

La llegada de la fotografía a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Helena PÉREZ GALLARDO

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)
helenaperez@ghis.ucm.es

Recibido: 29 de junio de 2011
Aprobado: 31 de octubre de 2011

RESUMEN

La aparición de la fotografía en el siglo XIX en el ámbito de las artes supuso una revolución en las formas de mirar y reproducir las obras de arte, lugar en el que antes el grabado gozaba de exclusividad. En España, la petición de J. Laurent para fotografiar los cuadros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando abrió el debate, al igual que en sus homónimas europeas, sobre la competencia de la fotografía en la reproducción artística y consolidó la importancia de estas nuevas bibliotecas visuales creadas por las grandes firmas fotográficas a lo largo de todo el siglo.

Palabras clave: Fotografía, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Jean Laurent, reproducción artística, grabado.

The Arrival of Photography at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando

ABSTRACT

The advent of photography in the Nineteenth century was a revolution in the way of seeing and reproducing the Art, an area where lithography recorded in exclusive. In Spain, the request of J. Laurent for taking photographs of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando principal tables, opened the discussion, as in their European counterparts, about the competition of the photography in Art reproduction and consolidated the importance of these new visual libraries created by large photographic companies throughout the century.

Keywords: Photography, Royal Academy of Arts of San Fernando, Jean Laurent, Art Reproduction.

SUMARIO

Las sospechas de Baudelaire se confirman. La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la fotografía. Anexo documental.

*“El artista ha de encontrar en el nuevo procedimiento
un precioso auxilio, y el propio arte se verá
democratizado gracias al daguerrotipo”*

François Arago ante la Academia de Ciencias de París, 1839

Las investigaciones que dieron lugar al nacimiento de la fotografía, estuvieron íntimamente ligadas a la reproducción de obras de arte, siendo, posteriormente, su uso fundamental como fuente de inspiración y estudio para los artistas del siglo XIX. Las investigaciones del propio Nicéphore Niépce (1765-1833) buscaban un método que le permitiera reproducir las imágenes sin necesidad de dibujarlas y para ello ideó un sistema de impresionar los objetos a través de su proyección sobre la piedra litográfica por medio de la cámara oscura que denominaría heliografía.

Para la formación de los teóricos del arte y de los propios artistas, la fotografía representaba, “a priori”, la realidad de los objetos fotografiados tal como era, ya que los métodos empleados anteriormente (grabado, litografía,...)¹ poseían cierta “libertad artística” por parte de sus creadores, llegando a convertirse en obras de arte en sí mismas. La ilustración fotográfica permitió, por otra parte, acercar el conocimiento de lugares remotos, edificios, paisajes y obras de arte de los museos más importantes del mundo a toda la sociedad que las podía comprar y contemplar cómodamente desde su casa. François Arago (1786-1853), principal valedor del daguerrotipo, ya lo adelantó afirmando que «la fotografía iba a democratizar el arte»².

La popularización del arte a través de la fotografía, la entrada masiva en los salones de arte, los transportes, los viajes, son todos elementos originarios de una nueva filosofía en el pensar y en el sentir que darán el definitivo empuje al desarrollo científico de la fotografía, que en pocos años veía cómo las técnicas para fotografiar se solapaban unas sobre otras: el daguerrotipo, calotipo y colodión se utilizaron sucesivamente en un margen de apenas quince años.

Aunque sus creadores eran personas cercanas al medio artístico, su presentación en la Academia de Ciencias de París con la presencia de los académicos de la de Bellas Artes tuvo una connotación científica y técnica que jugaría un papel en su contra a la hora de ser reconocida entre las demás artes. La aparición de un nuevo medio de reproducir la naturaleza mediante una máquina, unida a una aparente crisis de la creación artística, hicieron que la fotografía, para críticos, académicos y numerosos artistas no pudiera aspirar a ser más que una útil “herramienta” de la astronomía, la investigación, la arqueología o el arte durante sus primeros pasos.

¹ Acerca de las técnicas fotográficas véase Marie-Loup SOUGEZ y Helena PÉREZ GALLARDO, “La evolución técnica”, en *Manual de Historia de la fotografía*, Manuales Universitarios Cátedra, Madrid, 2006, págs. 677-716.

² Sobre el papel de Arago en el anuncio de la invención de la fotografía, véase Anne MCCAULEY, “Arago, l’invention de la photographie et le politique”, en *Études photographiques*, Mayo 1997, [en línea] URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index125.html>. Consultado el 11 de junio de 2012.

Las sospechas de Baudelaire se confirman

Los artistas utilizaron la fotografía como fuente de inspiración en composiciones, escenarios o figuras, como evidencian sus archivos personales, así como los testimonios gráficos y sus propias creaciones, lo que provocaría las más duras críticas por parte de algunos intelectuales como Baudelaire³, llegando a preconizar la muerte del arte, especialmente de la litografía y el grabado.

