

Este retrato se documenta por primera vez en el siglo XIX, en la colección de Jacques Portablés (1810-1855) y posiblemente era el mismo que se encontraba expuesto en la Galería Napoleón de París en 1810<sup>12</sup>. Este dato permite sugerir que este cuadro pudo haber salido de España durante la Guerra de la Independencia. En 1841 fue vendido a una familia de la aristocracia austríaca con conexiones en España. En esta colección particular permaneció considerado tradicionalmente como un retrato de Francisco II, hermano de Isabel de Valois e hijo de Enrique II y de Catalina de Medicis. En 1995 fue comprado por un coleccionista español<sup>13</sup>.

ANNEMARIE JORDAN

Investigadora independiente. Suiza.

### RECUERDOS Y BELLEZAS DE ESPAÑA Y SU RELACIÓN CON EL MEDIO FOTOGRÁFICO

Los *Recuerdos y Bellezas de España* de Francisco Javier Parcerisa constituyen una de las obras más citadas en la historiografía del arte español del siglo XIX, y también una de las menos estudiadas.

Las causas del poco interés que ha despertado entre los investigadores podríamos buscarlas en su colosal extensión (12 vols.); en la escasa pasión que, estéticamente, han suscitado las litografías del autor; en lo caduco del texto, o incluso en todas ellas. Los juicios y las observaciones que sobre esta publicación se han realizado se basan en datos de trabajos previos, en una ojeada fugaz o, en el mejor de los casos, en un análisis más o menos exhaustivo. Restan todavía muchas cosas por aclarar en torno a la obra de Parcerisa, cosas que seguramente matizarán algunas opiniones que tenemos de ella. Intentaremos en las siguientes páginas dar un poco de luz sobre uno de los aspectos que se nos antojan más interesantes, el de la relación de Parcerisa con la fotografía.

#### *Parcerisa y el daguerrotipo*

La vinculación de Parcerisa con el daguerrotipo en concreto, y con la fotografía en general, ha sido siempre fuente de malentendidos, lo cual es muy comprensible si tenemos en cuenta que es casi imposible determinar con certeza, a partir de un examen visual, si una estampa está basada en una fotografía o no. La riqueza descriptiva, el contraste tonal acentuado, el amplio ángulo de toma, la compresión de la imagen o las perspectivas muy pronunciadas nos aportan indicios de ello, pero sólo indicios. Por tanto, mientras no se aporten los originales fotográficos o datos textuales concluyentes sólo podemos hacer conjeturas, aunque estas sean muy plausibles.

Nosotros tenemos la convicción, contrariamente a lo que generalmente se ha considerado, de que las litografías de Parcerisa de estos celeberrimos *Recuerdos y Bellezas de España* no están basadas en daguerrotipos, o al menos no lo está su inmensa mayoría. De hecho, en ninguno de los volúmenes de esta magna obra consta que Parcerisa se basara en imágenes

<sup>12</sup> Henry Hymans, *Antonio Moro. Son oeuvre et son temps*, Bruselas, 1910, p. 182: «Notice des Tableaux Exposés dans la Galerie Napoléon, París, 1810, 446. Don Juan, fils naturel de Charles-Quint».

<sup>13</sup> En la exposición *Felipe II. Un Monarca y su época. Un Príncipe del Renacimiento*, Madrid, Museo del Prado, 13 octubre 1998-10 enero 1999 Cat. 95: se localiza en el Museo Soumaya de Méjico.

obtenidas mediante este proceso, ni el acabado de muchas de sus litografías así lo sugiere. Por supuesto, podemos descartar ya desde un principio el empleo del daguerrotipo en las primeras entregas, sencillamente porque son anteriores a la llegada del invento a nuestro país.

