



A. Bayardet a. n. enuig. Madrid Agosto de 1837.

Cuando se hizo público el invento del daguerrotipo, aún humeaba la pistola con la que Larra puso fin a su breve existencia en su casa madrileña de la calle de Santa Clara. En aquellos días de 1839 todo parecía preparado para la llegada de la fotografía, un nuevo lenguaje que acabaría revolucionando los antiguos cánones de registro y representación de la realidad, impuestos por la pintura y la escultura. Si la fotografía no había irrumpido antes se debió a que las estructuras económicas e industriales de la sociedad no estaban aún en disposición de integrarla y desarrollarla. De pronto, tras medio siglo de imperio de la burguesía, que había abierto las puertas al liberalismo económico y a la revolución industrial, pareció ya posible convertir aquel invento de iluminados en una importante fuente de especulación comercial. Pero la fotografía no fue el invento de nadie en particular, sino el resultado de una acumulación de hallazgos plurales y dispersos en la geografía y el tiempo; desde los intentos de capturar las imágenes producidas por la cámara oscura, introducida en el ecuador del siglo XVI por el holandés Gemma Frisius, hasta la cámara periscópica y las decenas de instrumentos pantográficos nacidos de la desbordada imaginación de los protagonistas del desarrollo industrial del siglo XIX. En 1802, el inglés Thomas Wedwood hizo público un procedimiento que permitía “dibujar” sombras y siluetas sobre una superficie emulsionada con nitrato de plata, aunque no consiguió fijarlas en un soporte perdurable. Pero no fue sino hasta veinte años después cuando el progreso tecnológico y el creciente protagonismo político de la ascendente burguesía hizo realidad lo que, desde hacía años, venían intuyendo los grandes pioneros como Hippolytte Bayard, Louis Jacques Mandé Daguerre y N. Niepce, en Francia; W. Henry Fox Talbot y Sir John F. William Herschel



ANÓNIMO. El retrato por silueta, anterior al daguerrotipo, tuvo una discreta incidencia en España, a partir de los años finales del siglo XVIII. (Colección Almodóvar)

Página anterior: Antonio María ESQUIVEL. Retrato de Ventura de la Vega (Buenos Aires, 1807-Madrid, 1865). Acuarela, 1837 (Real Academia Española)

en Inglaterra y otros menos conocidos, como Hércules Florence, en Brasil y Enrique Martínez y José Manuel Herrera, en México. A partir de sus visionarias intuiciones, la técnica supo hallar el modo, no sólo de captar las imágenes en la superficie tornasolada de los daguerrotipos, sino de fijarlas para siempre y preservarlas así de la devastación del olvido.

El 17 de enero de 1839, François Arago, astrónomo, diputado republicano y miembro destacado de la oposición democrática a la monarquía de Luis Felipe, notificaba el invento de Niépce y Daguerre a la Academia de Ciencias de París. Un invento que, según Paul Delaroché, “venía a prestar inmensos servicios a las artes”. Cinco meses después, el científico francés presentaba el daguerrotipo en la mismísima Cámara de los Diputados, proponiendo al Estado francés la adquisición de sus derechos, a cambio de una pensión vitalicia para Daguerre. El propio Daguerre demostró ser también un excelente propagador de su invento, organizando multitudinarias exhibiciones públicas en Francia, y creando una vasta red de apóstoles y agentes comerciales por las ciudades del ancho mundo. A los pocos meses ya se especulaba en los ambientes artísticos e ilustrados con la importancia del daguerrotipo para el futuro trabajo de arqueólogos, ingenieros, arquitectos, geógra-



Jean-Baptiste SABATIER BLOT. Retrato al daguerrotipo de Louis Jacques Mandé Daguerre incluido en una de las últimas ediciones españolas del manual de Daguerre, *Historia y descripción de los procederes del daguerrotipo y el diorama*, que publicó en 1839 Miguel Font. (Colección Pedro Fernández Melero)



ANÓNIMO. “El daguerrotipo es un lápiz tan obediente como el pensamiento”, escribió Jules Janin en 1839. Esta temprana imagen nos muestra al fotógrafo Jabez Hogg realizando un retrato en su estudio. Daguerrotipo, 1843 (National Media Museum / Science & Society Picture Library)

fos, escultores y pintores. Aún no había terminado el año, cuando los aspirantes a daguerrotipistas se habían convertido en legión. El daguerrotipo acabaría imponiéndose pronto en una sociedad incrédula, que miraba con recelo a aquellos pioneros, que con su trabajo, a medio camino entre la magia y la brujería, eran capaces de capturar un fragmento de eternidad en el cristal de sus cámaras. Nada podía oponerse ya al milagro de la daguerrotipia. Las mentes más lúcidas pronto la aceptaron. A partir de la imagen daguerrotípica, los paisajes, los monumentos y el rostro de las gentes se hicieron más reales, más verdaderos y cercanos también, más creíbles. “Es un absurdo –escribió Balzac– condenar el vapor, condenar todavía la navegación aérea, tanto como condenar la invención de la pólvora, el de la imprenta, el de los anteojos, el grabado, y ese último gran descubrimiento que es el daguerrotipo”¹. Gustavo Adolfo Bécquer mostró también una considerable atención al daguerrotipo, especialmente a su modalidad escénica, precisamente la que peor se ha conservado en España pese a que, según el testimonio del propio escritor, se hicieron numerosas vistas daguerrotípicas en los años cuarenta del siglo XIX. Y Mesonero Romanos hizo una detallada descripción de las dificultades que debían superar los que se dedicaban a la práctica de la daguerrotipia en sus *Memorias de un setentón y vecino de Madrid*. El espejo



ANÓNIMO. Retrato de Leandro Fernández de Moratín. Miniatura pictórica, hacia 1825 (Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)

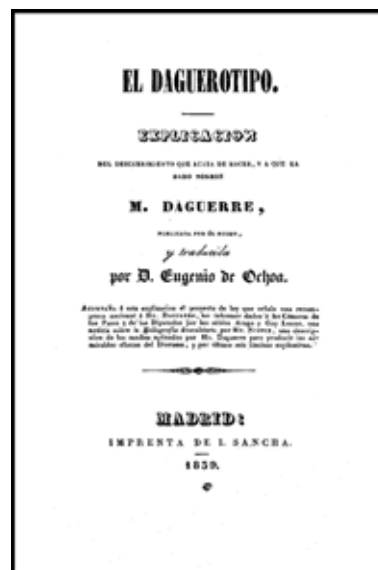
¹ Balzac, Honoré de, “El primo Pons”, Volumen III de las *Obras Completas*, Edición de EDAF, Barcelona, 1972.



