir de la fotografía en España.

En el núm. 12, de 31 de marzo, vuelve al tema a pesar de la falta de eco que tuvo la propuesta no solo entre el Gobierno, sino también entre fotógrafos y empresarios; y en el siguiente, fechado el 15 de abril, insiste con nuevos argumentos:

Ya se ha publicado el reglamento de la exposición de bellas artes que tendrá lugar en Madrid desde el 15 de octubre al 15 de noviembre. Como en las anteriores se admiten las obras de pintura, escultura, grabado, arquitectura y litografía, y se

señalan los premios que se concederán en cada clase. La fotografía sigue excluida porque no es un *arte bello* ni sirve para nada. Esto no obstará para que antes de exponerse los cuadros y estatuas, sus autores acudan a la fotografía para reproducir sus obras y vender las pruebas, que antes no podían multiplicar sino por la litografía, y de un modo inexacto. Esto sin contar que la fotografía les haya servido antes para tener delante un traje, un retrato, un edificio, un paisaje, etc. etc. [...] Pero nunca ha habido fotografías en la exposición de pinturas en España, ni aún cuando éstas se celebraban en el patio de la Historia natural, y no es posible destruir una rutina en un país como España, donde tan pocas existen.²³

A medida que avanza el siglo y se afianza la fotografía debido a su creciente calidad, difusión y aceptación se recrudece la cuestión de la función de las técnicas gráficas. En cuanto a las posibilidades del dibujo frente a la fotografía, es elocuente el pensamiento de Gustavo Adolfo Bécquer en las páginas de *La Ilustración de Madrid*, periódico ilustrado del que era director y donde trabajaron los mejores xilógrafos españoles del momento.²⁴ Para él la fotografía, “cicerone vulgar” reproducía “vistas y edificios” haciéndolos comunes “a fuerza de ver siempre repetida la misma cosa bajo idéntico punto de vista”.²⁵ Su ventaja sobre el arte era “abarcar grandes conjuntos” con “prolijidad de detalles” pero por lo común, su impresión deja traslucir algo de la aridez y la prosa de un procedimiento mecánico e ininteligente, faltando en sus producciones ese sello de buen gusto, ese tacto para dejar o tomar aquello que más conviene al carácter de la cosa, ese misterioso espíritu, en fin, que domina en la obra del artista, la cual no siempre hace aparecer el objeto tal cual realmente es, sino como se presenta a la imaginación, con un relieve y acento particular en ciertas líneas y detalles que producen el efecto que sin duda se propuso su autor al concebirlo y trazarlo (Bécquer 1995, II, 964).

En definitiva saber interpretar, ese era el “discernimiento superior que guía el lápiz del dibujante”, el cual aún tiene otra ventaja y es la de poder reproducir todo lo que por el punto en que se encuentra, la falta de luz apropiada o de distancia suficiente sale del dominio de la fotografía.

En cuanto al resto de las técnicas de grabado, el debate también se estableció en los mismos términos, interpretación frente a reproducción, pero en un contexto distinto pues, no sólo fueron enseñadas, sino también protegidas por el Estado. El 11 de diciembre de 1855 Domingo Martínez Aparisi –discípulo de Rafael Esteve-, es nombrado profesor de grabado en acero en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado; un quinquenio antes, el 8 de octubre de 1850, se dio orden a la Academia de San Fernando para que publicara una obra titulada *España Artística y Monumental*, cuyo título se cambiaría por el de *Monumentos Arquitectónicos de España*. Si, por la fecha, se puede valorar positivamente la iniciativa cuyo ánimo era recoger testimonio y estudiar el patrimonio arquitectónico, por los medios que se dispusieron para hacerlo se evidencia el anacrónico planteamiento: frente al uso de la fotografía de las misiones heliográficas francesas, iniciadas en 1851, aquí la finalidad era fomentar el grabado.

Se podría pensar que la decisión se tomó en función de la infraestructura, es decir, como no había técnicos cualificados en fotografía ni daguerrotipistas, pero sí un plantel de grabadores, pero tampoco esto era cierto. En aquellos momentos no “había estampador en la Calcografía capaz de tirar las primeras láminas, escaseaban los grabadores y más aún los litógrafos, ningún fabricante de papel español estaba en condiciones de proporcionar suministro para una publicación de gran formato” y además “faltaban piedras y acero para las láminas”, de modo que hubo que recurrir a la importación de materiales y artistas (Calcografía Nacional 2004, II, 573).²⁶ La empresa se dilató en el tiempo y realmente nunca llegó a concluirse. En contrapartida, se puede valorar la

actividad desarrollada desde las revistas ilustradas donde cada vez fue más frecuente la publicación de xilografías reproduciendo fotografías de monumentos artísticos e históricos españoles, llegándose incluso a crear en *La Ilustración Española y Americana* una sección que literalmente se tituló 'Monumentos arquitectónicos de España'. Fue a través de estas páginas cómo definitivamente los lectores se familiarizaron, no sólo con las fábricas y por extensión con el patrimonio hispano, sino también con la manera de ver y registrar de Jean Laurent, verdadero artífice de la fotografía de arte en nuestro país,²⁷ a su vez, este escaparate de su actividad fue uno de los agentes principales de publicidad y difusión de su fondo fotográfico tanto en España como en el extranjero.

Finalmente, en 1871 se convocó un Concurso Nacional de grabado cuyo objetivo era reproducir a buril el cuadro de *Las lanzas* de Velázquez, obra que obviamente ya había sido fotografiada (Vega 1984). Fue Bartolomé Maura quien, envuelto precisamente en la polémica sobre la fidelidad, reproducción e interpretación, ganó el premio y grabó la lámina de cobre. Defensor acérrimo del aguafuerte de interpretación (Vega 1988, 223-240), verdadero canto del cisne de la reproducción de pintura –una función que con los medios fotomecánicos fue definitivamente asumida por la fotografía-, su discurso de ingreso a la Academia de San Fernando, pronunciado el 9 de abril de 1899, es el dramático testimonio de esa lucha sostenida durante todo el siglo entre grabado y fotografía de la que venimos hablando. “No quisiera haceros víctimas de mis resuelta afición al arte calcográfico, hablándoos abusivamente de grabados”, escribe Maura, pero “acaso no sea ocioso recordar las brillantes y magníficas estampas” que “grabaron artistas insignes”, “obras maestras de destreza y arte, vigor y carácter”, a cuya presencia no cabe sino preguntarse “¿quién podría sostener que el procedimiento, relativamente nuevo, del fotograbado puede reemplazar al grabado calcográfico, ni ponerse siquiera en parangón con él?”. A partir de este momento fotografía y fotograbado caen definitivamente fuera del redil del arte,²⁸ mientras grabado y pintura se transforman prácticamente en sinónimos rompiéndose el cordón umbilical que hasta entonces había unido a la fotografía con las artes gráficas:

Sucede en el mecánico procedimiento del fotograbado lo que con las instantáneas –hermanas casi gemelas y siempre amigas inseparables del fotograbado-, que sorprende a la ola del Océano, movediza y de fuerza incontrastable, y os la representa inmóvil, petrificada.²⁹ Por el contrario, hace un estudio de la misma ola un buen pintor que conozca los secretos del Arte verdadero, y a su vista o sentiréis impresionados, creyendo sentir el grandioso concierto del embravecido mar, supliendo vuestra imaginación el movimiento y la vida, contagiada de la vibración del alma del artista.

Creo que no debo insistir más sobre estas consideraciones, porque sabéis que cuando la fotografía sorprende, por ejemplo, el gallardo correr del caballo, nos lo retrata, sin que me detenga ahora a explicar el por qué, en una actitud muy cercana al ridículo, inverosímil e invariablemente antiestética. ¡Cuan de distinta manera sucede cuando es la retina de un Velázquez la que estudia, y también sorprende el clásico galopar de un corcel y sus habilísimas manos, dóciles a aquella inteligencia privilegiada que el Creador le concediera, inmortalizan en el lienzo, no sólo el objeto material, sino la duración artística de la belleza en la cámara obscura donde habita su alma humana! (Maura 1899, 13).