Las imágenes de los *Recuerdos* conjugan un descriptivismo moderado y realista con ciertos toques de fantasía romántica. Son proverbiales las palabras de Pedro de Madrazo al respecto: «advertimos en sus seductores paisajes la verdad y la ficción tan portentosamente combinadas, en términos que no es fácil determinar ante aquellos lienzos [y estampas] dónde tiene su límite el estudio y la imitación, y dónde empieza a aparecer la exuberante espontaneidad de la fantasía»<sup>1</sup>. Parcerisa plasma los trazos más significativos de los monumentos, detallándolos minuciosamente o reconstruyéndolos parcialmente cuando le parece oportuno. En el *Campanario de la Colegiata de San Felio* de Gerona, por ejemplo, completa por su cuenta la aguja de la torre, puesto que en realidad este remate nunca ha existido (figs. 16 y 17). También gusta a veces de fuertes contrastes lumínicos y de escenificaciones. Y es precisamente el descriptivismo —por cierto, inevitable en unas láminas que pretendían ser documentos visuales— lo que hace sugerir a algunos reconocidos investigadores que estas láminas están basadas en daguerrotipos.

Para rebatir esta idea es necesario considerar en principio que en esa época y en España la práctica del daguerrotipo no estaba al alcance de todos los bolsillos. El equipo y los materiales eran relativamente caros, y las operaciones laboriosas. Los daguerrotipistas se ganaban la vida con los retratos, y sólo muy esporádicamente se aventuraban a comercializar vistas de paisajes o monumentos. Por consiguiente, no circulaba por estudios y librerías ninguna multitud de vistas daguerrotipadas donde el interesado pudiera escoger a placer aquéllas que más le satisficieran o que respondieran mejor a sus necesidades, como sí pasaba, por ejemplo, con las estampas litográficas. Las dificultades que suponía la práctica del daguerrotipo no eran pocas. Para el paisaje y la arquitectura se necesitaban, al menos idealmente, objetivos de distancias focales específicas y cámaras capaces de utilizar placas enteras —de aproximadamente 16 x 21 cm—<sup>2</sup>. A ello hay que sumarle las molestias que comportaba el transportar el pesado equipo por las maltrechas carreteras de España.

Ciertamente, Parcerisa debió de conocer muy de cerca y ya desde un primer momento el procedimiento del daguerrotipo gracias a la labor de la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, pero eso no justifica que se abrazara a él. Además de los problemas económico y logístico había otro, igualmente de gran importancia: las limitaciones técnicas del nuevo invento. El daguerrotipo, debido a su escasa sensibilidad, captaba demasiado precariamente los espacios interiores, las escenas nocturnas, los grandes contrastes tonales y, por supuesto, los personajes que aparecen en bastantes láminas de nuestro autor, siendo las prestaciones del calotipo aún menores. Muchas veces no se trataba sólo de mejorar la imagen daguerrotípica, de «completarla», sino de rehacerla en su mayor parte. Y esto, en una obra de más de quinientas litografías, no resultaba demasiado ágil.

<sup>1</sup> Ossorio y Bernard, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Imp. de Ramón Moreno. Madrid, 1868, s.v. Parcerisa.

<sup>2</sup> Éste es el formato habitual de la obra que analizamos. La estampa litográfica podía basarse en el daguerrotipo de las formas siguientes: calcándolo en papel de reporte, copiándolo por puntos, copiándolo a escala o, por último, inspirándose libremente en él. Queda claro que únicamente el primer sistema aprovechaba todo su potencial reproductivo. Las ampliaciones fotográficas, aunque posibles, no son habituales hasta finales del siglo XIX, por lo que normalmente se alteraba el tamaño de la fotografía original mediante internegativos o mediante el uso del pantógrafo.