“La Daguerreotypomanie”. En su edición del 8 de diciembre de 1840, el semanario *La Caricature* se hizo eco del entusiasmo popular despertado por el daguerrotipo, con la publicación de este grabado de MAURISSET. (Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.)

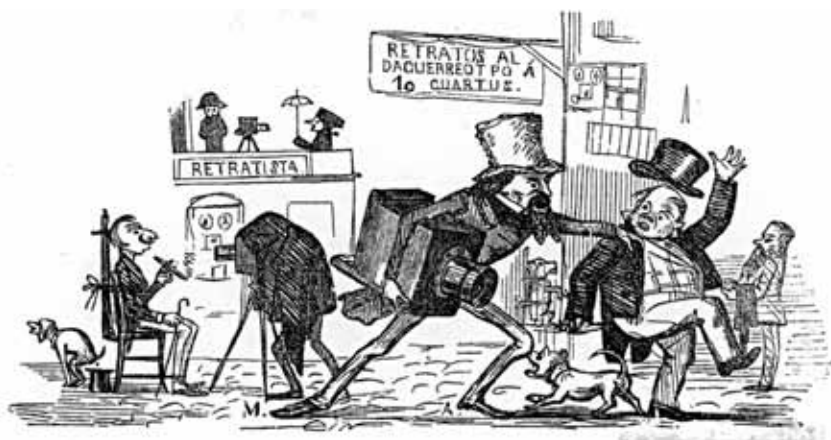
metálico de los daguerrotipos –el verdadero espejo con memoria, como se le conoció entonces–, devolvía la imagen exacta de la realidad con un grado de precisión inalcanzable para la pintura. “El daguerrotipo –escribió ya en 1839, Jules Janin–, está destinado a reproducir casi con total exactitud la belleza de la naturaleza y el arte, del mismo modo que la imprenta reproduce las obras del espíritu humano. El daguerrotipo es un grabado al alcance de todos; un lápiz tan obediente como el pensamiento; un espejo que guarda todos los reflejos, la memoria fidedigna de todos los monumentos y los paisajes del universo”.²

La revolución daguerrotípica se extendió pronto por los más alejados confines del universo. En una de las más bellas páginas de *Cien años de soledad* nos cuenta García Márquez cómo el estupor se apoderó de las gentes de Macondo, cuando el coronel José Arcadio Buendía “se vio plasmado en una edad eterna sobre una lámina de metal tornasol”. No nos dice el autor la fecha exacta en que se operó el prodigio, pero debió de ser entre 1839 y 1840, cuando los fotógrafos viajeros y el propio gitano Melquíades introdujeron el daguerrotipo en las tierras hispanoamericanas. La repercusión que el nuevo invento tuvo en España fue también inmediata. Tan sólo diecinueve días después de que fuese presentado en la Academia de Ciencias de París, el *Diario de Barcelona* publicaba una nota elocuente: “No se puede dar una idea más exacta, sino diciendo que ha llegado a fijar este dibujo tan preciso, esta representación tan fiel de los objetos de la naturaleza y de las artes con toda la graduación de las tintas, la delicadeza de las líneas y la rigurosa exactitud de las formas, de la perspectiva y de los diferentes tonos de luz”. Las imágenes registradas por el daguerrotipo asombraron a los que tuvieron el privilegio de contemplarlas, admirados por su uniformidad y limpieza, por la tersura, la nitidez y la precisión de su registro, nunca después superadas. Pero no faltaron los que, en el daguerrotipo, vieron algo más que una simple maravilla óptica. Pedro Felipe Monlau, catedrático de Literatura e Higiene y corresponsal desde París de la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona describía el nuevo invento el día 24 de febrero de 1839, haciendo una serie de interesantes consideraciones sobre sus posibles utilidades futuras en el campo de la ciencia, la medicina, la arqueología y la pintura. “Lástima –se lamentaba–, que en este grandioso drama de la vida y el progreso



Portada de la edición española del manual de Daguerre, traducido y publicado por Federico de Ochoa. Imprenta Sancha, Madrid, 1839 (Colección Pedro Fernández Melero)

² Janin, Jules, “Beaux Arts. Le Daguerreotype”, en *L'Artiste*, París, 27 de enero de 1839. Este texto fue reproducido por *La Gaceta de Madrid*, el 27 de febrero del mismo año.