Para la actividad de los teóricos del arte y de los propios artistas, la fotografía ofrecía las garantías de fidelidad y agilidad necesarias para poder trasladar a sus obras objetos, poses y escenarios, sin tener que realizar un boceto previo.

El empleo de la fotografía por parte de los pintores influyó en la producción artística en el siglo XIX, produciendo una crisis creativa que se acentuó, sobre todo, en el último tercio del siglo. Los catálogos y las obras presentadas en los salones parisinos y londinenses así lo demuestran. Como señala Aaron Sharf⁴, los cuadros de Jean Béraud y Edmond Granjean con escenarios parisinos parecían fotografías coloreadas; los cuadros de Jan van Beer o Camille Bellanger son “imágenes fotográficas traducidas a pintura” y la revista *Lady's Pictorial* realizó una encuesta entre aquellas mujeres artistas que habían enviado obras a la exposición de la Royal Academy de 1891, preguntándoles acerca del tipo de bocetos que habían utilizado y, en su mayoría, afirmaban haber empleado fotografías que después trasladaron al lienzo. Las sospechas de Baudelaire parecían confirmarse.

³ “El gusto exclusivo de lo Verdadero (tan noble cuando está limitado por sus legítimas aplicaciones) oprime y sofoca el gusto de lo Bello (imagino una bella pintura, y se puede adivinar fácilmente la que imagino), nuestro público sólo busca lo Verdadero. (...) En materia de pintura y escultura, el *Credo* actual de las gentes del mundo, sobre todo en Francia, es éste: Creo en la naturaleza y no creo más que en la naturaleza (hay buenas razones para ello). Creo que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza (...). De este modo, la industria que nos brinde un resultado idéntico a la naturaleza será el arte absoluto. Un Dios vengador cumplió su deseo de la multitud. Daguerre fue su mesías. Y entonces se dice: Puesto que la fotografía nos ofrece todas las garantías deseables de exactitud (eso creen, ¡los insensatos!) el arte es la fotografía.

(...) Como la industria fotográfica era el refugio de todos los pintores frustrados, mal dotados o demasiado perezosos para acabar los estudios, este encenagamiento universal se caracteriza no solamente por la ceguera y la imbecilidad, sino que también tenía el color de la venganza.

(...) Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necesidad de la multitud, lo habrá suplantado o corrompido totalmente. Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber, que es ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura. Que enriquezca rápidamente el album del viajero y devuelva a sus ojos la precisión que falte a su memoria, que adorne la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos, consolide incluso con algunas informaciones las hipótesis del astrónomo; que sea, por último, la secretaria y la libreta de cualquiera que necesite en su profesión de una absoluta exactitud material, hasta ahí tanto mejor. Que salve del olvido las ruinas colgantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que piden un lugar en los archivos de nuestra memoria, se le agradecerá y apludirá. Pero si se le permite invadir el terreno en que el hombre le añade su alma, entonces ¡ay de nosotros!”. Charles BAUDELAIRE, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, 1996, pág. 233.

⁴ Aaron SCHARF, *Arte y fotografía*, Madrid, 1994, págs. 151 y ss.

Théophile Gautier, en su *Abécédaire du Salon*, de 1861, irónicamente recomendaba haber otorgado una condecoración a la fotografía por los cuadros presentados por Charles Nègre⁵. Más tarde, *Studio*⁶ publicaba en 1893 el artículo “La cámara fotográfica, ¿amiga o enemiga del arte?” donde resolvía que “es imposible negar que muchas escuelas modernas de pintura parecen haber asumido la idea de la naturaleza que nos presenta la cámara fotográfica. La composición académica de paisaje ha sido descartada por el momento para sustituirla por escenas de grupos cuyo aspecto, sin pose alguna, hace pensar en instantáneas sacadas con una Kodak”. En la polémica también participaron célebres artistas, como W. Powell Frith que afirmaba que la fotografía había dañado al arte, sobre todo a la miniatura y al grabado⁷. La fotografía desplazó a estas técnicas debido a su fidelidad y realismo aunque no siempre ofreciera una copia fidedigna, ya que falseaba las escalas y, sobre todo, carecía entonces de la posibilidad de reproducir en colores.

Existieron casos, como en Inglaterra, donde el Parlamento llegó a intervenir y realizó una investigación sobre el estado del grabado en la Royal Academy e interrogó al grabador George Thomas Doo (1800-1886) acerca de las relaciones entre el grabado y la fotografía, quien afirmó que la fotografía era incapaz de reproducir un cuadro con la misma fidelidad que un grabado, entre otras cosas porque era incapaz de corregir los errores del cuadro: incorrecciones de dibujo, falta de equilibrio y, en cambio, copiaba lo malo. También quedaron patentes las posturas conciliadoras, como la de Lord Leighton, presidente de la Royal Academy de Londres, que pensaba en su utilidad para el artista y dejaba a su buen criterio e inteligencia su utilización.