Que Parcerisa no utilizase el daguerrotipo, o que como mínimo no lo hiciese habitualmente, no significa que renunciase a cualquier apoyo técnico. Medios técnicos para levantar vistas había a la sazón dos: la cámara lúcida y la cámara oscura. El primero de estos ingenios, perfeccionado por Wollaston en 1806, era más ligero que la cámara oscura pero también más difícil de dominar, por lo que su difusión fue menor. Parcerisa utilizó posiblemente el segundo, la cámara oscura. Este artefacto era ideal para traducir los motivos tridimensionales a bidimensionales, orillando así muchos problemas de perspectiva. Para levantar paisajes o arquitecturas se usó con profusión: Vermeer de Delft, los *vedutisti* italianos del XVIII o, en general, los denominados «artistas topográficos» fueron algunos de sus incondicionales. Claro está que este uso profuso intentó encubrirse a toda costa, especialmente en la época romántica. En un momento en que se apelaba al genio, al talento e inspiración individual, a la manualidad frente a la mecanicidad; en un momento en que se clamaba contra el embrutecimiento del progreso frente a la excelcitud del pasado, la cámara oscura había forzosamente de casar mal con el concepto de creación artística. El ideal artístico lo podemos ver en la estampa titulada *Columnas romanas* (fig. 18): Parcerisa, ensimismado, plasma en el papel —y a mano— los vestigios del pasado que hay en un desván de la calle Paradís de Barcelona, siendo la soledad truncada sólo por una gata y sus cachorros. Era por supuesto un dibujo «del natural». La realidad, empero, muchas veces era otra.

La estampa que lleva por título *Frontis del Teatro del Liceo (Barcelona)* (fig. 19) delata un muy probable uso de la cámara oscura por parte de nuestro autor, particularmente en el tratamiento de la gradación tonal. La cámara oscura agudiza el contraste entre las luces altas y las bajas del referente, o mejor, la cámara oscura no las agudiza, sino que el ojo humano compensa la diferencia de contraste mientras que la cámara no. En consecuencia, las imágenes realizadas mediante este artefacto suelen ser más contrastadas que las dibujadas directamente. También es cierto que era frecuente —y más en el ámbito de la estampa— el recurso de oscurecer elementos del primer término para potenciar la profundidad de la escena, o de disponer incluso todas las luces altas o bajas según el plano de profundidad. Para distinguir entre entorno y motivo principal, Parcerisa a menudo aclaraba mucho este último respecto al resto de la imagen, o viceversa. Eso sí, en cualquier circunstancia tanto las luces bajas como las altas no dejan de mantener el detalle.

La amplitud del panorama, la compresión de la imagen y la perspectiva con la que se representa el edificio completan los indicios que pueden indicarnos que había una cámara oscura de por medio.

De los investigadores de los que tenemos constancia, únicamente Ràfols asocia a Parcerisa con la cámara oscura. No obstante, creemos que utiliza este término simplemente como sinónimo de daguerrotipo. Por un lado dice: «gracias a ambos [se refiere a José María Quadrado y Pedro de Madrazo], los bellos y documentados textos ornarán, cual si fueran áureos marcos los pobres y tristes dibujos que Francisco Javier Parcerisa, sirviéndose de la cámara oscura, dibujaba (o, por mejor decir, calcaba), hora tras hora, a lo largo de sus viajes por España»<sup>3</sup>. Y por otro, en unas páginas más adelante del mismo libro, al referirse a la difusión del daguerrotipo después de la demostración pública hecha por Alabern el diez de noviembre de 1839, comenta: «entonces se desarrolló como una epidemia la afición al daguerrotipo: paisajes, monumentos artísticos, retratos en grupo, retratos individuales, etc., todo pasó por *la cámara oscura* [las cursivas son nuestras] ante el fervor general»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Ràfols, José Fontanals: *El arte romántico en España*. Ed. Juventud. Barcelona, 1954, p. 178.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 230.

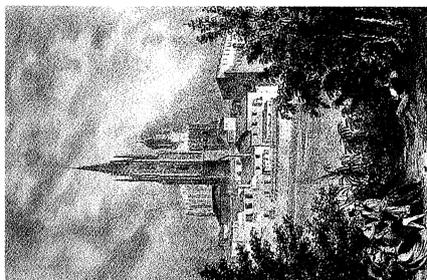
No vemos nosotros, contrariamente a Ràfols (n. 3), qué puede haber de reprochable en el empleo de este aparato por parte de Parcerisa. La cámara oscura no uniformaba en absoluto el resultado final y era en definitiva el talento del autor lo que determinaba su mayor o menor calidad. Pérez Villaamil, siendo topógrafo su padre y él mismo en sus inicios, también debió de aprovecharse de las prestaciones que ofrecía este instrumento, y en lo que seguro que todos coincidimos es en que sus resultados fueron notablemente diferentes a los de Parcerisa (fig. 20).