"La revolución del retrato al daguerrotipo". Viñeta publicaba en el periódico *El Café*, n.º 2. Barcelona, 1859 (Biblioteca Nacional de Catalunya. Barcelona)

Hacer silueta



Una cámara como esta fue utilizada por Ramón Alabern para realizar el primer daguerrotipo español (Colección particular)

industrial y científico, se vean los españoles, por circunstancias independientes de su capacidad, condenados al oscuro papel de espectadores".³

El eco del daguerrotipo se vio pronto reflejado en múltiples traducciones del manual de Daguerre, debidas a autores como Hysern y Molleras, Eugenio de Ochoa y Pere Mata, destacados científicos y activistas liberales, miembros significativos del romanticismo progresista español. Pero en los años en que el nuevo invento comenzó a extenderse por América y Europa, no vivía España el mejor momento para su práctica profesional. Mientras Arago exponía las ventajas del daguerrotipo ante los asombrados miembros del Parlamento francés, se iniciaban en España las desventuradas pugnas fraticidas entre carlistas y liberales. A pesar de los desastres de la guerra, la población del país alcanzaba entonces la cifra de 14.600.000 habitantes. El progreso, aunque tímido, había comenzado ya a vaciar nuestros pueblos para ir concentrando a las gentes en el limitado perímetro de las ciudades. El éxodo rural potenciado por la notable mejoría de los transportes experimentada durante los años isabelinos, acabó quebrando las rígidas fronteras regionales, nada permeables hasta entonces. Con la regencia de María Cristina de Nápoles se inició un periodo histórico que acabaría revolucionando profundamente el tejido social de la nación. A los largos años de dominio de la nobleza sucedió el imperio de la burguesía, impulsora de las transformaciones que cambiaron la imagen inmutable del país. Si no la aristocracia del talento que preconizaba Larra, la nueva aristocracia del dinero comenzó a

³ *Museo de las Familias*, Tomo II, mayo-diciembre de 1839. En su comunicación, proponía Monlau la adquisición de una cámara de daguerrotipos. La cámara fue luego adquirida por Ramón Alabern, por 1.946 reales de vellón.

sentar las bases de la incipiente industrialización española. Los molinos de vapor sucedieron a los molinos de viento de don Quijote. Pero no debemos olvidar que este desarrollo nacía impulsado por el capital extranjero, ocupados como estaban los españoles en la antigua batalla entre lo viejo y lo nuevo, entre la libertad y las cadenas. “Lloremos, pues, y traduzcamos”, había escrito Larra en 1836; y así, aquella España postrada, que provocaba el llanto elegiaco de Fígaro y la sangrienta lágrima de fuego de Espronceda, se apresuró a traducir y a copiar, en una preunamuniana actitud que marcó el espíritu del siglo. Nada más natural, si bien se mira, que los primeros pasos de la fotografía en España tuviesen protagonistas extranjeros, con la rara excepción de un ilustre grupo de científicos y literatos liberales expulsados del país por los funcionarios del integrista nacional.

Las imágenes fotográficas se convirtieron en instrumento utilísimo para el trabajo de pintores, grabadores y científicos. Pero no fue esta su virtud principal. Pese a las limitaciones derivadas de su condición de pieza única, la importancia social del daguerrotipo iba a resultar decisiva, al permitir el acceso de amplias masas de público al derecho democrático de poseer su retrato y el de las personas de su cercanía. Al tiempo que la técnica se desarrollaba, se ampliaba el catálogo de aplicaciones de la fotografía. Pocos años después de su invención, el daguerrotipo ya había propiciado la creación de un oficio nuevo, al que llegaron en bandadas los tráfugas de la pintura, comerciantes ambiciosos y todo tipo de aventureros aficionados a las ganancias urgentes, los cuales acabaron por conquistar el espacio creativo de aquellos científicos liberales que, ante la indiferencia oficial, habían llevado por el mundo la buena nueva de la fotografía.

La tenaz competencia se reflejó pronto en los precios, que menguaron sensiblemente conforme aumentaba el número de retratistas. El de los daguerrotipos se fijaba de acuerdo con la reputación del fotógrafo, la importancia de las ciudades en las que trabajaba, la cantidad de personas representadas en el retrato, el colorido y el formato, que variaba desde la placa completa (21,5x16,5 cm), media placa (16x14), un sexto (8x7), hasta un noveno (6x5). La mayoría oscilaba entre los 60 reales de vellón que cobraba Mr. Constant en 1842, los 50 que exigía Bruguera en 1846, y los 30 establecidos por



No falta ironía en esta representación del “demoniaco” arte del daguerrotipo, realizada por Vicente URRABIETA y publicada en el libro *Madrid al daguerrotipo*. 1849 (Colección López Salvá)



Clifford en 1852. Cifras considerables, si se tiene en cuenta el poder adquisitivo de los españoles en aquellos años y el precio de los productos básicos para subsistir. En el ecuador del siglo, los salarios de los trabajadores variaban desde los seis reales diarios de los funcionarios municipales, los ocho de los mayores de obras y los diez que cobraba el capataz de una fábrica de zapatos. Por su parte, los obreros de la industria catalana ganaban entre 4 y 7 reales por jornadas de hasta 11 horas diarias, mientras que los campesinos de Andalucía no pasaban de los dos reales diarios; sin contar con los miles que sólo cobraban en especie o los que trabajaban simplemente por la costa. Se entiende así que a los estudios de daguerrotipia sólo acudiesen los miembros de las clases acomodadas, propietarios de la tierra, altos funcionarios y personas pertenecientes a la aristocracia y a la ascendente burguesía. La fotografía, que sobrevive siempre a la propia vida, nos ha dejado el testimonio de sus rostros, solemnes ante su propia perpetuación, sorprendidos, inmovilizados en poses agotadoras.

Charles CLIFFORD. Panorámica de la Puerta del Sol. En uno de los áticos se observan las cristalerías y el anuncio del estudio de daguerrotipos de Manuel Herrero. En el portal vemos el muestrario del fotógrafo, al lado del Nuevo Café de Minerva. Madrid, 1857 (Ayuntamiento de Madrid. Museo de Historia)

La industria fotográfica experimentó pronto un desarrollo espectacular, quebrando la trémula frontera entre el espacio privado y los ámbitos públicos. Aparte de su extraordinaria nitidez y de la sorpresa de su novedad, su precio era muy inferior al de las miniaturas pictóricas, a las que el daguerrotipo trató de imitar en todos

sus detalles externos, desde su formato hasta su presentación en estuches lujosamente repujados en cuero. El coloreado de la placa metálica le proporcionaba todas las cualidades cromáticas de la miniatura, con lo que el daguerrotipo acabó convirtiéndose en un objeto de culto, aureolado por su singularidad y por su condición de pieza única, como la propia miniatura. Pero, mientras que esta llegaba a costar entonces hasta 175 reales de vellón, el daguerrotipo apenas alcanzaba los 50, y su precio no dejó de menguar con los años, hasta convertirse en algo cotidiano, al alcance de las mismísimas clases medias.