Junto a los testimonios escritos, los ejemplos gráficos a lo largo de la historia del arte son también numerosos y conocidos⁸, como *El café cantante* de Gutiérrez Solana y su inspiración en una imagen de Beauchy o las acuarelas de Henri Regnault de la Alhambra de Granada, casi copia de las fotografías realizadas por él mismo y por Jean Laurent⁹. Los archivos de artistas como Fortuny o Pinazo muestran una gran cantidad de fotografías de viajes, reproducciones de arte o álbumes de países exóticos. El archivo fotográfico de Mariano Fortuny, por ejemplo, poseía más de

⁵ “Se puede adivinar, por la precisión de los detalles, por la posición, matemáticamente correcta, de las sombras, que el pintor tiene como colaborador al daguerrotipo. El daguerrotipo, cuyo nombre nunca se menciona, y que no ha recibido ninguna medalla, ha trabajado mucho, si embargo, en esta exposición, aportando gran información, ahorrando muchas poses a los modelos, facilitando una buena cantidad de accesorios–colgaduras y ambientes–, hasta el punto de que lo único que les quedaba por hacer a los artistas era copiar en color lo que el daguerrotipo les brindaba”, en Aaron SHARF, *Arte y fotografía*, Madrid, 1994, pág. 155.

⁶ Este debate suscitado en la revista inglesa, tuvo sus paralelos en las revistas *Gut Licht!* de Alemania y *Camera Notes* en América.

⁷ Sobre las polémicas entre fotografía y grabado véase, Trevor FAWCETT, «Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction» *Art History*, vol. 9, n° 2, 1986, págs.185-212 y Aaron SC HARE, op. cit., págs.167-170.

⁸ Véase VV.AA., *El artista y la cámara*, Bilbao, 2000.

⁹ Sobre las relaciones de la fotografía y los artistas del siglo XIX y, especialmente, sobre Henri Regnault y la fotografía, véase Helena PÉREZ GALLARDO, “La arquitectura española a través de los fotógrafos extranjeros del siglo XIX”, en *Reales Sitios*, Madrid, 2010, págs. 22-37.

1.500 fotografías originales realizadas por él, junto a otras tantas adquiridas a firmas comerciales como Alinari, Atget, Bonfils o Sommer¹⁰.

Al admitir la ayuda que podía ofrecer a los artistas, surgió también el debate sobre la idoneidad de formar en esta técnica a los artistas durante su periodo de estudio en escuelas y talleres. Su enseñanza en escuelas técnicas de ingenieros y arquitectos fue temprana. Ese fue el caso de la Ecole des Ponts-et-Chaussées, con un estudio propio a partir de 1870, y la aparición de varios manuales fotográficos sobre su aplicación en la reproducción de obras de arte, como el de Disderí, *L'Art de la Photographie* (1862), que contiene un capítulo dedicado a la reproducción de la arquitectura y la escultura, así como la mención en tratados especializados del uso de la fotografía para arquitectos y restauradores, como en el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* (1864), de Viollet le Duc, evidencian la aceptación de la fotografía como una herramienta auxiliar inequívoca e imprescindible.

La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la fotografía

Las reacciones académicas ante la aparición de la fotografía, su enseñanza como disciplina artística o su competencia con el grabado durante el siglo XIX son conocidas en la historiografía europea, pero aún se desconocían para el caso español. La investigación de la documentación, hasta ahora inédita, sobre la petición de realizar fotografías en el Museo de la Academia por parte de Jean Laurent, en 1867, así como la de crear un taller fotográfico dos décadas después, en el año 1887, son el mejor testimonio de la postura de académicos y artistas españoles, por una parte, ante la competencia que para el grabado suponía la aparición de la fotografía y por otra, sobre la conveniencia de su enseñanza a los estudiantes de la institución¹¹.

Juan Laurent y Minier (1816-1886)¹² francés afincado en Madrid en 1843, realizó sus primeros trabajos como jaspeador, por los que llegaría a ganar una medalla de bronce en la Exposición Industrial de Madrid de 1845. Fotógrafo e inventor (creó un nuevo proceso para colorear retratos y vistas, aplicó la fotografía a los abanicos e inventó el papel leptográfico) con estrechas relaciones con la familia Madrazo, siguió la estela iniciada unos pocos años antes por el británico Charles Clifford en el registro de las obras hidráulicas, férreas y artísticas¹³. La firma Laurent&Cía, con domicilio en la Carrera de San Jerónimo, 39, realizó varios catálogos fotográficos

¹⁰ Para la biografía de los fotógrafos extranjeros aquí citados véase Helena PÉREZ GALLARDO y Marie-Loup SOUGEZ, *Diccionario de historia de la fotografía*, 2ª edición, revisada y aumentada, Madrid, 2009.

¹¹ Sobre este particular, véase Helena PÉREZ GALLARDO, *La creación de un taller de fotografía en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (en prensa).