Es indudable que el advenimiento del daguerrotipo provocó cambios importantes en la concepción de las imágenes que combinaban los valores estético y documental. El alto grado de iconicidad del nuevo medio supuso que en las obras pintorescas se favoreciera el segundo valor en detrimento del primero —siendo ambos, en puridad, perfectamente compatibles—. Lo prestigioso ahora era la exactitud, no la elucubración artística. Y eso lo notó Parcerisa en sus carnes, puesto que en 1842 empiezan a ver la luz las entregas de la obra de la competencia, la *España: Obra pintoresca*, con texto de Pi y Margall y láminas abiertas en el acero por los más prestigiosos grabadores catalanes del momento, basándose en daguerrotipos. Y si a efectos finales de publicación de estampas la mediación del daguerrotipo no provoca diferencias significativas respecto a la de la cámara oscura —porque de hecho el daguerrotipo consiste básicamente en una cámara oscura, sólo que dotada de una placa sensible—, el del grabado calcográfico frente al litográfico sí las provoca. Además del prestigio añadido que suponía poner al pie de la lámina que había sido «sacada con el daguerrotipo», la mayor capacidad de resolución mostrada por el acabado calcográfico le otorgaba un estándar de calidad superior. Afortunadamente para Parcerisa la publicación rival se fue a pique tras concluir el volumen dedicado a Cataluña. Pero los tiempos estaban cambiando. Incluso un romántico cabal como Chateaubriand claudicó ante el nuevo invento: «la fotografía será la que podrá transmitir a la posteridad las singulares y rarísimas bellezas de este gran monumento arábigo del siglo XIV [se refiere a la *Alhambra*], único en Europa»<sup>5</sup>.

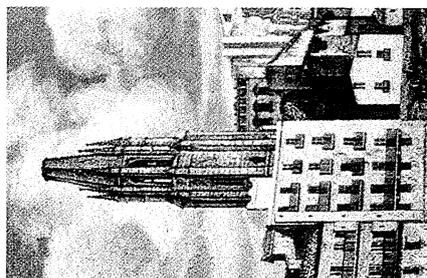
Nuestro editor y litógrafo seguía empeñado en continuar con su empresa, por lo que inició nuevas estrategias comerciales. Parcerisa insertaba anuncios en el *Diario de Barcelona* según sus entregas iban viendo la luz. En uno de estos anuncios, tras consignar el título de la obra, está escrito lo siguiente: «Bajo la Real protección de SS.MM. la Reina y el Rey. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos, antigüedades y vistas pintorescas, en láminas ya dibujadas del natural, ya *daguerreotipadas* [las cursivas son nuestras], por D. F. J. Parcerisa, escrita y documentada por D. P. de Madrazo. —Córdoba, Sevilla y Cádiz— (...)»<sup>6</sup>. El reclamo del daguerrotipo es evidente; se trataba de un marchamo que certificaba la «calidad» de la imagen. Realmente, éste era un reclamo poderoso en un época en la que las vistas litografiadas de los más diversos lugares eran aluvión. Sin embargo, en la década de 1850 —el anuncio es de 1856— el término «daguerrotipo» hacía referencia indistintamente tanto a los auténticos daguerrotipos como a las imágenes obtenidas mediante otros procesos fotográficos —aunque a veces se especificase que se trataba de «daguerrotipos sobre papel»—. Por tanto, Parcerisa podía muy bien estar refiriéndose en sus anuncios a copias saladas o a la albúmina a partir de otros procesos.