Si las referencias a la obra de Gray, cuyo trabajo circulaba ya para entonces incluso en tarjetas postales,³⁰ y las experiencias de Muybridge son obvias, lo más interesante es subrayar que para Maura la cámara oscura no es el antecedente de la fotografía sino el de la imagen bella, enlazando con la interpretación dada por Ceán.

En conclusión, se puede afirmar que el fomento del grabado en España fue en detrimento de la fotografía y su reproducción, siendo casi total su invisibilidad en los medios académicos y oficiales. Así, cuanto mayor sea su presencia en la vida cotidiana de las

gentes, incluida en la de las élites sociales y artísticas, mayor será el deseo de alejarse de ella, por eso la reproducción de fotografías la encontraremos en la prensa ilustrada de gran tirada, pero no en las publicaciones de arte como *El Renacimiento* o *El arte en España*. En contrapartida, estas últimas siempre fracasaron, mientras que aquellas relativamente pronto consiguieron crearse un público suficientemente estable como para tener continuidad.

De las técnicas gráficas y fotográficas

Fue en el siglo XVIII cuando se produjeron las más importantes novedades técnicas y de producción de estampas: por un lado se comercializaron los soportes preparados y quedaron estandarizados los tamaños tanto de éstos como del papel; por otro lado, a la belleza fría y precisa del buril –cuyo lenguaje formal alcanzó al incierto aguafuerte, hasta entonces el medio por excelencia para la creación artística-, se fueron sumando otras técnicas que se adecuaban mejor en la reproducción de las nuevas formas de dibujar y en la apreciación del claroscuro.

A la invención del aguatinta, técnica de mancha que venía a completar la línea del aguafuerte, y la importancia que cobró desde finales de siglo la modernizada y renovada manera negra o grabado al humo, entre otras razones por la incorporación del aguatinta, se sumó, a partir de los años veinte del siglo XIX, el uso del acero como soporte por ser más resistente que el cobre, permitiendo aumentar enormemente las tiradas. La introducción de este nuevo metal trajo consigo nuevas prácticas como fue la experimentación con procesos mixtos –buril, aguafuerte, aguatinta, manera negra, grabado a puntos, etc.-,³¹ apartando definitivamente a los defensores de la pureza de la técnica, cuestión que precisamente fue uno de los grandes lastres que hubo en España.

El desarrollo de las técnicas citadas fue un tanto tortuoso en nuestro país debido tanto a las circunstancias históricas como a la práctica y la política artística. Si los sucesos del cambio de siglo, desde el definitivo ascenso de Godoy hasta la guerra contra Napoleón, dieron al traste con realidades y proyectos ilustrados sumiendo de nuevo en el atraso al país, la represión que sucedió al periodo del trienio constitucional vino a rematar la situación; por último, aunque Fernando VII muere en 1833, la regencia de María Cristina no trajo consigo la inmediata liberalización de la práctica de las técnicas gráficas que, para entonces, apenas estaban desarrolladas debido a la censura y la política artística que se había seguido.

Aunque nunca llegó a alcanzarse en España un sistema de las artes que permitiera un mercado saneado y activo en la producción y venta de estampas (Vega 2004, 87-90), lo cierto es que los esfuerzos ilustrados por fomentar el grabado, introduciendo su enseñanza en la Academia de San Fernando, habían dado sus frutos y se había creado, gracias al magisterio de Manuel Salvador Carmona y a los pensionados de otras academias o instituciones para el fomento de las artes, un plantel de profesionales del grabado en talla dulce que atendía con calidad la demanda de la sociedad, siendo en Madrid, Barcelona y Valencia donde más floreció este arte.

Pero fue Salvador Carmona –y con él la Academia directora de las artes-, quien con más ahínco rechazó las novedades que traía el progreso: se negó a que existiera una escuela de grabado al aguafuerte, nunca enseñó el aguatinta o el grabado a puntos, y, por supuesto, ni se planteó la posibilidad de introducir el revolucionario sistema de grabar en madera desarrollado por Thomas Berwick en torno al año 1771, que denominamos xilografía. Y de todo ello se tuvo noticia con relativa prontitud: por ejemplo, Bartolomé Sureda en 1796 presentó a los académicos de San Fernando muestras de las novedades introducidas por los ingleses, especialmente Sandby, en la práctica del aguatinta y

diferentes muestras del nuevo grabado en madera; y si cito a este artista es porque el cometido principal que tuvo a lo largo de toda su vida fue estar al tanto de las novedades que se producían en dibujo y grabado, con fines científicos y artísticos pues compartían la misma arena, del mismo modo que años más tarde será también él uno de los pioneros en el uso de la litografía y en relacionarse con el daguerrotipo.

En cuanto a la litografía, cuya gran revolución como dije es ser una técnica basada en principios químicos y no mecánicos, efectivamente hubo que esperar a que Napoleón fuera confinado en Santa Elena para que se expandiera definitivamente por todo el continente, incluida España donde, como ocurrirá más tarde con el daguerrotipo, llegará primero a Barcelona, en 1814, y posteriormente a Madrid, en 1818. Pero en nuestro país no hubo ocasión de que se afianzara y se formaran litógrafos de calidad. Tras el restablecimiento en el trono de Fernando VII en 1823, la censura no sólo afectó a las publicaciones periódicas, sino también a la producción de estampas: José de Madrazo obtuvo un cuestionable privilegio exclusivo de diez años que ejerció en régimen de verdadero monopolio impidiendo que se abrieran otros talleres y que se radicara la técnica entre los naturales del país, pues en su mayoría fueron litógrafos extranjeros los que trabajaron en el Real Establecimiento Litográfico y todos los materiales que se emplearon fueron de importación. Pero, además, en este establecimiento, gracias a la versatilidad de la técnica, se asumió la producción de todo tipo de estampas en detrimento de los grabadores españoles.³²

En conclusión, en 1837, dos años antes de tener noticias del daguerrotipo, y momento en que se desmantela el establecimiento de José de Madrazo ante la pérdida definitiva de la protección de la corona, en España no había en realidad grabadores de calidad en metal, el revolucionario grabado en acero poco más que se conocía su existencia gracias al trabajo desarrollado por François Bellay para la élite social.³³ Tampoco se practicaba el grabado en madera aunque fascinaba a los jóvenes miembros de la familia Madrazo hasta el punto de imitarlo sirviéndose de la litografía. Es en las páginas de *El Artista*, donde podemos leer este paradójico comentario:

Increíbles son los progresos que de algunos años a esta parte ha hecho en Francia e Inglaterra el grabado en madera, infinitamente menos costoso que el grabado en acero y cobre, y elevado ya por algunos artistas a su grado de perfección de que no parecía susceptible.³⁴

Por último, apenas se había comenzado a difundir la litografía. Desde 1835 hasta 1840 aproximadamente la producción litográfica española se vuelve a caracterizar por el deficiente papel y la mala calidad técnica, y en los casos en que sabemos que el litógrafo era un buen profesional, entonces normalmente la estampa queda deslucida por la impericia de los estampadores y los operarios que debían encargarse de hacer la tirada. Se puede concluir que prácticamente litografía y daguerrotipo se introdujeron en España a un mismo tiempo, y a veces por las mismas personas: por ejemplo, Vicente Mamerto Casajús en Sevilla (Yáñez Polo 1987).

Por último, ni siquiera se sabía estampar grabado calcográfico lo que explica que Rafael Esteve viajara a París para que le tiraran su obra magna. Y el problema se vio agravado, aunque no lo tratemos por falta de espacio, por la progresiva y generalizada decadencia de la enseñanza del dibujo, y por la falta de una política proteccionista que acelerara el proceso de introducción y desarrollo de las novedades que, como hemos visto, se daban a diario más allá de nuestras fronteras. Si el daguerrotipo y el talbotipo venían principalmente a asumir las funciones que hasta entonces habían tenido las estampas, ¿cómo iban a arraigar en un país que no tenía ni bien asentado el sistema de producción, distribución y comercialización de las mismas? Si es cierto que en España hubo un Laurent que se paseó por el país fotografiando el patrimonio, lo cierto es que nunca existió un empresario del perfil de Goupil, y si citamos este dinámico editor francés fue

porque precisamente con él trabajaron los más relevantes pintores españoles del momento cuyas obras, reproducidas a partir de fotografías, tuvieron difusión tanto en Europa como en Estados Unidos a través de la red de agentes comerciales que tuvo la compañía, pero también a través de la reproducción en los periódicos ilustrados: sirvan de ejemplo *La vicaría* de Mariano Fortuny, grabada por Carretero de “fotografía de Goupil”, o *La Serenata* de Jiménez Aranda grabada por Rico en las mismas circunstancias, y ambas publicadas en *La Ilustración Española y Americana*.³⁵ En conclusión, la situación que se creó cuando llegó el daguerrotipo era estructural y se arrastrará a lo largo de todo el siglo.