¹² Para la figura de J. Laurent, véase Helena PÉREZ GALLARDO, "J. Laurent: un fotógrafo y una empresa de imagen", en *Luz sobre papel. La imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*, Granada, 2007, "La democracia del arte: El Museo del Prado objetivo de la fotografía", en *El Grafoscopio*, Museo del Prado, 2004, págs. 253-276 y "La fotografía comercial y el Museo del Prado", en *Boletín del Museo del Prado*, vol. XX, nº 38, Madrid, 2002.

¹³ Sobre este autor y la presencia de otros fotógrafos extranjeros en España, véase Helena PÉREZ GALLARDO, "La arquitectura española...", op. cit.

que agrupó en la *Guide du Tourisme en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique* (1879).

Tipo avezado en los negocios, Laurent vio en la realización de un amplio repertorio fotográfico de los principales monumentos y obras de arte españoles un próspero negocio que aún se encontraba sin explotar. Además del carácter “enciclopédico” de su trabajo, también incluyó en su repertorio imágenes de toque costumbrista como bandoleros o gitanos del Sacromonte de Granada, que aparecen con el epígrafe de “Étude d’apres nature”, título que recibían las series que los fotógrafos realizaban expresamente para servir de inspiración o copia a los artistas. Su iniciativa daría lugar a un fondo iconográfico de más de 6.000 negativos, que en su mayoría se conservan hoy en el Archivo Ruiz Vernacci del Instituto de Patrimonio Cultural Español.

Su proyecto no contó con apoyo económico, ni fue una iniciativa marcada por un ministerio o institución, aunque la necesidad de fotografiar las principales obras de arte de nuestro país era una necesidad que ya se había puesto de manifiesto por algunos responsables de las instituciones madrileñas como Federico de Madrazo que, en 1864, siendo director del Museo del Prado, argumentó ante el Ministro de Fomento la necesidad de crear un establecimiento fotográfico en las instalaciones de la pinacoteca y tener reproducidas sus principales pinturas¹⁴. Madrazo se dirigió al Ministro para pedirle que se creara un establecimiento fotográfico en las instalaciones del propio museo y para argumentar su petición relató un episodio ocurrido durante la visita que realizaron “un director de un rico museo extranjero y un Ministro plenipotenciario de una de las principales naciones de Europa pidieron, como cosa corriente, que se les vendiesen fotografías de aquellos cuadros que más les había agradado. Esta Dirección, no sin sonrojo, hubo de contestar a los ilustres forasteros que no había lo que deseaban y se vio precisado a concederle el permiso que solicitaron para que de su cuenta se hiciesen fotografías de aquellos cuadros”.

Aunque no fue Laurent el primero en realizar fotografías de las principales obras de arte del Museo del Prado¹⁵, sí fue el primero que regentó dicho establecimiento. A partir de 1867 comienzan a aparecer en los catálogos de venta de la firma las principales obras de arte de las colecciones reales, de la pinacoteca madrileña y de “*algunos cuadros modernos y de los principales monumentos de España*”. Un año más tarde ya figuran los cuadros del museo de la Academia de San Fernando, las colecciones de la Real Armería y relevantes colecciones particulares. Las fotografías tomadas por Laurent & Cía. se realizaron en formato 27x36 cm. y, sin duda, contó para realizar todo este trabajo con la ayuda de su yerno Alfonso Roswag, personaje aún desconocido para la historia de la fotografía, así como de otros fotógrafos y operarios por toda España que, siguiendo sus directrices, contribuyeron a formar el núcleo más antiguo del archivo.

¹⁴ Acerca de la fotografía y el Museo del Prado véase, Helena PÉREZ GALLARDO, “La democracia del arte...”, op. cit.

¹⁵ Además de “La democracia del arte...”, op. cit., véase la labor de Louis de Dax, en Helena PÉREZ GALLARDO, “Las fotografías del Vizconde de Dax en Patrimonio Nacional”, *Reales Sitios*, Madrid (en prensa, 2012).

A partir de entonces comenzó su recorrido por las más importantes colecciones públicas y privadas de la Península Ibérica para completar su *Itinéraire artistique* en 1879, que contará, además de un amplio repertorio de monumentos repartidos por toda la geografía peninsular, con las obras de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, los Sitios Reales, el Museo Arqueológico, la colección del Lázaro Galdeano o el museo de Bellas Artes de Sevilla.

Convertido en el establecimiento *J. Laurent y Cía* desde 1863, explotó durante tres décadas, casi en exclusividad, la reproducción de las obras artísticas de la Península hasta que en 1898, con la desaparición de Roswag –Laurent había fallecido en 1886– y tras un período “oscuro” de dos años marcado por diversos pleitos, el archivo sería adquirido por José Lacoste y Borde en 1900, quien le devolvió el esplendor de los mejores años de la firma, mejorando y ampliando el número de fotografías del Museo del Prado, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de numerosos monumentos nacionales.