<sup>5</sup> Chateaubriand, François-René de: *Atala-René-El último abencerraje*. Prólogo de Fernando Velasco. Trad. de J.Z. Barragán y D. Lázaro. Ed. CREDSA. Col. Obras de la Literatura Universal n.º 10. Barcelona, 1966, p. 215, publicado por primera vez en 1826. Perogrullesco es decir que la nota es de una edición bastante posterior a esta fecha.

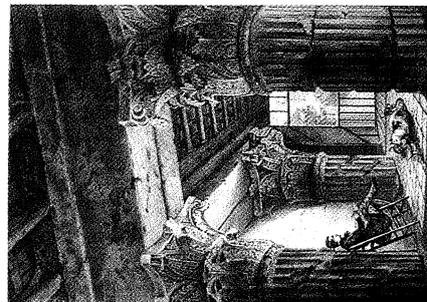
<sup>6</sup> *Diario de Barcelona*, n.º 246. Barcelona, 2 de septiembre de 1856, p. 7154.



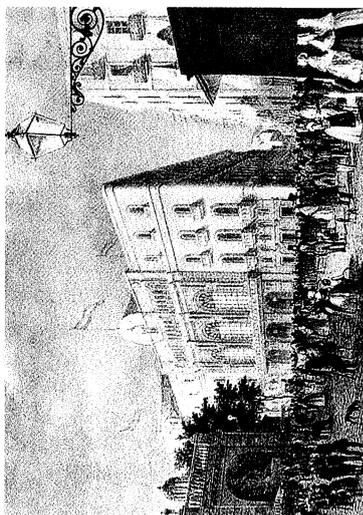
16



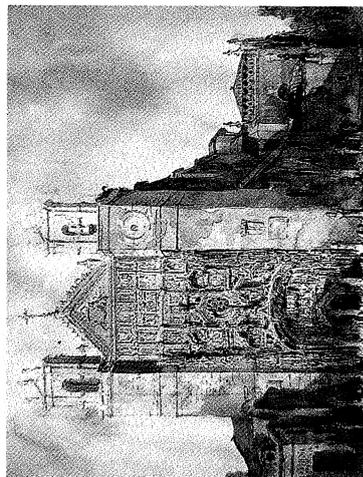
17



18



19



20

- Figura 16. Francisco Javier Parcerisa: *Campanario de la Colegiata de San Félix*. 1839-1841. 17'5 x 11'8 cm. Litografía. *Recuerdos y Bellezas de España*, Cataluña, t. 1. Biblioteca General de la Universidad de Barcelona.
- Figura 17. Antonio Roca (gr.): *Vista de Girona —Detalle del campanario de la Iglesia de San Félix—*. 1842. 10'5 x 16 cm. Acero, buril y aguafuerte. *España: Obra pintelesa*, Cataluña. Biblioteca de la Casa de Cultura de Girona.
- Figura 18. Francisco Javier Parcerisa: *Columnas romanas en la calle de Paradís: Desván de la Casa n.º 5*. 1844-1850. 20'5 x 15 cm. Litografía. *Recuerdos y Bellezas de España*, Cataluña, t. 2. Biblioteca General de la Universidad de Barcelona.
- Figura 19. Francisco Javier Parcerisa: *Frontis del Teatro del Liceo (Barcelona)*. 1844-1850. 15 x 21 cm. Litografía. *Recuerdos y Bellezas de España*, Cataluña, t. 2. Biblioteca General de la Universidad de Barcelona.
- Figura 20. Jenaro Pérez Villaamil: *Iglesia de San Pablo de Valladolid*. 1842-1850. Litografía. *España Artística y Monumental*. Biblioteca Nacional de Madrid.

### *Parcerisa y la fotografía no daguerrotípica*

A finales de los años 1850 y, sobre todo, en la década de los 1860 la generalización de la fotografía en nuestro país era un hecho consumado. El procedimiento del colodión húmedo desplazó al daguerrotipo, al calotipo y a todos los demás; todas las ciudades mínimamente importantes disponían ya de fotógrafos, e incluso surgieron algunas colecciones de «museos» y repertorios fotográficos. Por consiguiente, la fotografía empezó a proliferar y a perder aquel prestigio del que había gozado en sus primeros años. La mayoría de nuestros monumentos significativos había sido ya registrada por ella.