De entre todos los géneros del daguerrotipo, fue el del retrato el que antes fue reconocido en los ámbitos artísticos y literarios. Hasta entonces, sólo los artistas y los escritores se habían mostrado capaces de realizar el retrato individual de sus modelos. Pero todavía hoy no sabemos con certeza si la fotografía dejó una huella profunda en la literatura, tal como lo hizo en el resto de las artes de representación. Un detallado estudio llevado a cabo recientemente por Josep Martí nos dice que sólo unos pocos escritores prestaron la debida atención al nuevo lenguaje que se desarrollaba ante sus ojos, y menos aún una atención profunda. De las casi seiscientas obras consultadas por Martí, sólo en un cuarenta por ciento se encuentran referencias a la fotografía, aunque no siempre como objeto de interés en sí mismo. Y cuando se limita el periodo de estudio a los años comprendidos entre 1840 y 1865, este porcentaje disminuye considerablemente, hasta llegar a un treinta por ciento. Proporción que aún se reduce más, al explorar en las obras correspondientes a la primera década de la fotografía, entre 1839 y 1849, justo los años que acotan el periodo álgido de la práctica de la daguerrotipia⁴. Si hay que creer a los propios escritores, la influencia de la daguerrotipia en la literatura no existió o fue insignificante, aunque hoy ya sabemos que produjo una profunda conmoción entre algunos. Sólo hay que leer a los que pasan por ser sus detractores, como Baudelaire, que tan obstinadamente se opuso a las pretensiones artísticas de los fotógrafos. Tanto él como François-Victor Fournel, en los días azarosos de la revolución de 1848, predicaron la reducción de la fotografía a un papel meramente segundón, apto sólo para los recuerdos de familia. Pero no debe olvidarse que fue Baudelaire uno de los primeros en advertir las cualidades testimoniales de la fotografía, su capacidad para “preservar del olvido los



ANÓNIMO. Retrato del poeta y dramaturgo Jaume Tió i Noè (Tolosa, 1816-Barcelona, 1844). Daguerrotipo, hacia 1840 (Biblioteca Nacional de Catalunya. Barcelona)

ANÓNIMO. Nicolau Manent (Mahón, 1827-Barcelona, 1887), autor de zarzuelas y colaborador de escritores como Víctor Balaguer, José Zorrilla y Joan Cortada. Daguerrotipo, hacia 1850 (Biblioteca Nacional de Catalunya. Barcelona)

⁴ Martí i Baiget, Josep, “Notes sobre daguerrotips del segle XIX”. Para realizar este trabajo, Baiget consultó unas seiscientas obras literarias escritas en el siglo XIX.

libros, las imágenes, los manuscritos que el tiempo devora, las ruinas carcomidas, las cosas maravillosas condenadas a desaparecer, los objetos valiosos degradados por el olvido que tratan de encontrar un lugar en los archivos de nuestra memoria”. Lo que irritaba a Baudelaire y a tantos otros notados entonces demasiado a la ligera de antifotográficos, no era la fotografía y su enorme capacidad de preservar el tiempo pasado de los estragos de la desmemoria, sino los caminos espúreos que abría a los “demasiado poco capacitados y demasiado gandules”, que usaban las cámaras como un atajo para acceder a su ansiada condición de artistas. Lo que Baudelaire pretendía, como después Paul Strand, Weston, Brassai, y tantos otros, era que la fotografía abandonase su pueril pretensión de “invadir el terreno de lo intangible y lo imaginario”. En una palabra, que fuese más humilde. Porque, quizás, ya intuyó entonces que lo esencial de la fotografía no es tanto su componente técnico o formal, como su condición de archivo del tiempo, de fuente de memoria. Algo que vinieron a confirmar después autores tan diferentes como Walter Benjamin, Roland Barthes, John Steinbeck, Marcel Proust, Paul Strand y Edward Weston.

Lo único cierto es que, mientras la fotografía empujaba a la pintura hacia otros campos de la creación alejados del realismo vigente hasta el momento, los escritores se afanaban por asumir las aportaciones del nuevo invento, con todo el sosiego del que fueron capaces, pasados los primeros días de zozobra. La mayoría de ellos, como Baudelaire, E. A. Poe, Balzac, Charles Dickens, W. Collins, Th. Gautier, Émile Zola, Eça de Queirós y Gustave Flaubert mostraron una razonable atención y respeto por la fotografía, y no sólo visitaron con frecuencia las galerías de los primeros fotógrafos, sino que llegaron a practicar ellos mismos la fotografía, como Th. Gautier, que viajó a España en 1840 provisto de una cámara de daguerrotipos; o Zola y Eça de Queiros, miembros de la aguerrida tropa de amateurs en los años postreros del siglo XIX. Otros, como Gerard de Nerval y Prosper Mérimée participaron en ocasionales expediciones fotográficas; y algunos mantuvieron una estrecha relación con fotógrafos, como Flaubert, del que conocemos su amistad con Máximo du Camp. También Balzac mostró siempre una gran atención a la fotografía, aunque nunca dejó de atormentarle lo que consideraba como incapacidad del nuevo lenguaje para representar la verdadera personalidad de los modelos. El primer



Charles Baudelaire fue uno de los primeros escritores en advertir la capacidad de la fotografía para preservar del olvido los objetos “que el tiempo devora”. Retrato de Félix NADAR, 1869 (Colección particular)