Laurent no encontró en las peticiones para realizar su trabajo impedimento alguno, ya que su fama y recomendaciones reales¹⁶ e institucionales le precedían. Sin embargo, su solicitud para fotografiar las colecciones del museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1867, es un interesante documento tanto por la declaración de intenciones del fotógrafo francés que pretendía reproducir el mayor número de obras artísticas que permitieran un completo “estudio analítico y comparativo” para “ilustrados” del arte, como por la polémica que surgió en el seno de la institución al darle respuesta. Su solicitud dio origen al primer debate oficial en España de una institución académica sobre la conveniencia del uso de la fotografía, poniendo de manifiesto la misma preocupación existente en otros países sobre el lugar al que se relegaba el grabado.

En su petición ante la Academia, Laurent expuso que:

“habiendo reproducido en virtud de autorización especial de S.M. la Reina (Q.D.G.) por medio de la fotografía, las pinturas más importantes que encierra el Museo Real, cuya publicación hecha a instancias de las personas más ilustradas que en Europa se distinguen por su saber y amor a las bellas artes, le ha valido parte de ellas, los mayores plácemes, contribuyendo de este modo a popularizar y extender la gran fama de que goza la galería regia de Madrid, al mismo tiempo que facilita a los que se dedican al estudio de la pintura un fac-simile aunque imperfecto de los mejores modelos del arte, desearía el exponente guiado de estos mismos sentimientos, hacer extensiva la publicación a las selectas obras que posee la Real Academia que V.I. tan dignamente dirige a fin de aumentar el caudal de modelos y elementos de estudio analítico y comparativo de las obras maestras que están diseminadas y que sólo la reproducción fotográfica las puede dar la verdad aparte del original”¹⁷.

La solicitud iba firmada por Alfonso Roswag, representante por poderes de J. Laurent y fue sometida a valoración por una primera comisión nombrada en la

¹⁶ Laurent realizaría varios retratos de la Familia Real y hasta 1868, año del destronamiento de Isabel II, llevaría en sus catálogos el título de Fotógrafo de S.M. la Reina.

¹⁷ Archivo de la Real Academia 16-39/1.

Junta Ordinaria, de 29 de febrero de 1867. Compuesta por los académicos Valentín Carderera (1776-1880) y Sabino de Medina (1812-1888), junto al secretario Juan Bautista Peyronnet (1812-1875), elaboró un primer informe en el que no consideraba oportuno otorgar la pertinente licencia al fotógrafo. Aunque reconocía el importante papel que la fotografía tenía para la difusión del arte, objetivo que coincidía con una de las misiones de la propia institución, la solicitud de Laurent no pudo ser más inoportuna al interferir en la edición de un álbum de láminas donde aparecía una selección de las obras más célebres del Museo de la Academia y que se publicaría bajo el nombre de *Colección de cuadros selectos de la Real Academia de bellas Artes de San Fernando, publicados por la misma, con ilustraciones de varios Académicos*.

La edición de este álbum de grabados fue acordada, en 1862, por una comisión presidida por Federico de Madrazo (1815-1894), con el fin de atender uno de los fines principales de la institución que era la divulgación de las obras que conservaba para ser estudiadas por los artistas, además de, según se afirmaba en la *Advertencia* a la obra, “contribuir a que el difícil arte del grabado, que tan escaso empleo logra en nuestro país, obtuviese algún fomento, traduciendo al cobre o al acero producciones de grandes maestros”¹⁸.

Los dibujos de los cuadros y su posterior grabado se encargaron a distintos artistas vinculados a la Academia, produciéndose como destaca Félix Boix, “la doble interpretación del dibujante y del grabador, nada favorable, ciertamente, a la conservación del carácter y espíritu de los originales”¹⁹. La *Colección de cuadros selectos...* contaba con una selección de cincuenta obras, editadas en fascículos y acompañadas de un texto introductorio a cada lámina redactado por distintos académicos. No vio la luz hasta 1870 y terminó de publicarse en 1885. Entre los grabadores y aguafortistas colaboradores se encontraba Bartolomé Maura (1844-1926), José Galván (1837-1899), Ricardo Franch (1839-1888) o Domingo Martínez Aparici (1822-1898), entre otros.

Al ser éste un proyecto de la Academia, las pretensiones de Laurent & Cía. se encontraron con una argumentada negativa. Los académicos firmantes del primer informe²⁰ realizaron una clara defensa del proyecto de estampas iniciado en 1862, debido a que en ese momento ya se había realizado el grabado de la mayor parte de los dibujos de las pinturas que lo componían. Entre los argumentos que defendieron en la Junta, celebrada el 1 de abril de 1867, no negaban que la misión de la Academia era la de difundir y hacer por todos los medios posibles accesibles “a la generalidad de los artistas y de todas las clases de la sociedad capaces de sentir la belleza” las obras que custodiaba el museo, pero eran conscientes de que la aparición de las principales pinturas del museo en fotografía desluciría el proyecto de litografías ya que “sabido es cuán difícil es el luchar con la misma realidad por defectuosa que sea la reproducción fotográfica”.

¹⁸ Juan CARRETE, “El Grabado clásico y la Academia”, en *El grabado en España, siglos XIX y XX*, Summa Artis: Historia General del Arte, Volumen 32, Madrid, pág. 197.