Por lo general el afianzamiento de las técnicas gráficas y fotográficas en España ha venido de la mano del patrocinio regio o gubernamental, y ha interesado por igual a científicos y artistas. Ahora bien, los que finalmente prosperaron, cada uno con sus condicionamientos, fueron el grabado en talla dulce, objetivo prioritario de los ilustrados, la litografía cuando se empeñó en la empresa Fernando VII, y la fotografía en las figuras de Clifford y Laurent, cuya actividad, es cierto, tuvo parte de iniciativa personal pero también fue en gran medida auspiciada desde la misma corona o el gobierno. Por otro lado, algo más compartieron litografía y fotografía en un principio: aunque hubo particulares que se interesaron por los nuevos inventos e hicieron ensayos, las obras de calidad estuvieron en manos de artífices extranjeros, dándose la circunstancia, en el caso de la fotografía, de que a Clifford nunca le consideraron sus contemporáneos un representante de la fotografía española.³⁶

Por su parte, el daguerrotipo una vez colmado el interés de científicos y artistas dejará de tener actualidad porque nadie lo patrocinará; en estos términos le escribía Pedro de Madrazo a su hermano Federico el 8 de abril de 1841:

No puedes figurarte que poco instinto de bellas artes hay en el público –te digo porque estoy viendo todos los días las cosas que se aplauden; porque el mamarrachista Van Halen es aquí un Horacio Vernet [...] Aquí se habla en un reducidísimo círculo del Daguerrotipo.³⁷

De la litografía y el grabado en acero a la xilografía

En la actualidad son muy escasos los daguerrotipos que conservamos de los primeros años de la práctica de esta técnica en España, y todavía son aún más raros aquellos que presentan vistas urbanas o monumentales, aunque sabemos que este fue el motivo principal hacia el que se dirigió la cámara en un principio, entre otras razones porque así es como se hicieron las demostraciones públicas del nuevo invento. Teniendo en cuenta que fue el grabador Ramón Alabern y Casas –hijo de Pablo y hermano de Camilo, ambos grabadores-, quien se desplazó a París para aprender la nueva técnica y quien hizo en Barcelona la primera demostración, no extraña que también fuera él quien estuviera involucrado en la publicación *España, obra pintoresca* de Francisco Pi y Margall, cuyo primer y único tomo vio la luz en 1842. El medio que se eligió para reproducir los daguerrotipos fue el grabado a buril y aguafuerte en acero, técnica que, como hemos visto, también era novedosa en el país.

Se puede decir, entonces, que esta empresa fue doblemente moderna. No obstante, hay algunos aspectos que parece interesante tener en cuenta cuando miramos las estampas. En primer lugar, hay que destacar la destreza de los grabadores –además de Ramón Alabern trabajaron Ángel Fatjó y Antonio Roca-, y su capacidad para dar unidad visual a las diferentes vistas, transmitiendo el efecto de fidelidad que producía el daguerrotipo. Ayuda a ello, sin duda, que el grabado en acero produce siempre una imagen gris plateada, de modo que, sin llegar al efecto de espejo, sí tiene una similitud tonal; la estampa se nos muestra como un positivo permanente de esa frágil y evanescente

imagen del daguerrotipo que le hacían altamente perecedero; pero recordemos que el daguerrotipo es también un negativo y así, a los ojos del grabador, la cercanía es mayor pues precisamente una de sus destrezas es la capacidad para trabajar sobre una imagen negativa e invertida que posteriormente se hará positiva en el papel. En este sentido, la idea de registro rápido lleva unida una voluntad interpretativa, no se trata sólo de reproducir la realidad sino de transmitir el efecto del daguerrotipo, y basta comparar, por ejemplo, la manera en que Antonio Roca maneja los útiles para reproducir un dibujo de Luis Rigalt del modo en que lo hace cuando copia un daguerrotipo, siendo en ambos casos temas de paisaje: *Vista de la cascada de San Miguel de Fay y Costa de Garraf* y *Paso de la Falconera y subida a la iglesia de Castell de Fels*.

Por otro lado, la utilización de trazos breves y prietos en el modelado de las formas –algo que precisamente es posible en el grabado en acero– hace que las líneas se pierdan en el efecto de mancha logrando una gradación tonal donde se manifiesta claramente la traducción puntual del efecto realista de las sombras: el claroscuro es fotográfico, no pictórico. También se aprecia el punto ventajoso de la toma para evitar el efecto de aplanamiento, aunque estas forzadas perspectivas son las que provocan mayores dificultades para los grabadores que tienen que solucionar a la vez la confluencia de líneas con los efectos de luz y sombra. Por último, merece la pena observar el efecto de escenario que transmiten las estampas a pesar de las figurillas que las pueblan, en el fondo es el resultado de esas tomas vacías propias del daguerrotipo. Ahora bien, la introducción de figuras en las vistas arquitectónicas era algo habitual tanto en pintura como en grabado, de hecho en el siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, incluso en litografía, será frecuente que un especialista se ocupe de esta parte de la composición.

De la litografía se sirvieron para ilustrar el *Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas Baleares* de Antonio Furió, otra obra pionera en la reproducción de daguerrotipos, que vio la luz en Palma de Mallorca entre 1840 y 1844. Es fácil comprender porqué se empleó esta técnica y es que, desde un principio, el autor de la obra pensó en el “joven artista” Francisco Muntaner Llampayas debido al “uso esmerado” que hacía “de la prensa litográfica y de la máquina inventada por Mr. Daguerre”. Al contrario que en el libro anterior, aquí no se dice explícitamente cual de las estampas están sacadas del daguerrotipo, aunque algunas muestran una nitidez de perfiles, una distribución de las sombras y un efecto de vacío que llevan fácilmente a pensar en él, por ejemplo la *Vista de Palma de Mallorca desde el Oeste*, o la Plaza de San Antonio, la primera litografiada por el citado Muntaner, la otra por Melchor Umbert. No obstante, es posible que para buena parte de ellas se empleara el daguerrotipo pero la interpretación visual que se hizo sobre la piedra fue adecuándolas al gusto y la perspectiva de herencia ilustrada, no olvidemos que uno de los más activos participantes en la empresa fue precisamente Bartolomé Sureda. Por otro lado, la utilización del lápiz litográfico acerca el resultado al del dibujo, y no hay deseo alguno de reproducir el efecto visual del daguerrotipo. Digamos entonces que frente a *España, obra pintoresca*, la que nos ocupa visualmente es antigua: el resultado recuerda al de la *Colección de vistas de los sitios reales*, serie litográfica publicada por el Real Establecimiento Litográfico cuyas entregas se repartieron entre 15 de abril de 1835 y el 1 de marzo de 1836, donde se reproducían los cuadros de Fernando Brambila, profesor de perspectiva de la Academia de San Fernando, fallecido el 22 de marzo de 1834.³⁸

En este sentido merece la pena observar que no son las posibilidades técnicas las que subrayan o atemperan el efecto fotográfico en la estampa, sino el ánimo y la mirada de quien trabaja. El daguerrotipo se emplea aquí como registro pero el objetivo no es él, sino la composición. A medida que avanza la fotografía, tanto en lo que se refiere a su difusión en la sociedad, como a las mejoras técnicas, se irá haciendo más presente la sintaxis visual fotográfica también en los medios gráficos de reproducción, incluso cuando no se pretende hacer explícito su uso. La obra que mejor ilustra ese paulatino tránsito de lo que

podríamos calificar la vista pintoresca, a la estampa que muestra una vista realista es la magna serie *Recuerdos y bellezas de España* que vio la luz en once tomos entre 1839 y 1865, obra de otro artista catalán, Francisco Javier Parcerisa.

