

HILARY MACARTNEY Y JOSÉ MANUEL MATILLA (EDS.)

Copied by the Sun. Talbotype Illustrations to the 'Annals of the Artists of Spain' by Sir William Stirling Maxwell

Museo Nacional del Prado, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2016, 368 págs., 265 ils. en color.

“Cualquiera habrá podido realizar la experiencia de que un cuadro o una escultura (por no hablar de la arquitectura) siempre es mucho más fácil de captar en una fotografía que no en la realidad”, escribe Walter Benjamin en su *Pequeña historia de la fotografía* (1931). Efectivamente, el original de una obra de arte permite apreciar elementos fundamentales como el contexto, la escala, o los matices de textura y color, mientras que las reproducciones fotográficas plantean una experiencia alternativa que, eliminando otros, facilita algunos aspectos de la percepción. En su otro gran texto sobre este tema, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1935), Benjamin especifica cómo sucede esto: “Puede así, por ejemplo, resaltar en la fotografía ciertos aspectos del original solo accesibles a la lente móvil que elige su punto de vista a voluntad, pero no al ojo humano, o, con la ayuda de procedimientos como la ampliación o la larga exposición, captar imágenes fuera del alcance de lo que es la óptica natural”. La lente y su capacidad de fragmentar es solo uno de los factores en juego, al que se añaden otros como la difusión de imágenes fuera del contexto donde originalmente se encontraba el objeto. “La técnica de la reproducción, según puede formularse en general –añade Benjamin en el mismo texto–, desgaja al tiempo lo reproducido respecto al ámbito de la tradición. Al multiplicar la reproducción, sustituye su ocurrencia irreplicable por una masiva. Y al permitir la reproducción el encontrarse con el espectador en la situación en la que éste se encuentra, actualiza lo reproducido”. Esta es una experien-

cia común a la generación de Benjamin, que conoció un enorme desarrollo de la prensa ilustrada, donde las fotografías se difunden en cientos de miles de copias sin ninguna referencia a un “original”. Las notas a pie de la mencionada *Breve historia de la fotografía* indican la importancia de esa lógica de los medios impresos: Benjamin conoce a Karl Blossfeldt por su libro *Urformen der Kunst* (1928), a August Sander por *Antlitz der Zeit* (1929), y a Eugène Atget por *Lichtbilder* (1930). Y lo mismo ocurre con lo que él llama los “incunables” de la fotografía: sus comentarios a los calotipos de David Octavius Hill se basan en las reproducciones en *offset* de la monografía de Heinrich Schwarz (*David Octavius Hill. Der Meister der Photographie*, 1931).

Esta interpretación retrospectiva de las posibilidades de la “reproductibilidad” facilitadas por la impresión mecánica de fotografías, que empezó a ser común en los años previos a la primera guerra mundial, puede hacer pensar que fue algo natural desde el nacimiento de la fotografía, que Benjamin considera “el primer medio de reproducción verdaderamente revolucionario”. La reciente publicación facsímil y el catálogo razonado que Hilary Macartney y José Manuel Matilla han realizado de los *Annals of the Artists of Spain* de William Stirling Maxwell muestra hasta qué punto la reproducción y difusión de obras de arte no es en absoluto algo obvio o inmediato, sino resultado de un largo proceso que comienza con el desarrollo de la propia técnica fotográfica y continúa en sus posibilidades de reproducción, tanto en imágenes químicas como en su

traducción a una impresión en tinta sobre papel.

“El primer libro de historia del arte ilustrado con fotografías”: esta es la manera más habitual de describir el libro de Stirling, publicado en 1848 en tres volúmenes de texto impreso, más un cuarto de imágenes, este último en una edición limitada de cincuenta ejemplares, pensado para familiares, amigos, bibliotecas y otros estudiosos. Este volumen ilustrado es el objeto del estudio de Macartney y Matilla, que con el título *Copied by the Sun. Talbotype Illustrations to the 'Annals of the Artists of Spain' by Sir William Stirling Maxwell*, presenta una serie de estudios firmados por David Weston, Larry J. Schaaf, Colin Harding, Jim Tate, Maureen Young y los citados Matilla y Macartney, que concluye en un catálogo razonado de las sesenta y seis imágenes que lo componen y el censo de los ejemplares del libro conservados. A este trabajo, más académico, se suma una reedición del cuarto tomo de los *Annals*, que contiene las ilustraciones fotográficas.