¹⁹ Sobre las obras ilustradas en el siglo XIX, véase Félix BOIX, *Obras ilustradas sobre arte y arqueología de autores españoles en el siglo XIX*, Madrid, 1931, pág. 54.

²⁰ Archivo de la Real Academia 16-39/1.

La competencia entre grabado y fotografía había comenzado en el mismo instante en el que la segunda hizo su aparición oficial en 1839 y llenó numerosas páginas de boletines, revistas y discursos académicos durante todo el siglo XIX.

También mencionaba el informe la cuestión económica que afectaba no sólo a la inversión ya realizada, sino que además sabían que el precio de los grabados no podía competir con el de la fotografía, lo que dejaba al descubierto que la intención primera con la publicación de *Colección de cuadros selectos* era la de amortizar la inversión realizada (hasta la fecha más de cincuenta mil reales) e incluso obtener beneficios.

Para afianzar su negativa, el informe concluía minimizando la relevancia de fotografiar los cuadros de la Academia, puesto que para el conocimiento y el estudio de las obras de arte, ya se contaba con las reproducciones realizadas en el “Real Museo” y sobre todo, poniendo de relieve el delicado estado en el que se encontraban los cuadros de la Academia que se perjudicarían “removiéndolos de su sitio y arreglando su colocación, pues se resecan a la acción del sol que necesitan para fotografiarse”.

El informe dio origen a una disparidad de criterios y los académicos no conformes presionaron para que se creara una nueva comisión que, presidida por Pedro de Madrazo (1816-1898), finalmente accedería a otorgar la autorización a Laurent&Cía.

Este nuevo consejo tuvo en consideración las ventajas e inconvenientes que la reproducción fotográfica podría dar y concluyó, en carta elevada al Ministro de Fomento²¹ -que era la instancia encargada de determinar finalmente la aprobación de este tipo de permisos- que no consideraba incompatible la edición del álbum de láminas con la realización de una copia fotográfica, ya que el primero tenía un objetivo y un público mucho más ilustrado al que la fotografía no llegaba. Además, desde el punto de vista económico, la edición de grabados era mucho más cara que la edición ilimitada de obras fotográficas. En este sentido, cabe recordar que las disputas entre ambas artes estaba en su punto álgido en torno a 1860: en 1862 se promulgaba en Francia la protección legal acerca de los derechos de autor de los fotógrafos, equiparándolos a los de pintores y dejando al margen a los grabadores y, un año más tarde, el Parlamento británico pedía se investigase acerca de la conveniencia de seguir incluyendo a los grabadores como miembros de pleno derecho en la Royal Academy o si la aparición de la fotografía debía eliminar dicha norma.

En la Academia de san Fernando, el presidente de la comisión que defendió la petición de Laurent, consideraba que la fotografía era un medio poderoso de propagar el conocimiento de las escuelas y reiteraba lo que Roswag en su solicitud ponía de manifiesto acerca de la oportunidad que la fotografía ofrecía para el estudio comparativo de las obras de arte, “contribuyendo a ilustrar la historia y la parte técnica del arte”. Es esta una de las mejores definiciones del objetivo que la fotografía de arte alcanzó en el siglo XIX en toda Europa y que se confirmaría con la aparición, desde 1860, de firmas comerciales especializadas en la reproducción artistas como Braun, Giraudon, Alinari, Anderson o Hanfstaengl. Laurent&Cía. realizó cuarenta y cinco fotografías, siguiendo una serie de estrictas normas que, entre otras cosas, no le permitió “descol-

²¹ *Idem.*

gar, colgar, y sacar a la azotea o patio los cuadros para fotografiarlos”²². El tamaño de los negativos -hoy conservados en su mayoría en el Instituto de Patrimonio Cultural Español- fue el habitual de la firma para la reproducción de obras de arte, 26x35 cm., siendo, además, los llamados medios puntos de Murillo (*Santa Isabel, El sueño del patricio, El patricio revelando su visión al papa*) fotografiados en formato estereoscópico, dada la fama de estas obras y la popularidad que la estereoscopia gozaba entre el público.

Analizando ambos proyectos, *Colección de cuadros selectos de la Academia*, con cincuenta grabados, y la serie de cuarenta y cinco fotografías realizadas por Laurent citadas en el catálogo de la firma comercial *Nouveau guide du touriste en Espagne et en Portugal, itinéraire artistique* (véase anexo documental), se observa que en ambas obras coincidían treinta y siete pinturas, y prácticamente todas ellas, a su vez, aparecían citadas en la obra del académico José Caveda y Nava, *Memorias para la historia de la Real academia de San Fernando y de las bellas artes en España: desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días* que se había publicado ese mismo año de 1867²³, destacándolas de entre las más de cuatrocientas que por entonces conservaba la Academia. Caveda reconocía en su libro que la fotografía era “uno más de los progresos” que ayudaban a un mayor conocimiento y difusión del patrimonio.