El empeño de este viajero fue recorrer el país para registrar principalmente los monumentos y paisajes, una empresa que le ocupó toda la vida. Por la misma información que suministran las estampas, sabemos que comenzó dibujando del natural, con relativa frecuencia incluye la fecha en que hizo el registro –por ejemplo el tomo cuarto dedicado al reino de Aragón lo recorrió entre septiembre y noviembre de 1844. Pero los volúmenes que vieron la luz en la década de los cincuenta, y a pesar de la inscripción, se nos muestran con unas estampas que, tanto en la toma, como en el efecto tonal y el registro lumínico, resultan familiarmente fotográficas. Quizás por ello en el volumen dedicado a Córdoba, publicado en 1855, en un momento dado emplea la expresión ‘sacado del natural’ y no dibujado. Realmente es inimaginable Parcerisa, especialista en vistas y por tanto familiarizado con la cámara oscura, recorriendo el país sin una cámara fotográfica a esas alturas, pero a la vez es posible pensar que su mirada se fue progresivamente alejando de los valores pictóricos que tanto potenciaba Ceán para acomodarse a los nuevos que mostraba la imagen captada y fijada bien por el daguerrotipo, bien por las otras técnicas fotográficas.

Hoy no podemos conocer el uso que hizo Parcerisa de la fotografía pero merece la pena destacar que explícitamente lo dice en el tomo dedicado a Sevilla, que vio la luz en 1856. La fortuna que tuvo la técnica en esta ciudad avala nuestra hipótesis de la importancia que debemos dar a la ausencia de patrocinio en la introducción de la misma en el resto del país. Como afirma Lleó Canal (1997, 59), si hubo una innovación técnica que apasionó al duque de Montpensier, esa fue “sin duda la fotografía, que gracias a su activo mecenazgo conoció un desarrollo extraordinario en la ciudad”,³⁹ y a partir de 1848 las más diversas técnicas y fotógrafos recalcan en ella. Entre los fotógrafos se cuenta Francisco Leygonier, quien estableció un gabinete en la calle Imperial donde exponía daguerrotipos, de retratos y vistas, y también hizo fotografía en papel. De este tipo debía ser la fotografía que utilizó Parcerisa de los *Restos del anfiteatro romano*, mientras que para la Torre del Oro y el interior de la catedral se sirvió de daguerrotipos; incluso es posible que él mismo hiciera el daguerrotipo de las estatuas de la puerta lateral derecha de la catedral.

Los progresos de la litografía, sobre todo en sus aplicaciones industriales,⁴⁰ hicieron que ésta fuera una técnica que pronto se extendió por todo el país, pero en la misma medida fue creciente su desprestigio artístico –algo que, por otro lado, no fue exclusivo de España.⁴¹ Las élites procuraron emplear los servicios del establecimiento parisino de Lemercier, si bien los madrileños de Juan José Martínez y de Julio Donón fueron los más relevantes del país, tanto por su calidad, como por las innovaciones técnicas, en sus talleres vieron la luz las primera cromolitografías de calidad. A ellos se sumó, entre otros, el establecimiento que abrió Agustín S. Zaragoza quien, en octubre de 1861, creó la Sociedad foto-lito-zincográfica con el fotógrafo Antonio Selfa y el geógrafo Francisco López Fabra. Esta técnica se empleó tanto para reproducir estampas antiguas,⁴² como dibujos de actualidad.⁴³ Ahora bien, esta empresa-sociedad trajo también nuevos medios de reproducir fotografías, obteniendo por ello el privilegio de introducción (véase Apéndice I).

Hubo otras técnicas que se desarrollaron sobre bases fotográficas, como la heliografía, la lito-fotografía, el grabado fotográfico, etc. De ellas se dieron noticia en España (véase Apéndice II) y algunas se introdujeron en las publicaciones periódicas (véase Apéndice III: “El grabado por la fotografía y la química”). Pero, sin duda, la técnica gráfica por excelencia en la reproducción de fotografía fue, como ya he dicho, la xilografía y el medio las revistas ilustradas.

En cuanto a la xilografía, hay que recordar que su introducción y afianzamiento en España se puede situar entre 1836 y 1837. Por entonces el grabado en madera llegó a convertirse en protagonista indiscutible de algunas veladas del Liceo Artístico y Literario madrileño: el habilidoso Vicente Castelló –futuro regente de la Calcografía Nacional-, provocaba la admiración del público grabando a la vista dibujos de reputados artistas, entre los cuales se contaba Antonio María Esquivel. Además, en la xilografía el peso de la tradición fue prácticamente nulo, adaptándose fácilmente a las nuevas necesidades sociales de modo que según se desarrolle la técnica será la que más fuerte competencia hará a la litografía.

En el número 118 del *Semanario Pintoresco Español* –del 1 de junio de 1838- se publicaba un artículo sobre el grabado en madera donde se hacía una breve historia del mismo diferenciando entre la histórica entalladura y la moderna xilografía: “dos métodos totalmente extraños el uno al otro” pues “para el grabado en madera no se usa en el día de la punta sino de agujas y buriles”. El 24 de septiembre de 1853 desde las páginas de *La Ilustración* se afirmaba que “en el grabado en madera estamos como vulgarmente se dice en mantillas, pues este arte es tan difícil de comprender y de ejecutar como cualquiera de los otros”, y añadía:

Grabar en madera no es como generalmente se cree el cortarla según ha indicado el dibujante por medio del lapicero; es menester interpretarlas; es necesario que el grabador empape su imaginación en el espíritu del artista primitivo. Este grabado tiene en su carácter especial que es el de croquis y dibujo de efecto un claro oscuro más marcado que el del acabado que es exclusivo del cobre y el acero. No tiene ni puede tener estilo, pues el querérselo dar sería sacarlo de su quicio; es necesario conservar el carácter del artista que ha hecho el dibujo: sólo le es permitido al grabador dar a las líneas la *regularidad irregular* que sólo es asequible para el buril de muy pocos dibujantes: en las obras de estos queda mucho que estudiar al grabador, pues el lapicero con un mismo grueso de líneas produce una porción de tonos, al paso que en el grabado hay que calcular el grueso y la distancia de aquellas para obtener el resultado que se desea, además del aumento que han experimentado al recibir la tinta, cuyas dos circunstancias son el escollo en que han tropezado y con que han luchado siempre los grandes artistas en este género.

Por otro lado, de todos son conocidas las dificultades que tuvieron los editores y empresarios de estas publicaciones periódicas para reclutar grabadores de calidad: desde Mesonero Romanos quien siempre se preció de haberlo introducido⁴⁴ a pesar de las duras críticas que mereció por parte de Pedro de Madrazo⁴⁵ por servirse de tacos grabados en el extranjero –fue el madrileño *Observatorio Pintoresco*, que vio la luz en 1837 el primero en emplear artistas españoles para estos fines-, hasta Ángel Fernández de los Ríos⁴⁶ y Abelardo de Carlos. Entre las páginas del *Semanario Pintoresco Español*, *La Ilustración*, *El Museo Universal* y, sobre todo, de *La Ilustración Española y Americana*,⁴⁷ se encuentra una parte de la historia de la fotografía española: la dedicada a monumentos y obras de arte en un primer momento –así es como se familiarizó el público con la obra de Clifford y Laurent, y parte de su fama se debe a ello-, y a noticias y novedades donde, con el tiempo, tuvieron cabida múltiples fotógrafos aficionados que remitían *las positivas*, como se decía entonces, a las redacciones.⁴⁸

También a través de las publicaciones ilustradas los españoles entraron en contacto con la fotografía internacional, pues fueron muchos los clichés de importación que se emplearon para ilustrar los textos, y buena parte de ellos eran reproducciones de fotografías, pensemos que desde 1848 la expresión ‘d’après une photographie’ comenzó a acompañar muchas de las xilografías que se publicaron en *L’Illustration*, fundado en 1843.⁴⁹

El devenir de la relación fotografía/xilografía fue de la interpretación a la reproducción, dándose la circunstancia de que en la década de los sesenta del siglo XIX ambos medios recibieron el impulso definitivo (véase Apéndice III y IV). En un primer momento el paso ineludible del dibujante introducía esa libertad creativa que supone la selección del detalle y la búsqueda de un buen efecto del conjunto del que ya hemos hablado y es común a toda obra grabada. Él introducía un efecto del que dependía el resultado final y esto afectaba por igual a las fotografías de monumentos, de reproducciones de pinturas, como a las escenas de actualidad e, incluso, a los retratos.