La litografía, por su parte, seguía en la brecha —junto con la xilografía a contrafibra— porque todavía los procedimientos fotomecánicos no estaban suficientemente perfeccionados. Sin embargo, ahora ya no resultaba tan atractivo que las láminas de las obras pintorescas estuvieran basadas en fotografías, constituyendo los periódicos ilustrados informativos un asunto aparte; las publicaciones pintorescas con pretensiones «artísticas» que aún veían la luz debían de marcar diferencias cualitativas con éstos si no querían que invadiesen su parcela, y la diferencia de más peso la constituía su infundada mayor artisticidad. El reconocimiento de las imágenes dibujadas «del natural» cobró nueva fuerza. Y los posibles originales fotográficos en los que se basaron algunas de ellas fueron silenciados para siempre. El Arte en mayúsculas no hubiera tolerado de buen grado la presunción de su existencia.

Gerardo Kurtz, fotógrafo e investigador de la fotografía, realizó en 1985 la organización y catalogación del archivo del padre Benito de Frutos, en el curso de cuyos trabajos hizo un importante descubrimiento: exhumó uno de estos originales fotográficos silenciados. Se trataba de un negativo de colodión húmedo de la *Iglesia de Santa Marina* de Cuéllar (fig. 21) en el cual se basó Parcerisa hijo para hacer su litografía *Parroquia de Santa Marina (Cuéllar)* (fig. 22)<sup>7</sup>.

El punto de vista, la caída de las sombras y el detalle de las acémilas garantizan que la estampa de Parcerisa se basa en esta fotografía —también es posible que existiera otra imagen fotográfica del campanario, hoy extraviada—. Pues bien, al pie de la lámina consta que el grabado está «sacado del natural por J.X. Parcerisa» —Josep Xavier, hijo de nuestro autor, nacido en Oviedo en 1840—. Si, como también consta al pie de la estampa, ésta fue litografiada por S. Ysla y la imagen está basada en una fotografía, ¿qué hizo realmente Josep Parcerisa? ¿Dio directamente la fotografía al litógrafo e hizo consignar sin más su autoría? ¿Hizo un dibujo a partir de la fotografía —que bien pudo ser un reporte fotográfico, es decir, un dibujo realizado sobre un papel especial que luego es transportado a la piedra— y después lo pasó al litógrafo? ¿Tomó él mismo la fotografía y después, mediante dibujo o sin él —ya que bien se pudo trasladar la imagen fotográfica directamente a la piedra mediante un pantógrafo—, se encargó de ella el litógrafo? En este último caso no habría engaño alguno, puesto que en la estampa no se dice que está «dibujado del natural» sino «sacado del natural», y toda fotografía canónica está sacada del natural<sup>8</sup>.

En la época en que se tomó la imagen (ca. 1872) Parcerisa padre era un anciano agotado por sus interminables viajes a lo largo y ancho de todo el país, por lo que era normal que delegase en su hijo diversas tareas. Acaso ambos utilizaron frecuentemente la fotografía en la última etapa de los *Recuerdos*. Ahora la fotografía era ya ubicua, y el desplazarse hasta los monumentos para registrarlos mediante dibujos había dejado de ser necesario.

<sup>7</sup> Martín García, José Luis; Pascual Lobo, Juan José: *Archivo fotográfico del padre Benito de Frutos*. Ed. Obra Social y Cultural de Caja Segovia. Segovia, 1991, p. 19. La signatura del negativo es 1/44/532.

<sup>8</sup> Curiosamente la estampa está tirada en el establecimiento litográfico de Carlos Labielle, uno de los pioneros de la fotomecánica en España.