Nadar, que realizó los mejores retratos del escritor, nos ha contado en su libro de memorias *Quand j'étais photographe*, la inquietud del maestro ante sus retratos fotográficos, que él pensaba que sólo llegaban a mostrar una de las múltiples capas superpuestas de su imagen real. Como otros escritores y artistas de su tiempo, Balzac atribuía a la fotografía poderes extraordinarios cercanos a la brujería, muy en la línea con las corrientes espiritistas que veían en los retratos fotográficos virtudes ocultas relacionadas con el alma. El mismo Gautier pensaba que el invento de Daguerre tenía no poco de sobrenatural. Adepto al espiritismo, como el propio Balzac, defendía enfervorizadamente el poder mágico del daguerrotipo. “La fotografía –escribió– no es sólo una simple operación química y mecánica. Todo lo que el hombre toca recibe una huella del alma, que se hace visible a través de los rayos luminosos y una relación de fluidos que la ciencia aún no es capaz de determinar, pero que no por eso deja de existir. Se nos plantea aquí una cuestión delicada: ¿puede el alma influir en la materia? El magnetismo parece decirnos que sí”.⁵

En los días en que Balzac tuvo las primeras noticias de la daguerrotipia, no ocultó un indisimulado temor por la descomposición de su propia efigie, fijada en las emulsiones de plata de los daguerrotipos. No obstante, en 1842, en los días en que iniciaba la edición de *La comedia humana*, no dudó en acudir al estudio de los hermanos Bisson para hacerse el retrato al daguerrotipo que luego popularizaron las reproducciones realizadas por el primer Nadar. Este repentino entusiasmo de Balzac por la fotografía se manifiesta en una carta dirigida a Madame Hanska, con la que tantas intimidades compartió el escritor. “Acabo de volver del estudio de daguerrotipos –escribió– y vengo absolutamente fascinado por la perfección con que trabajan con la luz”. La capacidad del daguerrotipo para captar el color, el perfume, las cosas invisibles que el ojo no ve, ya la había anticipado el escritor en las últimas páginas de Louis Lambert (1835), cuatro años antes de que se hiciese pública la invención del daguerrotipo. En los días que siguieron, nunca ocultó Balzac su entusiasmo por Daguerre y su diorama parisiense: “Si alguien le hubiese dicho a Napoleón que las personas o los edificios podrían quedar permanentemente representados en una imagen, lo habría enviado al manicomio de Charenton. Y sin embargo, ¡es precisamente esto lo que Daguerre ha demostrado con su descubrimiento!”.



Th. Gautier, que viajó por España con una cámara de daguerrotipos, pensaba que la fotografía tenía no poco de sobrenatural. Retrato de Félix NADAR, 1858 (Colección particular)

⁵ Segunda Exposición de la Société Française de la Photographie, 1855. Publicado en *L'Artiste*. Citado por André Rouillé en “L'Empire de la Photographie”, Ed. Le Sycomore, París, 1982.

Más obsesiva fue la relación de Gerard de Nerval con la fotografía, un oficio para el que, según él, era menester mucha pericia y paciencia. A Nerval le fascinaban las maniobras de los daguerrotipistas, los locales tronados en los que ejercían su trabajo, el brillo immaculado de las placas de plata en las que veía reflejado su rostro torturado. Él es el autor de una de las primeras y más hermosas referencias al daguerrotipo, en una de sus melancólicas estampas de las noches parisinas, en 1852. En ella describe el local de esparcimiento El Ateneo de París, en el que el visitante podía “encontrar diversiones diversas, desde el billar, la esgrima, el boxeo ¡y el daguerrotipo!, un instrumento capaz de mostrarnos el milagro de la vida”. Nerval, que había sido retratado por un daguerrotipista en 1842, nos ha descrito su primera experiencia como víctima de los fotógrafos. “Eugène Gervais, el daguerrotipista para el que posé –escribió en 1845– es un hombre de talento, más serio que Nadar, pero realiza su trabajo con demasiada veracidad. Todo el mundo dice que, más que ninguno, el mío parece un retrato póstumo”. Nerval, que a menudo necesitó los cuidados de los médicos para combatir sus accesos de melancolía, sintió siempre un indisimulado pavor por la fotografía. Para él, el retrato fotográfico, de tan real, resultaba ajeno y aterrador. “El mundo –escribió en 1853 a su amigo Alejandro Dumas– está lleno de dementes que no quieren ver. Deberían quedarse en su casa y romper todos los espejos”. Pese a las alucinadas obsesiones que le ocasionaba la fotografía, nunca dejó de frecuentarla. En una ocasión, al salir de la clínica del doctor Blanche en la que estuvo internado entre 1841 y 1854, se procuró una cámara de daguerrotipos con la que emprendió uno de sus viajes por Oriente. Meses después, estando en Alemania, encontró una biografía suya ilustrada con una litografía realizada a partir del retrato realizado por Gervais. Al verse en aquella imagen creyó reconocer su propio rostro atormentado durante los días más atroces de su enfermedad. “El daguerrotipo –escribió entonces– es un instrumento que nos exige grandes dosis de fortaleza y conformidad. Al contemplarse uno en su retrato fotográfico cree reconocerse a sí mismo, pero más que a su imagen viva cree contemplar su propio cadáver. Más vale no verse, no mirarse. Es lo más sensato”.

Gustave Flaubert, del que se conoce su íntima relación con los fotógrafos, mostró un profundo interés por la fotografía desde los primeros días del daguerrotipo, “el más notable invento del siglo”.