Los editores llaman a este último volumen, dedicado a reproducir las fotografías, una “copia ideal” del original. Es decir: no se trata exactamente de un facsímil, sino de una reconstrucción que trata de recomponer las imágenes del modo más completo posible, a partir de la información que ofrecen las diferentes copias conservadas. Una labor necesaria, si se tiene en cuenta el estado de conservación de los calotipos existentes, que se han podido ver expuestos en el Museo del Prado: en su mayoría, aparecen desvaídos, y en algunas zonas la imagen prácticamente ha desaparecido.

do. Un problema que no es nuevo. Ya en vida de Stirling se advirtió este desvanecimiento, y, por este y otros casos, la Royal Photographic Society estableció en 1853 un “Fading Committee” para estudiar el problema. Así, lo que se presenta es una versión “mejorada” de las impresiones originales, que reúne en una “copia ideal” la información recogida en las diversas versiones. Aquí se ve cómo la tecnología digital sigue afectando, y muy directamente, a la cuestión de la “reproductibilidad”: si el original es defectuoso, pero contamos con diversas copias, es posible (y válido), realizar una versión ideal o al menos mejorada de la imagen.

No es esta la única cuestión que los *Annals* de Stirling plantean en relación al problema de la reproductibilidad. Ya el propio William Henry Fox Talbot se había referido a la posibilidad de realizar “facsimiles” mediante la fotografía, y en *The Pencil of Nature* (1844-1846) incluyó fotografías de litografías, dibujos, manuscritos o pinturas, para mostrar las diversas posibilidades del nuevo medio. Sin embargo, como se puede ver en la célebre fotografía del *Reading Establishment* (1845-1846), este tipo de reproducciones tenía que realizarse en el exterior: antes de la invención de la luz eléctrica resultaba muy complicado tomar imágenes de interiores sin luz natural, y esto generaba, sobre todo en cuadros de gran tamaño, el problema de evitar los brillos generados por los barnices. Además, para fotografiar los cuadros originales había que obtener los permisos necesarios para entrar en el museo con el equipo fotográfico, o sacar los cuadros



1

al exterior. Por eso, las obras de arte reproducidas en *The Pencil of Nature* son obras de pequeño formato, más manejables, que se pueden sacar al aire libre. Cuando Nicolaas Henneman (el “inteligente agente” de Talbot, como lo llama Stirling) realiza, poco tiempo después, las fotografías de los *Annals*, se encuentra con este mismo problema: para fotografiar las obras originales tendría que haber viajado a España, obtenido las autorizaciones necesarias y solucionar los problemas técnicos que supone trabajar en el interior del museo. Ante estas dificultades, Stirling tuvo que recurrir a diversos procedimientos alternativos para realizar sus ilustraciones. En su visita a Sevilla de 1841, por ejemplo, encarga una copia de las *Santas Justa y Rufina* de Murillo a un pintor local llamado José Roldán, a quien realizará otros pedidos en los años siguientes. Y así, lo que reproducen las fotografías de los *Annals* es, en realidad, la copia realizada por Roldán que Stirling ha llevado a Inglaterra. En otros casos, las fotografías se toman

a partir de grabados, antiguos o modernos, o de litografías, un procedimiento entonces relativamente reciente. Solo se reproducen directamente los originales en algunos casos de obras conservadas en colecciones privadas británicas, más accesibles geográficamente y en las que resultaba más sencillo conseguir permisos, como los relieves por entonces atribuidos a Juan Martínez Montañés a los que Stirling pudo acceder en la colección de Richard Ford.

Todo esto indica hasta qué punto la reproducción de las obras de arte no es para nada algo inmediato: en muchos casos, las fotografías de los *Annals* reproducen litografías o grabados, que a su vez han sido dibujados sobre la imagen original. Es decir: se trata de reproducciones de tercera o cuarta mano. Solo con el tiempo se podrían obtener fotografías de cuadros directamente de los originales. En su contribución a otro catálogo del Prado editado por Javier Portús y el propio Matilla (*El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo*



2 Nicolaas Henneman: *Retrato ecuestre del príncipe Baltasar Carlos* (detalle), grabado de Goya a partir del cuadro de Velázquez. Papel a la sal procedente de *Talbotype Illustrations to the Annals of Spain*, 1847.