Que se hiciera común el retrato fotográfico entre los españoles no significó que no hubiera de reproducirse para multiplicarse. Es más la sustitución de la litografía por la fotografía fue mucho más paulatina de lo que en un principio se ha creído, no solo en las galerías de retratos fue la técnica plana la que dominó el panorama durante toda la década de los cincuenta, sino también en cualquier tipo de demanda de retratos. Por ejemplo, Julio Nombela (1976, 266) cuenta cómo las barricadas de Madrid se adornaron “con ramos de flores, coronas de laurel y retratos en litografía de Espartero, de San Miguel y de la mayor parte de los generales victoriosos” para celebrar en julio de 1854 el triunfo de la revolución y el abrazo de O’Donell y Espartero. Veinte años más tarde era el grabado el que había asumido esa labor, así en la carta que Juan Valera remitió a Juan Moreno Gueto, fechada el 18 de noviembre de 1874, le comentaba con satisfacción:

Espero la fotografía para darla al punto al dibujante y grabador, que me saquen una preciosa lámina para adornar a Pepita Jiménez” (Romero Tovar 2003, 569).⁵⁰

El mejor calibre para valorar la creciente presencia del retrato en la prensa ilustrada son los números: *El Museo Universal* empezó por publicar veinticuatro en 1857; en 1870 *La Ilustración Española y Americana* daba ochenta y tres; diez años más tarde alcanzaba el número de ciento sesenta y dos; y en 1896 eran doscientos treinta y ocho. En definitiva, como escribía Pérez de Guzmán el 22 de diciembre de 1907 en las páginas de la revista:

El gusto universal moderno, sobre todo después que la fotografía ha hecho tan fácil y económico el culto de la iconografía, ha dado en estos últimos tiempos un privilegio de reproducción al retrato, como nunca lo había disfrutado (p. 381).

Por otro lado, el trabajo del dibujante era fundamental para componer escenas donde se combinaban elementos que previamente habían sido documentadas, bien a través del apunte dibujado, bien a través de tomas fotográficas. Estos corresponsales artísticos que también merecieron el título de dibujantes de redacción, o dibujantes de actualidades y que serían sustituidos por el *reporter* (Apéndice III), se trasladaban al escenario de los hechos para poder ambientar con veracidad y realismo los textos sirviéndose en muchas ocasiones de la fotografía.⁵¹ En definitiva, en estas estampas o grabados de composición no podemos llegar a apreciar la creación del fotógrafo sino la del dibujante quien trabajaba sobre el taco y su pensamiento era el que con mayor o menor destreza abría el grabador. Y esta era la idea dominante todavía en la década de los setenta. Por ejemplo, en la amplia cobertura que hizo *La Ilustración Española y Americana* (segundo semestre 1876, 404) del malogrado Mariano Fortuny, junto a la carta remitida por Pedro de Madrazo a su sobrina Cecilia, viuda del pintor, se publicó el “Depósito del corazón”, sacado “de una fotografía que nuestro buen amigo Padró [...] envió al inteligente D. Bernardo Rico” rogándole “que la publique interpretada por su diestro buril”.

Esta situación no cambió cuando se introdujo en la revista citada una de las grandes novedades: el pintor Dióscoro Teófilo de la Puebla sustituyó el dibujo a escala de su pintura *La maja al balcón* por una fotografía que fue grabada y publicada el 1 de enero de 1872 (p. 10) con la breve anotación “grabado sobre fotografía”. Es evidente que fue un paso fundamental de la interpretación a la reproducción, pero la gran revolución vino con el sistema desarrollado por Pannemaker quien había “sabido elevar el arte del grabado en madera a tal punto de perfección” que “la talla dulce” no ofrecía “contornos más puros,

ni detalles más precisos, ni tono más rico, ni sombras más desvanecidas.⁵² El procedimiento que se empleaba para reproducir “las obras de arte y los dibujos del natural” consistía

en obtener directamente sobre la madera una prueba fotográfica del cuadro o dibujo que se desea grabar, en vez de copiar estos al lápiz; y la supresión del dibujante, que servía de intermediario entre el pintor y el grabador, y tiene inapreciables ventajas bajo el punto de vista de la exactitud, impone en cambio al grabado una tarea muy difícil: éste no tiene ya por guía los rasgos del lápiz, que se traducen luego en tallas más o menos profundas y más o menos unidas, sino que se halla completamente aislado en presencia de una composición en la cual los claros y las sombras están representados por tintas desvanecidas con perfecta uniformidad, sin más diferencia entre ellas que la indicada por los mismos tonos, más o menos oscuros. Aquí no valen la ciencia del geómetra y la habilidad del obrero; se trata de comprender, de adivinar, de interpretar la obra de arte: es necesario de todo punto ser artista.

El empleo de este procedimiento ha asegurado a M. Pannemaker un lugar privilegiado entre todos sus colegas, porque le ha permitido tratar la madera como sólo se había tratado hasta ahora el cobre y el acero; por eso el eminente artista ha conseguido tan magníficos resultados, y merced a su distinguida colaboración en el periódico, podemos dar a nuestros suscriptores el grabado que figura en las páginas 376 y 377 como les hemos ofrecido otros semejantes que no tienen de común con el grabado ordinario en madera sino los instrumentos de su ejecución.

A la vista de las fotografías reproducidas en *La Ilustración Española y Americana* se puede decir que estamos ante una verdadera ventana de ese medio sin negar la existencia de una sintaxis propia de la xilografía, pero realmente con los avances técnicos en la transferencia de la imagen y el virtuosismo de los grabadores se le puso tal sordina a esta técnica gráfica que resulta tan silenciosa como el propio fotógrafo ante la cámara. Sobre la idea de la reproducción mecánica de la realidad podemos concluir que se llegó a la reproducción mecánica de la fotografía, que en el fondo es lo que opinaba la Academia de San Fernando. No obstante, es interesante ver cómo en los comentarios que se hacían a estos grabados también se fue educando al público en no valorar la fotografía: lo que aparecía en la imagen y en todo caso el trabajo del grabador era lo que se tenía en cuenta, por más que dijeran el nombre del fotógrafo. Esto explica el cuestionamiento como arte del fotograbado y las dificultades que hubo para valorar su calidad (Apéndice III). Pero, para acabar, quisiera subrayar que con este nuevo medio no sólo desapareció el grabador sino también se llevó por delante el lenguaje lineal y la interpretación, dando definitivamente comienzo a la era de la mancha y la reproducción.

Notas

* No podría haber escrito estas páginas sin la ayuda que Luis Fernández Colorado me ha prestado en las cuestiones bibliográficas; sin la generosidad de Carmelo Vega, que me dio a conocer la existencia de un ejemplar incompleto de *El propagador de la fotografía*, revista sobre la que prepara un estudio y a la que he podido acceder gracias al buen hacer de Belén García Jiménez y Pilar Sáez Lacave, entusiastas amigas dispuestas a rastrear y obtener todo tipo de copias y fotocopias en las bibliotecas y archivos franceses; y la paciencia y colaboración de Concha Herrero, Álvaro Molina y Greta Carrete, cuya disponibilidad siempre va acompañada de una sonrisa. Este estudio se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación HUM2005-0612/ARTE.