A Gerard de Nerval, los primeros daguerrotipos, de tan reales, le resultaban aterradoros. Retrato de Félix NADAR, 1854 (Bibliothèque Nationale de France)



A pesar de que no es un fotógrafo muy conocido, Herbert WATKINS es el autor de algunos de los mejores retratos de Charles Dickens, como este tomado hacia 1860 (Colección Alberto Ferragut)

Cuando el doctor Charles Bovary trata de complacer a su mujer, Madame Bovary, lo primero que le viene a la cabeza es llevarla a la capital de provincia para hacerse un buen retrato al daguerrotipo, un género que ya gozaba de gran prestigio entre la burguesía francesa. “Era una sorpresa sentimental –escribe Flaubert– que el doctor reservaba a su mujer, un detalle de finura, su propio retrato fotográfico con su elegante traje negro”. Flaubert se interesó por la fotografía debido a su cercanía con el célebre fotógrafo Máxime du Camp, con quien realizó un conocido *tour* de varios meses por Egipto, Palestina, Siria y Grecia, en 1851. Según relata du Camp en sus *Recuerdos literarios*, la complicidad creativa entre ellos llegó a ser tan profunda, que se pasaban largas horas discutiendo sobre sus respectivos trabajos. En la frontera entre los siglos, las referencias a la fotografía aumentaron significativamente. Ibsen buscó siempre la cercanía con los fotógrafos y situó la acción de una de sus obras en un estudio fotográfico. Eça de Queirós siempre sintió una honda fascinación por la fotografía. De hecho, en los años postreros del siglo XIX adquirió una cámara fotográfica, con la que tomó cientos de imágenes de los paisajes y las personas de su predilección, que él mismo revelaba en un pequeño estudio que instaló en su casa de Neully-sur-Seine, en las proximidades de París. En los orígenes de su afición fue decisiva la influencia de su amigo Alberto Frazao, vizconde de Alcaide, uno de los primeros fotógrafos aficionados portugueses, autor de algunos de los mejores retratos del escritor, como uno colectivo en el que aparece el autor de *Los Maias* junto a Carlos Meyes, Oliveira Martins, Ramallo Ortigao, los condes de Arnoso, Sabugosa y Guerra Junqueiro⁶.

En los años que siguieron, la relación de los escritores con la fotografía se hizo más estrecha. Emilio Zola, tan atento al nuevo lenguaje y amateur destacado, consideraba la fotografía como un valioso espejo de la realidad, mientras que para Marcel Proust el lenguaje de las cámaras no dejaba de ser algo inconcreto y difuso, sólo capaz de mostrarnos una idea distorsionada del mundo real, quizás porque ya intuía que la única realidad que la fotografía alcanza a ofrecernos es la del propio fotógrafo. A Proust, el simple reflejo de la realidad le aburre, ya que las imágenes fotográficas, de tan verídicas, apenas le permiten imaginar lo que muestran, tal como lo hacen las obras de los dibujantes y grabadores, artistas supuestamente más personales. La fotografía, parece decirnos Proust,



En 1840, Edgar Allan Poe escribió en el *Alexander's Weekly Messenger* que el daguerrotipo constituía el más importante y extraordinario triunfo de la ciencia moderna. Esta reproducción daguerrotípica de un retrato suyo tomado en 1849, fue realizada por el procedimiento Cornwell antes de que el original desapareciera en 1850 (The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.)

⁶ Campos Matos, A., “Eça de Queirós: fotobiografía”, Ed. Laya, Brasil, 2010.

sólo es capaz de acceder a una categoría artística de la que en principio carece, cuando abandona su condición de mero registro de lo real para revelar las cosas que han dejado de existir. Incluso en el ámbito mismo del retrato, aprecia Proust su capacidad para representar a las personas de su entorno afectivo, su carácter de encuentro añadido a los que ya había tenido con ellos, más prolongado y atento, capaz de permitirle contemplar a “sus anchas su rostro, sus cejas, su cuello, vedadas hasta entonces por la fugacidad de su presencia y la fragilidad de la memoria” (*Le côté de Guermentes*).

La relación de Proust con la fotografía es excepcional entre los escritores, tanto como lo fue su interés por la realidad social y cultural del mundo en que vivió. Como a Zola, Tolstoi, Galdós, Eça de Queirós, Pedro Antonio de Alarcón, Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Unamuno y tantos otros, al gran escritor francés le fascinaban los retratos, que intercambiaba con las personas de su cercanía. Alejado de las corrientes naturalistas en las que militaron muchos de sus contemporáneos, a Proust siempre le deslumbró el poder evocador de la fotografía, más que su cualidad de documento irrefutable del pasado. Las fotografías, lo mismo que los libros, tenían para él su propia vida interior, no eran percibidas del mismo modo por todos los que las contemplaban, ni por una misma persona en momentos diferentes de su vida. Las fotografías, y en particular los retratos, muy familiares ya en los salones del mundo aristocrático y burgués que tan bien conoció, son objetos rituales que pasan de mano en mano, se regalan, se intercambian, se contemplan y se destruyen. Ante las fotografías uno no puede permanecer indiferente, porque todas tienen un discurso afectivo, una historia, un relato propio e intransferible que las convierte en objetos familiares y culturales, más que en piezas artísticas o en meros certificados visuales. La dignidad de la fotografía crece cuando deja de ser un simple registro de lo real “y nos muestra cosas que ya no existen” (*À l’ombre des jeunes filles en fleurs*). Los retratos fotográficos que menudean en las páginas de *À la recherche du temps perdu* tienen una importancia extraordinaria en la narración y Proust nos los muestra como objetos que más que desvelarnos una realidad pretérita, tienen vida propia, como protagonistas de un ritual especial que nos habla de las circunstancias en que fueron hechos y de las que viven los personajes que los contemplan. Nunca como en Proust, literatura y fotografía se relacionan entre sí con una proximidad mayor⁷. Sabiendo lo que sabemos



La relación de Marcel Proust con la fotografía fue excepcional entre los escritores, tanto como lo fue su interés por la realidad social y cultural del mundo en que vivió. Retrato de Paul NADAR, a los quince años, 1887 (Colección Almodóvar)

⁷ Anson, Antonio, *Novelas como álbumes. Fotografía y Literatura*, Ed. Mestizo, Murcia, 2000. Sobre Proust, Brassai publicó en 1997 la obra *Marcel Proust sous l’empire de la Photographie* (Gallimard) y, tres años después, Jean F. Chevrier publicaba *Proust et la photographie* (Ed. L’Etoile).

del escritor, sobrecogen sus decenas de retratos, tan generosamente registrados por las cámaras de Nadar, solo o en la compañía de las personas de su cercanía personal. Pero son los retratos póstumos de Proust que tomó Man Ray los que más nos conmueven. En ellos encontramos la imagen de una persona ya definitivamente ausente, que acentúa su fragilidad como una pálida y sobrecogedora apariencia de lo que fue, habitante ya del tiempo perdido, del suyo y del de una clase social que tanto había amado y cuyo obituario compuso de manera magistral.