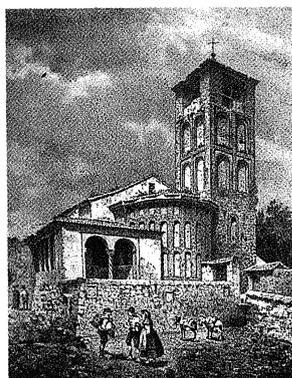
Cuando Daniel Cortezo empieza a reeditar la obra doce años después, con ilustraciones de otra índole, aprovecha los nuevos procedimientos fotomecánicos. La fotografía no precisaba ya de la litografía como medio de reproducción, puesto que gracias a esos nuevos procedimientos plasma con mayor eficacia la imagen de los monumentos. Pero para dar cierto aire artístico, que había de servir para prestigiar más la publicación, Cortezo incorpora algunos dibujos a la pluma. Éstos, de factura suelta, más que representar los monumentos con total minuciosidad —asunto ahora del tándem fotografía-fotomecánica—, evocan sus rasgos más característicos. Así, Josep Pascó dibuja entre otros monumentos nuestra *Iglesia de Santa Marina* de Cuéllar (fig. 23). Pero hagamos un matiz: más que dibujar, calca. Si volvemos a fijarnos en la estampa por Parcerisa hijo, podemos observar que prácticamente todo en ella es igual, excepto el follaje, los animales y personas —elementos todos ellos subsidiarios— y la escala. Y si hacemos diversas mediciones de la imagen del edificio, comprobamos que todas las partes del dibujo de Pascó mantienen una proporción directa con la estampa fotográfica. Lo que probablemente se hizo fue, o bien trazar el dibujo mediante un pantógrafo, o bien tirar una copia fotográfica de la litografía en un formato menor y calcar después los rasgos más definitorios de esa copia fotográfica en papel.

La reutilización, no sólo de matrices para estampar, sino de imágenes transformadas por distintos medios, fue moneda corriente en el mundo editorial del siglo pasado. Una revisión a fondo de este ámbito pondría inevitablemente en entredicho la labor de algunos artistas del momento y la supuesta mayor artísticidad de unos medios frente a otros. Estamos ante un prejuicio que todavía no ha sido totalmente desterrado <sup>9</sup>.

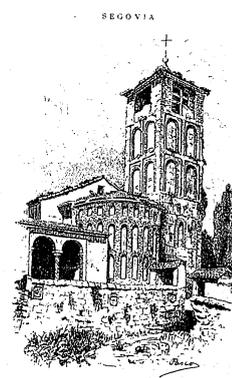
FRANCISCO ALONSO MARTÍNEZ  
Doctor en Historia del Arte



21



22



23

Figura 21. Anónimo: *Iglesia de Santa Marina de Cuéllar*. Negativo de colodión húmedo. Archivo del padre Benito de Frutos. Segovia.

Figura 22. José Javier Parcerisa: *Iglesia de Santa Marina* (Cuéllar). 1865-1872. 19'8 x 15'7 cm. Litografía. *Recuerdos y Bellezas de España*, Salamanca, Ávila y Segovia. Biblioteca General de la Universidad de Barcelona.

Figura 23. José Pascó: *Cuéllar. Iglesia de Santa Marina*. 1884-1887. 12 x 18 cm. Dibujo a pluma. *España, sus monumentos y artes*. Biblioteca de la Casa de Cultura de Girona.

<sup>9</sup> Aunque hay ejemplos mucho más recientes, citaremos un comentario especialmente significativo de Félix Boix hecho en 1931. Boix dice sobre algunas láminas que presentan detalles escultóricos que «la mejor fotografía no puede compararse con algunas de estas estampas, en las que Parcerisa ha sabido interpretar fielmente el tono y el carácter de los modelos y hasta el grano de la piedra en que están labrados.» (Boix, Félix: *Obras ilustradas sobre arte y arqueología de autores españoles publicadas en el siglo XIX*. Madrid, 1931, p. 33.) ¿Qué diría este autor ahora que se ha probado que los Parcerisa usaron efectivamente la fotografía en algunas de sus obras? ¿Perderían quizás el tono y el carácter de los modelos?