2

del Prado, 2004), Helena Pérez Gallardo ha descrito cómo Federico de Madrazo comenzó a abrir el Museo del Prado a los fotógrafos, de modo que sus obras se hicieron directamente accesibles a viajeros y estudiosos. “El Real Museo de Madrid en la mano” es el título de una de las secciones del catálogo de retratos de Jean Laurent aparecido en 1861, que adelanta el título del célebre libro de Sergio Larrain publicado casi un siglo después, *El rectángulo en la mano*. Probablemente estas son todavía fotografías de reproducciones de los cuadros, impresas en formato tarjeta de visita, debido a los problemas técnicos de fotografiar en el interior del Museo. Poco más tarde, en 1866, el mismo Laurent presenta un *Catalogue des principaux tableaux des Musées d’Espagne reproduits en photographie en vertu d’une concession spéciale de sa Majesté la Reine*, que en su subtítulo añade explícitamente: *obtenus directement d’après les tableaux originaux*. Ese “permiso especial de su Majestad” para fotografiar los cuadros en el Museo lo obtuvo Laurent en 1863. Hasta los años setenta del siglo XIX, de hecho, muchos álbumes están realizados todavía a partir de copias de los cuadros.

Así que la posibilidad de fotografiar cuadros *d’après nature* (como diría Laurent), no se extiende hasta unos veinte años después de la invención de la fotografía. Esto, junto a sus propias limitaciones técnicas, hace de las imágenes que Henneman realiza para los *Annals*

algo más que una simple representación “transparente” del original. Así lo argumenta Matilla en su texto: aunque las fotografías del libro de Stirling se encuentren separadas del entorno en que surgieron las obras originales que reproducen, una reproducción puede convertirse en “original”. En este caso, las fotografías están vinculadas a un “aquí” y “ahora” muy concretos: la Inglaterra que vio nacer el procedimiento de Talbot. “Este tiempo particular y sus factores condicionantes transforman la obra, que se vuelve así original, aunque se hayan hecho cincuenta copias de ella”, concluye Matilla.

Efectivamente, las fotografías de los *Annals* distan mucho de ser “transparentes”: hablan de un determinado momento, con sus limitaciones técnicas, y con su afán de catalogación y su manera específica de entender la historia del arte y su relación con la técnica. “Velázquez parece haber anticipado el descubrimiento de Daguerre, y tomando una habitación real y un grupo real de gente, los ha fijado, como por magia, para siempre en su lienzo”, escribe Stirling en los *Annals*. Una afirmación sorprendente para quien contempla un daguerrotipo, conociendo el desarrollo posterior de la fotografía. “Eternizar el instante” habría sido el mérito de Velázquez según la interpretación de Ortega y Gasset: algo más propio de la fotografía instantánea del siglo XX que de los largos tiempos de exposición de la época del daguerrotipo. La comparación con la fotografía de su

tiempo, sin embargo, dice mucho sobre la manera que Stirling tiene de entender tanto la historia del arte como la función de las imágenes técnicas.

El proyecto de Macartney y Matilla tiene la virtud, así, de plantear hasta qué punto algo que a primera vista puede parecer evidente (fotografiar cuadros) es el resultado de un proceso largo y complejo, que habla de la evolución de la técnica (no solo fotográfica), y también del modo en que se entiende la propia historia del arte o la función de los museos. En la terminología establecida por Lázsló Moholy-Nagy en los años veinte, se podría decir que estas primitivas reproducciones de obras de arte son algo “productivo”, y no solo “reproductivo”: amplían la experiencia, no se limitan a reproducir lo que ya conocíamos a simple vista. Hay artistas contemporáneos, de hecho, que continúan esta investigación de la pintura histórica a través de la fotografía. Por ejemplo, en *Pictures of Paintings* (2002), Richard Misrach reproduce fragmentos de obras de arte localizadas en distintos museos de Estados Unidos. Al enfocarse en el detalle y no mostrar el conjunto de la obra, las fotografías hacen patente algo que en realidad sucede en cualquier foto: que hay un encuadre deliberado, y que la “transparencia” que muchas veces se atribuye a las imágenes es solo aparente. ❁

• JAVIER ORTIZ-ECHAGÜE •

Universidad de Navarra