Para Paul Valéry, la fotografía no pareció tener consecuencias ni ventajas significativas para la literatura. Para él, la literatura debería consagrarse a lo que sólo ella es capaz de alcanzar, cuidando de sus propios recursos y desarrollándose por sus particulares caminos. Opiniones semejantes mantuvo W. Benjamin en su célebre discurso pronunciado en el gran anfiteatro de La Sorbona el día 7 de enero de 1939, en el primer centenario de la fotografía, en el que se mostró tajante a la hora de negar cualquier tipo de influencia de la fotografía en la literatura. En los primeros días del daguerrotipo, algunos anunciaron que las palabras acabarían dejando su sitio a las imágenes fotográficas, como hicieron luego los grabados. Pero eso no sucedió; ni siquiera en el ámbito de lo creativo consiguió la fotografía hurtarle su sitio a la literatura, por más que pronto se mostrase capaz de penetrar en los recintos de la imaginación y la mixtificación. En lo que sí se mostró eficaz la fotografía fue en explorar, capturar y mostrar la realidad con nuevos ojos, desalentando a no pocos escritores a la hora de recurrir a las fuentes de lo real. “La fotografía –afirmó Benjamin– acostumbró a los ojos a esperar aquello que debían ver, y los instruyó a no ver lo que no existe y que veían claramente antes de ella. Pero, por el contrario, la posesión de este medio para reproducir las apariencias de la naturaleza, no parece tener claras consecuencias ni ventajas para las Letras”. Los escritores y fotógrafos de mayor talento entendieron pronto que practicaban lenguajes diferentes, pero nunca rivales. Los retratos fotográficos tienen una historia, un relato particular, muy diferente de lo que nos propone la pintura, precisamente porque sabemos que las personas retratadas realmente existieron. Los primeros retratos constituían una experiencia verdaderamente misteriosa y sugerente, como nos ha dejado dicho David Octavius Hill, el mejor retratista de los días del calotipo y quizás de todo



Víctor Balaguer (1824-1901) fue uno de los pocos literatos españoles incluidos por E. CARJAT en su conocida Galería de Celebridades. Este retrato fue luego reproducido y comercializado por algunos fotógrafos como MASAGUER. Hacia 1860 (Colección particular)

el siglo XIX. El poeta alemán Max Dauthendey confesaba que no se atrevía a contemplar los primeros daguerrotipos, de tan reales como se aparecían ante sus ojos: “Nos asustaba la nitidez de esos personajes y creíamos que sus minúsculas figuras fijadas en la plata podían vernos, tanto nos sobrecogía la insólita fidelidad de los primeros daguerrotipos”.

En España, el reflejo de la fotografía en la literatura fue menos profundo, como fue menor la incidencia social del daguerrotipo, sobre todo si se compara con Francia, Inglaterra y los Estados Unidos. Mientras que en estos países, especialmente en el último, se han conservado miles de daguerrotipos escénicos, resulta desalentadora su ausencia en los archivos públicos y privados españoles, a causa de su sistemática destrucción, que ya lamentaba en su día Gustavo Adolfo Bécquer. “En otros países –escribió– multitud de publicaciones de todos los géneros, viajes, trabajos arqueológicos, y muy particularmente la fotografía, han agotado casi por completo el asunto. A pesar de que en España se ha hecho algo en este sentido, es tanto lo que permanece ignorado, que bien puede decirse que se conserva intacto su tesoro”⁸. Quizás la causa de esta asombrosa escasez de daguerrotipos y la consecuente ausencia de referencias a la fotografía en la obra de los escritores españoles, se deba al secular desprecio de nuestras clases dirigentes por la cultura, y a la ceguera y falta de iniciativa de los responsables políticos y culturales a la hora de promover la emergente industria que nacía. Además de escasas, estas referencias resultan a menudo insoportablemente zafias, como algunos versos de Pedro Antonio de Alarcón y las decenas de artículos aparecidos en la prensa del siglo. Poco más puede hallarse expurgando entre las obras de Pérez Galdós (*El Audaz*, 1871; *Recuerdos de Madrid*, 1866), Emilia Pardo Bazán (*Viaje de novios*, 1881), José María de Pereda (*Pedro Sánchez*, 1883), el padre Coloma (*Pequeñeces*, 1890), el ya mentado Pedro Antonio de Alarcón (*Poemas a Daguerre*, 1870), y algunas crónicas de Antonio Flores, Mesonero Romanos y Pi i Margall.

En 1859, cuando Pedro Antonio de Alarcón se unió a las tropas de su amigo Ros de Olano, que capitaneó la desdichada aventura militar de Marruecos, la fotografía ya había alcanzado un cierto protagonismo en la prensa gráfica, que la utilizó como fuente de inspiración plástica para sus grabados. El propio escritor relata en



ANÓNIMO. Pedro Antonio de Alarcón (a la derecha). Guerra de Marruecos, le acompañan, José Joaquín Villanueva y Carlos Navarro y Rodrigo, corresponsal de *La Época* y director de la imprenta de campaña. 10 de octubre de 1859 (Fundación Lázaro Galdiano. Madrid)

⁸ Bécquer, Gustavo Adolfo, *Páginas escogidas*, recopiladas por Fernando Iglesias Figueroa, Ed. Renacimiento, Madrid, 1923.