¹ Desde luego es fundamental subrayar que simultáneamente se pudieron alcanzar dos medios de reproducción que cambiarían los métodos de producción, uno para las obras bidimensionales, y otro para las tridimensionales; hay que tener en cuenta que las estampas de reproducción de escultura nunca llegaron a ser tan convincentes como las copias en mármol, bronce u otro material; igualmente esto explica la innovación visual que supuso la fotografía estereoscópica de esculturas y el éxito que tuvo entre el público. Sobre este tema véase Fawcett 1995.

-
- ² En cuanto el perjuicio que traería la reproducción de escultura consideraba que “resultará otro mal y es el de quedarse sin trabajo todos los que devastan mármol, pues los mismos escultores después de hecho su modelo de mármol, podrán sacar estatuas de mármol por medio de este mecanismo, pues el resultado no puede ser más satisfactorio”; de hecho, comentaba que ya se vendían por ahí “estatuitas hechas de este modo, sacadas de las antiguas”.
- ³ La reproducción de dibujos fue motivo de continuas investigaciones también durante todo el siglo XIX, y sin duda la fotografía fue un gran auxiliar; véase, por ejemplo, *La Ilustración Española y Americana*, la sección ‘Revista de Ciencias Aplicadas’ del primer semestre de 1873 (p. 62). Esto da una idea de la lentitud con la que fue desapareciendo la figura del dibujante en la cadena de producción de imágenes; sobre la nómina de artistas dibujantes activos durante la segunda mitad del siglo XIX que trabajaban para las revistas ilustradas véase el número conmemorativo de ese mismo periódico publicado el 22 de diciembre de 1907, especialmente las pp. 366 y 379-381.
- ⁴ En la relación de Daguerre con Niépce el primero nunca valoró los experimentos de este último para copiar automáticamente estampas, instándole por el contrario a que captara las imágenes de la cámara oscura, pero hay que tener en cuenta que la litografía había desarrollado con éxito técnicas para reproducir estampas antiguas.
- ⁵ Como afirma Alpers (1987,119), ya Hooke en su *Micrographia* de 1664, consideraba que el “ojo, ayudado por la lente, era un medio que permitía al hombre pasar del engañoso mundo del cerebro y la fantasía al mundo concreto de las cosas”.
- ⁶ Entre las “herramientas, utensilios y materiales pertenecientes al arte del Grabado” se anota “una cámara oscura” en el inventario de los bienes de Salvador Carmona redactado en 1778 (Blanco Mozo 1997, 301).
- ⁷ Sirva de ejemplo, para tomar conciencia del alcance de esta relación, la manera en que se recibió en Japón este invento tan europeo. Cuando llegó la fotografía el término que inmediatamente se aplicó para denominarla fue el de *shashin*, el mismo que se daba a las pinturas que utilizaban la perspectiva y el claroscuro propio de occidente, del mismo modo que a la cámara oscura se le llamó *shashinkyō* “o espejo para copiar la verdad”; agradezco a Alejandro Rodríguez Medina la ayuda que me ha prestado en lo relativo a esta cuestión.
- ⁸ Efectivamente, se sabe que el mejor original para grabar, era sobre todo si hablamos de reproducción de pintura, una copia a tamaño pequeño y tener a la vez a la vista el cuadro, pero era extremadamente raro que se dieran estas circunstancias y lo común era tener un dibujo para grabar que se transfería al soporte, o copiar una estampa.
- ⁹ Tengamos en cuenta que este mismo proceso ha sido el vivido por la fotografía, para Ivins (1975) desde luego no caben en ella las distorsiones propias de los otros modos de comunicación, y precisamente este planteamiento es el que rebate Jussim (1983) quien analiza la influencia del medio y la estructura en la transmisión de la imagen.
- ¹⁰ No hay que suponer que esa distancia fuera siempre a favor de la fotografía, por ejemplo Ruskin evolucionó en sentido inverso y, tras haber sido un ferviente defensor del registro de la cámara, acabó convencido de que los artistas gráficos serían siempre superiores a ella (Freitag 1979-80, 119).
- ¹¹ Del mismo modo que la reproducción de obras de arte fue una actividad fundamental de grabadores y litógrafos, también para la fotografía fue una aplicación prioritaria, piénsese en las campañas fotográficas desarrolladas por el South Kensington Museum (sobre este tema véase Hamber 1996). Desde luego, en este sentido fueron definitivas las mejoras tecnológicas, casi podríamos tildarlas de revolucionarias, que tuvieron lugar en el ámbito de la fotografía desde la década de los cincuenta en adelante. Pensemos, si hablamos por ejemplo de la reproducción de pintura, que la fotografía partió de las mismas posibilidades que las estampas –tenía capacidad para reproducir el tema, la composición, el dibujo, el claroscuro y una idea general del estilo del artista-, pero con el tiempo acabó superando todas las limitaciones: la fotografía poco a poco sería capaz de reproducir la superficie pictórica en su materialidad expresiva, la pincelada, la destreza, el empaste, la pigmentación y, finalmente, el color. Pero la ponderación de estas posibilidades fue un proceso más lento de lo que en un principio podría parecer y, desde luego, esto es aún más patente si nos referimos a España.
- ¹² No obstante tenemos constancia de que se practicó, por ejemplo en la sesión del 15 de julio de 1863 celebrada en la Sociedad Fotográfica de Cádiz, José Fernández Celis, presentó una prueba de “un retrato en tamaño de placa del general Castaños, reproducción de litografía, sacada con objetivo Woighlander y virada con bicarbonato de sosa, ácido cítrico y oro”, y Manuel Roche “dos pruebas en tercio, reproducción de grabados, sacados con objetivo de media de

Jamin, combinado para retratos y virados con fosfato de sosa y oro”, *El propagador de la Fotografía*, núm. 17, 15 de junio de 1864.

¹³ Finalmente parece que todos resultaron infructuosos según se desprende del epistolario con su hijo Federico (Díez 1998; Madrazo 1994).

¹⁴ Téngase en cuenta que mientras que en 1851 se pensaba que el Louvre debía coleccionar y exponer fotografías de obras de arte que no estuvieran representadas en sus colecciones, y en 1853 Roger Fenton es ya el fotógrafo del British Museum, las primeras peticiones oficiales para fotografiar obras del Museo del Prado tienen lugar en 1858 y todavía en 1864 no era posible comprar fotografías en la institución; la primera petición oficial de Laurent para realizar trabajos fotográficos en el Museo del Prado es de 1871 (Pérez Gallardo 2004, 266-269). Hasta 1890 fue la Casa Laurent la única encargada de fotografiar las obras del museo, en 1893 comienza esta misma actividad Mariano Moreno, pero finalmente en 1900, tras un contencioso, es J. Lacoste quien se erige en único sucesor de los fondos de Laurent (Segovia y Zaragoza 2002, 43-44).

¹⁵ Es importante recordar que la apreciación de la fidelidad al original que ofrecía la fotografía vino en gran medida a través de la reproducción de obras y objetos de arte, especialmente la pintura, cuando se pusieron de manifiesto las enormes distorsiones que se registraban en las estampas, y este proceso está íntimamente unido al desarrollo de la Historia del arte. Sobre este tema véase Freitag 1979-80; Fawcett 1983, Leighton 1984; y Hamber 1995. También es interesante el cuestionamiento que hace sobre la ciencia del arte, su relación con la arqueología y el servicio del fotograbado en su estudio y difusión en las páginas de *La Ilustración Española y Americana* (22 de diciembre de 1907, p. 378); sobre la aplicación de la fotografía a la arqueología en España véase González Reyero (2005).

¹⁶ En los números correspondientes al 25 y 28 de diciembre de 1833. Igualmente se denunciaba la falta de renovación de las formas de producción mientras que más allá de nuestras fronteras habían “simplificado tanto sus métodos de ejecución y tienen a la mano diestros obreros, y a escoger a la puerta de casa hasta los más menudos utensilios de que pueden necesitar [...] que no es posible concurrir con ellos a mercado alguno”.

¹⁷ Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid.