El auxilio que para el estudio comparativo de las obras de arte suponía la fotografía, como defendían Alfonso Roswag, Pedro de Madrazo y José de Caveda, seguía las corrientes historiográficas que circulaban por toda Europa y fueron, sin duda, una de las razones para que bibliotecas y museos acudieran a los archivos fotográficos de Braun, Giraudon, Alinari o Hansftaengl para construir su propio mapa iconográfico.

Ejemplo de este tipo de iniciativas fue la llevada a cabo por el South Kensington Museum, hoy Victoria and Albert Museum, institución que tuvo una estrecha relación con la Academia de San Fernando a través de John Charles Robinson (1824-1913)²⁴, conservador del museo londinense, principal impulsor de su sección dedicada al arte español y que adquirió para el museo una serie completa de las fotografías de Laurent

²² *Idem.* “1º Los cuadros no deberán salir del local de la Academia.

2º No se permitirá desclavar ni arrollar cuadro alguno.

3º En todas las operaciones como descolgar, colgar, y sacar a la azotea o patio los cuadros para fotografiarlos, deberá encontrarse presente el Restaurador de la Academia, para estar a la mira y cuidar de que los cuadros no padezcan detrimento alguno.

4º Los cuadros clásicos o grandes como son los medios puntos de Murillo, la Santa Isabel, el San Antonio de Ribera, los de Alonso Cano y Rizzi, los de gran volumen donde se requiere el mayor cuidado, asistirá su responsable, y si estas operaciones de hiciesen demasiado largas deberá turnarse con un individuo de la sección de pintura.

Quedando encargado el Sr. Laurent en avisar días antes, para que se encuentre siempre una persona entendida. El Sr. Laurent tendrá al efecto operarios inteligentes que sepan tratar los cuadros con esmero no estropeándolos al cogerlos.

Y por último, se evitará el que los cuadros estén lo menos posible expuestos al sol.

Tales son las condiciones a las cuales cree la Comisión que debe atenerse el Sr. Laurent”.

²³ José CAVEDA, *Memorias para la historia de la Real academia de San Fernando y de las bellas artes en España: desde el advenimiento al trono de Felipe v, hasta nuestros días*, Madrid, 1867, págs. 358- 362.

²⁴ Para el conocimiento de la figura de John Charles Robinson véase Heather E. DAVIES. *Sir John Charles Robinson (1824-1913): his role as a connoisseur and creator of public and private collections*, Tesis doctoral, Oxford, 1992.

de los cuadros de la Academia. Personaje de relevante influencia como asesor en la alta sociedad victoriana, Robinson también creó la colección de escultura italiana en el South Kensington entre 1850 y 1860 y fue el bibliotecario de la Malborough House desde 1856²⁵.

En la introducción de *A critical account of the drawings by Michel Angelo y Raffaello in the University Galleries*, Robinson apunta el importante papel que la fotografía había adquirido para la difusión y conservación del conocimiento de las obras de arte:

“Los dibujos antiguos, muy dispersos por colecciones privadas y públicas de toda Europa, eran muy poco conocidos y, en su mayoría, de difícil acceso. Grabados facsímiles eran menor en número, y de éstos, la gran mayoría estaban realizados por dibujantes de inferior calidad, elegidos por personas ignorantes del valor y la importancia de estos trabajos. Pero la invención de la fotografía ha tenido en nuestro tiempo un efecto revolucionario: los dibujos de los antiguos maestros pueden ahora ser multiplicados sin límite y, por lo tanto, esto que era antes una práctica imposible, la actual comparación de muchos cuadros dispersos de algunos maestros en particular, se ha convertido en practicable (...). La intención del escritor en el presente estudio ha sido hacer uso de la fotografía en la mayor manera posible. Aunque los grandes trabajos de Miguel Ángel y Rafael, especialmente los grandes personajes, eran en su mayor parte bien conocidos por los frecuentes estudios en el sitio y aunque también, de vez en cuando, eran vistos y estudiados una gran proporción de estos dibujos de los grandes maestros conservados en las colecciones privadas de toda Europa, era imposible realizar un estudio detallado hasta que ha llegado la fotografía”²⁶.

Aunque sus investigaciones estaban encaminadas hacia el arte italiano, la publicación de obras como *Annals of the Artists of Spain* (1847), de Stirling-Maxwell o el conocido *A Handbook for travelers in Spain and Readings at Home* (1845), de su amigo Richard Ford, le llevaron a realizar su primer viaje a España en 1864, entrando en contacto directo con el arte peninsular. Interesado en crear un “compendio” de ilustraciones de historia del arte tanto británico como extranjero, durante este primer viaje, en una parada en Poitiers, escribirá entusiasmado a los responsables del South Kensington Museum tras conocer Santiago de Compostela, señalándoles que estaba convencido de que “en Iberia se podrían encontrar los elementos estéticos e históricos que acabarían con la supremacía artística francesa”, al menos en lo que a la arquitectura románica se refería. Tras este viaje haría dos más²⁷ para preparar el *Proyecto Fotográfico Ibérico*²⁸, cuyas imágenes realizaría Charles Thurston Thomson (1816-1868).