Diario de un testigo de la guerra de África, cómo reclutó a un fotógrafo en Málaga para que le acompañase en los escenarios bélicos marroquíes. “Otro preparativo mucho más singular que llevé a cabo en Málaga –escribió–, que me costó bastante dinero. Y no me dio al fin gran resultado en África. Tal fue la recluta que hice de un fotógrafo, con su máquina y demás útiles de su arte, mediante un ajuste alzado, a fin de sacar panoramas de los terrenos que recorriamos, retratos de cristianos, moros y judíos, y vistas de las ciudades que conquistásemos. Cábeme la gloria de que aquel aparato fotográfico, llevado por mí al imperio de Marruecos, fue el primero que funcionara en él”. Alarcón, tan amigo de sí mismo como encendido patriota en un tiempo en que el patriotismo se cotizaba al alza en los patios de la nación, olvidaba a las decenas de fotógrafos que habían trabajado ya en Marruecos antes que su supuesto fotógrafo. Cómodamente instalado en su propia tienda, gracias a la intermediación del general Ros de Olano, poeta y dramaturgo en sus ratos de ocio, que le permitía “usar caballo, vivir en mi tienda particular y llevar mi criado, mis burros, y mi fotografía”, Pedro Antonio de Alarcón gozó en Marruecos de una situación privilegiada, sobre todo desde que el propio Ros de Olano le introdujo como ayudante en el Estado Mayor del mismísimo jefe de las tropas, el general O’Donnell. En cualquier caso, poco o nada nos dice del trabajo del fotógrafo contratado en Málaga, al que Alarcón nunca se refiere por su nombre y que bien pudo haber sido Ángel Facio, cuyas magníficas fotografías de aquella inútil y desventurada contienda, convertidas en grabados, ilustraron los reportajes bélicos del escritor, aunque siempre con la omisión de su firma.

Entre los escritores del 98 y del 14, la ignorancia de la obra de los fotógrafos es casi absoluta, con pocas excepciones como las de Unamuno, Azorín y Gómez de la Serna. Tuvimos que esperar hasta los años cincuenta del siglo pasado para encontrar unas consideraciones de Josep Pla llenas de sabiduría y sentido común, sobre el carácter artesanal y supuestamente artístico de la fotografía. “Arte y oficio –escribió– son inseparables. Es un error completo creer que el oficio es una actividad puramente pasiva o maquina, sin intervención alguna de la inteligencia y de la sensibilidad. A mí me parece todo lo contrario”. La fotografía, pensaba Pla, debe suscitar inmediatamente en la gente una propensión a la afinidad colectiva, a la emoción, a la sorpresa. Se refería, naturalmente, a la gente del



J. LAURENT. El general y escritor romántico Antonio Ros de Olano (1808-1885), durante los días de la campaña de Marruecos, que compartió con su amigo Pedro Antonio de Alarcón. *Carte-de-visite*, hacia 1860 (Colección particular)

Emilio Castelar *Era la más alta figura de España, y su nombre estaba rodeado de la más completa gloria. Su figura tenía para nosotros los hispanoamericanos, proporciones gigantescas, y yo creía, al visitarle, que entraba en la morada de un semidiós.*

RUBÉN DARÍO

procomún, a las personas sencillas y alejadas de toda pretensión. “Fotografías –insistía Pla–, que nada tienen que ver con lo que se llama hoy fotografías artísticas (las de los concursos o salones), género infecto en este oficio, fotografías inventadas, generalmente trucadas, realizadas a base del golpe pretendidamente genial, como si fuera posible explicar algo inteligible a base de golpes geniales o alaridos románticos [...]. La vaguedad, la brumosis, los trucos siempre posibles de estos soberbios aparatos fotográficos y de la química posterior a que son sometidas las imágenes iniciales, son la pura, simple, y cuando se tiene la habilidad de la mixtificación, la facilísima trampa”. Para Pla, la diferencia entre la fotografía artística y lo que él llamaba la fotografía vivaz y eficaz, reside en el detalle, como en las grandes narraciones de Flaubert, Balzac, Stendhal, Galdós, Baroja y Proust, sobre todo en Proust, cuya obra se compone de detalles “abrumadores por su propia exactitud”⁹.

La escasez de referencias a la fotografía en la obra de los literatos españoles nos da la medida del interés con el que se siguió entre nosotros su nacimiento y evolución. Así, frente a la relativa abundancia de retratos fotográficos de celebridades en los países europeos y en los Estados Unidos, es muy raro encontrar en España algo similar, al menos en los años recientes del daguerrotipo. De los personajes célebres sólo conocemos grabados y retratos pictóricos, hasta que se introdujo el colodión, en las postrimerías isabelinas. Si queremos conocer el rostro de los escritores de la primera mitad del siglo XIX, debemos recurrir al trabajo de los grabadores, hasta la masificación del retrato en tarjeta que se produjo en las vísperas de la revolución de 1868, cuando comenzaron a editarse las Galerías de Celebridades de los fotógrafos. En ellas tienen ya un apreciable protagonismo los hombres de letras, en especial los más favorecidos por la popularidad, como el mismísimo Pedro Antonio de Alarcón, tan generosamente presente en todas las colecciones de retratos de la época.



Retrato de un jovencísimo Emilio Castelar (1832-1899), incluido por el fotógrafo Rafael CASTRO ORDÓÑEZ en su “Galería de los Contemporáneos”, una de las primeras editadas en España. Ya entonces, Pedro Antonio de Alarcón le tenía por una “verdadera gloria nacional”. *Carte-de-visite*, hacia 1860 (Fundación Lázaro Galdiano. Madrid)

⁹ Josep Pla publicó este texto en un artículo dedicado a las fotografías tomadas por Eugeni Forcano en el mercado de Bañolas (“Paseo por Bañolas en día de mercado”), revista *Destino*, Barcelona, 5 de octubre de 1966.