¹⁸ Es interesante subrayar que a pesar de ser mucho menor el tiempo que se empleaba para hacer una xilografía, ésta se valoraba en términos similares; en 1878 (2º semestre, p. 146) *La Ilustración Española y Americana* daba el siguiente aviso a sus suscriptores: “El cuadro de Doña Juana la Loca, original de D. Francisco Pradilla, que ha obtenido por su relevante mérito el Premio de honor de la Exposición General de Bellas Artes celebrada en esta corte el presente año, y que hoy se haya sometido al examen y juicio de un público cosmopolita en la Exposición Universal de París, ha sido dibujado por su mismo autor para la Empresa de la Ilustración Española y Americana y grabado por el artista D. Arturo Carretero, quien ha invertido más de seis meses de asiduo trabajo en terminar esmeradamente la difícil obra que le había sido encomendada [...] Verdadero sentimiento tiene la empresa porque esta obra artística, digna reproducción del cuadro, y la de más mérito, sin duda alguna, de todas las de su clase que se han presentado en la Exposición de París, no haya sido examinada por el Jurado de aquel grandioso certamen, a causa [...] del largo espacio de tiempo empleado en su ejecución, por exigirlo así el esmero y la delicadeza del trabajo”.

¹⁹ Las cursivas se encuentran en el original.

²⁰ Aunque con el grabado en madera se planteará la posibilidad, pero nunca llegó a cubrirse la plaza (Carrete Parrondo 1980; Vega 1987, 149-153); por otro lado tampoco se consideró entre los posibles pensionados a los grabadores en madera a pesar de las críticas que mereció esta circunstancia por parte de Ángel Fernández de los Ríos desde las páginas de *La Ilustración* el 24 de septiembre de 1853 (p. 382).

²¹ Los documentos se conservan en el archivo familiar, agradezco a José Luis Díez que me facilitara su consulta. Por otro lado, es interesante recordar la actividad desarrollada por J. Laurent cuando llegó a España en este ramo de la industria.

²² Hubo academias provinciales como la de Cádiz que sí acogieron en sus exposiciones a la fotografía; en este sentido merece la pena recordar que también fue pionera en relación con la litografía.

²³ La publicación decidió tomar la iniciativa para hacer la exposición redactando unas normas y abriendo una suscripción para costearla. *El eco de la fotografía* en el número 7 recogió la idea, pero no parece que contaran con ningún apoyo más, ni siquiera tuvieron mucho éxito entre los fotógrafos.

-
- ²⁴ Téngase en mente la rivalidad en la que nació este periódico en relación a *La Ilustración Española y Americana*, mencionada en la necrológica del fundador de este semanario, Abelardo de Carlos, fallecido el 6 de abril de 1884 (*La Ilustración Española y Americana*, 8 de abril de 1884, pp. 211-214), y contada con bastante pormenor en el número conmemorativo del cincuentenario (*Ilustración Española y Americana*, 22 de diciembre de 1907); la situación llevó a solicitar en 1870 un informe al Regente de la Calcografía Nacional sobre la calidad del grabado en ambas publicaciones (Vega 1988, 156-158).
- ²⁵ Esta idea de la vulgarización a través de la fotografía la tenían en el fondo hasta los defensores de ella, como los editores de *La Ilustración Española y Americana* (22 de diciembre de 1907, p. 381): “Respecto a nuestras grandes catedrales, el catálogo artístico de *La Ilustración Española y Americana*, antes de que la fotografía las vulgarizase, fue toda una revelación cuando en el mundo se supo que no eran solo León, Burgos, Toledo, Sevilla y Santiago las poseedoras de estos edificios elevados a grandiosos monumentos nacionales”.
- ²⁶ Las láminas se conservan en la Calcografía Nacional; sobre la edición de esta obra véase Blas Benito, Romero de Tejada y Urrutia de Hoyos 1988.
- ²⁷ El fondo fotográfico de la Casa Laurent (posteriormente Ruiz-Vernacci), conservado actualmente en el Instituto del Patrimonio Histórico Español, fue fundamental para la confección del catálogo monumental de España, iniciado en 1900, y piedra angular del desarrollo de la disciplina en nuestro país; su herencia visual es posible registrarla muy avanzado en el siglo XX, entre otras publicaciones en el verdadero hito editorial del *Ars Hispaniae*.
- ²⁸ En 1907 Juan Pérez de Guzmán planteaba desde las páginas de *La Ilustración Española y Americana* la cuestión ‘La fotografía y el fotograbado ¿son arte?’ (véase Apéndice III).
- ²⁹ Es interesante constatar la pervivencia de la idea muerte=fotografía en España; uno de los textos más relevantes fue el publicado en *El Museo Universal/La Ilustración Española y Americana*, de 25 de diciembre de 1869 (p. 14), en el cual se afirma: “Es curioso lo que se observa en los resultados mecánicos de esta fábrica de dibujo. Una vez encerrada la naturaleza viva por medio de la luz en el seno de la cámara oscura, la imagen nace muerta. Si se trata de la figura humana, allí están en efecto reproducidos con pasmosa exactitud y con realidad admirable todos los pormenores [...] todo está allí expresado; solo falta la expresión de la vida. Si nos fijamos en la reproducción de un paisaje [...] todo se nos ofrecerá en mortal perspectiva; todo inmóvil, frío, helado, muerto. Parece que la superficie del cristal incubada por los rayos de la luz solo produce cadáveres [...] El hecho es que todo muere en sus manos [...] La fotografía sólo acierta a ofrecernos la rigurosa exactitud de sus restos mortales”. A pesar de ello, en realidad es un escrito en defensa de la fotografía porque “como todos los descubrimientos, ha venido en su tiempo, cuando era necesaria, cuando la industria la ha reclamado”, pues “si la fotografía no acierta a dar a sus estampas la vida que les quita, en cambio es la expresión viva del realismo en que mueren las artes y las letras [...] la imaginación del hombre todo lo anima, pero la imaginación se iba apagando y fue preciso que brotara la luz de la cámara oscura”.
- ³⁰ En el Palacio Real de Madrid se conserva una tarjeta postal con la *Vista de una gran ola que choca con el dique de la roca de la Virgen en Biarritz* (inv. 10202501), fruto de la correspondencia entre la princesa Victoria Eugenia de Battenberg y su madre la princesa Beatriz de Sajonia Coburgo Gotha con Alfonso XIII.
- ³¹ Sobre este tema son fundamentales los estudios de Hunnisett (1980 y 1998), especialmente este último para la cuestión de la diversidad y combinación de técnicas, su afianzamiento y desarrollo.
- ³² Sobre el progresivo deterioro de la publicación de estampas calcográficas y la masiva importación del extranjero durante los años de la ‘Década Ominosa’ da cumplida cuenta el artículo, ya citado, de *La Estrella*.
- ³³ De origen francés, fue uno de los litógrafos que trabajaron para José de Madrazo en el establecimiento del Tívoli y la obra que conservamos de su mano grabada en acero son todo retratos: Carlos María Isidro, María Francisca de Braganza y Borbón, Fernando VII, María Cristina de Borbón, Manuel González Salmón, José Moñino y Redondo (se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid).
- ³⁴ El primer comentario en este sentido se hizo ya en la segunda entrega (t. I, 1835, p. 24), el texto citado figura en la sexta entrega, p. 72.
- ³⁵ La primera en el segundo semestre de 1876 (pp. 324-325), la última en el primero de 1877 (p. 9). Según González López y Martí Ayxelá (1994, 98, nota 194), Laurent fue el fotógrafo preferido por Federico de Madrazo, y durante su estancia en Granada en 1871 Mariano Fortuny aprovechó para que fotografiase algunas de sus pinturas para remitirlas a Goupil.

-
- ³⁶ Entre los comentarios que mereció desde *El Propagador de la Fotografía* (núm. 1, 15 de octubre de 1863), la exposición organizada por la Sociedad Fotográfica francesa para que coincidiera con el Salón de ese año se citan las fotografías “tomadas de España por Mr. Clifford, ya difunto”, pero al final del artículo se añade: “Esperamos que en la próxima exposición no veremos figurar solamente, como representante de la fotografía española a un extranjero, sino que tanto los fotógrafos públicos como los privados, harán un esfuerzo para enviar trabajos que puedan figurar dignamente al lado de los de otros países”. En el número 10, de 29 de febrero de 1864 insiste en estos términos: “En la última exposición francesa, la fotografía española brilló por su ausencia, pues si bien hubo fotografías hechas en España no lo fueron por fotógrafos españoles, por más que los dos individuos premiados residieran entre nosotros hace tiempo”.
- ³⁷ No debió ser ajeno a ello que Isabel II siempre sintió predilección por la miniatura a pesar de ser un arte que se encontraba ya en decadencia a comienzos de la década de los treinta, por lo menos eso se deduce de las palabras introductorias de Segunda Martínez Robles en *Las españolas náufragas* quien hace la siguiente declaración en la edición de 1831: “La necesidad [...] me hizo atreverme a hacer retratos de miniatura, sin principios de dibujo, para proporcionarme la subsistencia con decoro, y ayudar en lo que me fuese posible a mi familia desgraciada. En un principio mis borrones me produjeron más de lo que yo podía esperar. Van transcurridos muchos años y mi suerte no varía; habiéndose aumentado mis necesidades y minorado los aficionados a retratarse, tengo que aparecer como autora sin merecerlo”.
- ³⁸ Se relaciona también con lo que en aquellos momentos se consideraban viajes pintorescos en los cuales la litografía fue la técnica por excelencia (Vega 1990, 332-340).
- ³⁹ Sin duda la rivalidad existente entre Isabel II y su cuñado invitan a pensar que también esto influyera en el desinterés de la reina por la nueva técnica, aparte de su gusto ya mencionado por la miniatura. Sobre la historia de la fotografía en Sevilla es fundamental el libro de Fontanella y García Felguera (1994), en cuanto al tránsito de la estampa a la fotografía véase Vega 1993.
- ⁴⁰ Por ejemplo, Andrés Conga obtuvo en 1878 privilegio de invención por un procedimiento para obtener una impresión litográfica en hojalata; por su parte también lo obtuvo la viuda de Lizarde e hijos de Tarazona “por una impresión litográfica con baño que resiste el agua hirviendo y con otro que no la resiste, con destino, el primero a la fabricación de conservas alimenticias de todas clases, y el segundo a cajas de cerillas fosfóricas” (*La Ilustración Española y Americana*, primer semestre de 1878, p. 11).
- ⁴¹ En 1845 Antonio Neira Mosquera publicaba *Desengaños de una piedra litográfica* donde se puede leer: “En otros tiempos un retrato era un título de gloria: la litografía reemplazó a la pintura al óleo, a la miniatura y al lápiz. Años pasados estaba reservada la litografía para la arqueología y los viajes, ahora sirve para todo como un tonto: las caricaturas de los periódicos, las tarjetas de visita, las papeletas de entierro y la pólizas de un a oficina, ha reemplazado a las batallas de Velázquez, a las vírgenes de Murillo y a los cuadros de costumbres de Alenza”.
- ⁴² El ejemplo más señero es la reproducción de la brutal estampa *Grande hazaña! con muertos de Los Desastres de la guerra* de Goya ilustrando el artículo de Arturo Mérida publicado en la revista de élite *El Arte en España* con motivo de la primera edición de la serie (1863, pp. 266-281).
- ⁴³ Como por ejemplo el descarrilamiento del ferrocarril de Mediodía el 28 de marzo de 1867 o el incendio del Conservatorio de música y declamación de Madrid el 20 de abril de 1867, publicados ambos en el periódico *Los sucesos*, cuyo lema era ‘describe y dibuja’, del 4 y 23 de abril de 1867 respectivamente. En este último se dan, según los responsables del periódico, las dos razones fundamentales para emplear esta técnica, fidelidad y rapidez: “Respecto a la lámina que hoy ofrecemos, obtenida por el método foto-lito-zincográfico, sólo debemos decir que es una representación fiel del siniestro. Empleamos este procedimiento, por ser el más breve. Si no tiene la pureza de líneas de un grabado, al menos del dibujo son la mayor exactitud, y con una brevedad tal que a haber publicado ayer número, hubiésemos podido ofrecer esta lámina a nuestros constantes favorecedores”.
- ⁴⁴ Además de en sus memorias se puede leer la Introducción a la nueva época del *Semanario Pintoresco Español* (tomo I, enero de 1846, pp. 1-3). En ese momento F. Navarro Villoslada declaraba: “Nos hemos propuesto darle un carácter verdaderamente español, sin que un sólo grabado sea debido a buriles extranjeros”.
- ⁴⁵ Además de las críticas contemporáneas en *No me olvides*, Pedro de Madrazo publicó en el primer semestre de 1882 de *La Ilustración Española y Americana* (pp. 7-14) el artículo “Los periódicos ilustrados de Madrid. Alegación de vivos y muertos llamados a juicio con motivo de una declaración de mayor de edad”. Años después en la misma publicación, con motivo del

número conmemorativo del cincuentenario (22 de diciembre de 1907) se tildaba el texto de Madrazo de “comparación apologética” y se trataba de dar una visión más objetiva sobre la prensa ilustrada en el artículo “Los predecesores de La Ilustración Española y Americana” (pp. II-IV).

⁴⁶ La cuestión del grabado fue una de las grandes dificultades para sacar el periódico, y desde el número 1 de *La Ilustración* (3 de marzo de 1849) Fernández de los Ríos periódicamente se refería a ello, bien quejándose de la falta de un apoyo similar al que los periódicos de su clase encontraban en otros países (por ejemplo, nº 36, 6 de agosto de 1851; nº 201, 1 de enero de 1853), bien la dependencia hacia los grabadores. En la entrega del 5 de enero de 1850 se lee: “los grabadores no tienen costumbre de abrir láminas de actualidad, ni han adquirido por lo tanto hasta ahora ese estilo de grabado ligerísimo, pero de buen efecto, que admiramos en las ilustraciones extranjeras”. El 3 de enero de 1852 el número comienza con un largo artículo sobre cómo se confecciona el periódico, incluido el grabado en madera (véase Apéndice III); finalmente en el número del 26 de noviembre de 1853 se comunica a los suscriptores la existencia de “un taller de grabado al servicio de La Ilustración, y el concurso activo de los dibujantes con cuyos trabajos contamos tantos años hace, nos ponen en el caso de consignar con el buril todo lo importante, todo lo curioso que ocurra en el interior. La vista del salón de los Campos Elíseos y de La feria de Sevilla, que publicamos hoy, son una muestra de los trabajos que preparamos”.

⁴⁷ La manera de trabajar en esta técnica y su evolución nos han quedado descritas en estas publicaciones (véase Apéndice III).

⁴⁸ Esto tampoco es tan novedoso como cabría suponer pues durante el siglo XVIII se demandaba dibujos para grabar entre artistas y aficionados, el caso señero que podemos mencionar es el de Juan de la Cruz y su *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos*.

⁴⁹ Sobre el uso de la fotografía en esta revista véase Gervais (2003). Por supuesto que en igual medida ocurrió con *The Illustrated London News*; el primer periódico español que tuvo como referente ambas publicaciones fue *La Ilustración. Periódico Universal*, que vio la luz en Madrid el 5 de marzo de 1849, si bien en su presentación al público evidencia el retraso y las dificultades que había en España (véase supra nota 46).

⁵⁰ Agradezco a Carmen Menéndez Onrubia que me facilitara esta noticia. Es interesantísimo conocer cómo fue penetrando el retrato fotográfico entre las familias españolas, y tiene particular interés cuando se refiere a los pintores; un excelente caso para hacer el seguimiento es la correspondencia de los Madrazo. Federico se queja de cómo los retratados no pueden soportar las sesiones para posar –“la fotografía ha acostumbrado a todos a sesiones de pocos minutos y las que pasan de hora y media parecen insoportables”- y las interesantes observaciones que hace sobre el retrato sacado de fotografía (González López y Martí Ayxelá 1994, 96 y 110).

⁵¹ Caso señero es el de Juan Comba, pero otros dibujantes de redacción en *La Ilustración Española y Americana* (22 de diciembre de 1907, 379) fueron Pellicer, los Padró y Pradilla.

⁵² Comentario a El aguacero, *La Ilustración Española y Americana*, segundo semestre de 1877, p. 317.