²⁵ Mark HAWORTH-BOOTH y Anne MACCAULEY, *The Museum and the Photograph. Collecting Photography at the Victoria and Albert Museum, 1853-1900*. Londres, 1998, pág. 41.

²⁶ John Charles ROBINSON, *A critical account of the drawings by Michel Angelo y Raffaello in the University Galleries*, Oxford, 1870, pp. X-XI.

²⁷ El primer viaje lo realizó entre el 22 de septiembre de 1863 al 18 de enero de 1864; el segundo, de finales de agosto/principios de septiembre de 1865 a finales de noviembre de 1865; el tercero, de septiembre de 1866 a principios de diciembre de 1866.

²⁸ Sobre este proyecto, véase Lee FONTANELLA, *Charles Thurston Thomson e o proxecto fotográfico ibérico*, Santiago de Compostela, 1998.

La guía de viaje que utilizó Robinson fue el *Handbook for travellers in Spain* de Ford, en el que aparecían breves notas sobre el arte y la arquitectura hispánicas. Su interés principal se centró en aquellos aspectos del arte español que aún permanecían desconocidos. En su primer viaje le acompañó William Gregory, miembro del parlamento que había formado parte del comité del British Museum y de la Arundel Society. Ambos contactaron en España con Sir John Crampton (1805-86) embajador británico en Madrid y conocido coleccionista de arte, que actuó de intermediario con la Academia de San Fernando, dado el trato personal que tenía con Pedro de Madrazo.

Junto a la creación de un itinerario geográfico que contenía los monumentos y piezas a fotografiar posteriormente por Thompson, durante las estancias en España Robinson adquirió y encargó reproducciones para las colecciones del museo. El South Kensington nació con la intención de recopilar el mayor número de obras de arte decorativo significativas de cada cultura con piezas originales, que se complementarían con reproducciones en el caso de importantes trabajos originales imposibles de comprar y de un archivo fotográfico y de dibujos de arte y arquitectura. Robinson contó siempre con el apoyo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando²⁹, en particular con los académicos Valentín Carderera y Solano y Federico de Madrazo y Kuntz, así como de Pedro de Madrazo, que además de Director de la Academia era responsable de las colecciones reales, y facilitó la realización de fotografías del Tesoro del Delfín por la viuda de Charles Clifford³⁰.

Robinson obtuvo fotografías y dibujos de un amplio número de obras españolas: edificios, esculturas, pinturas, rejas y puertas, éstas últimas destinadas al estudio del diseño industrial. Las copias eran supervisadas personalmente por él y encontró serias dificultades en la realización de las copias fuera de Madrid, ya que encontrar fotógrafos disponibles y competentes, así como obtener los permisos necesarios en iglesias y catedrales para realizar las imágenes de interiores era sumamente difícil. Además de Jane Clifford, Robinson adquirió fotografías de Laurent y de Masson, fotógrafo afincado en Sevilla.

Pocos meses después de que la firma Laurent realizara las fotografías de los cuadros de la Academia, el South Kensington museum contó con una copia de la totalidad de las imágenes, depositadas en el propio museo por el agente francés que regentaba la casa Laurent en la rue Richelieu de París, siendo la primera institución extranjera en poseer las fotografías de la colección del museo madrileño³¹. Por este hecho, puede ser posible que la petición de realizar fotografías en la Academia fuera

²⁹ J. Ch. Robinson fue nombrado Académico Correspondiente el 28 de julio de 1871 a propuesta de José Miró y Enrique de la Cámara y en agradecimiento envió un ejemplar de sus obras, hoy conservadas en la Biblioteca de la Academia: *The Malcolm Collection. Descriptive catalogue of drawing by the old masters*, 1869. A-671; *Jael and Siera by Velazquez. Notice of a picture by Velazquez, contributed to the exhibition of spanish art at the new gallery*, 1896. C-3293. *A critical account of the drawings by Michel Angelo y Raffaello in the University Galleries*, Oxford, 1870. Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes. Legajo 16-39/1

³⁰ De este álbum de fotografías se conservan varios ejemplares en el Museo del Prado, Patrimonio Nacional, en el Fondo fotográfico de la Universidad de Navarra y la Biblioteca Nacional de España, entre otros.

³¹ Archivo del Victoria and Albert Museum, G.31.L., "Laurent J. Madrid. List of Photographs. Spanish Pictures, 1868".

fruto de un encargo de Robinson a Laurent, como antes lo habían sido las fotografías del Tesoro del Delfín a Jane Clifford, dada la agilidad con la que la copia de estas imágenes llegaron a Londres.

La documentación analizada sobre la irrupción de la fotografía en la Academia de Bellas Artes de San Fernando convierte a esta institución en protagonista de uno de los debates mas interesantes para la historia de la reproducción artística en el siglo XIX que, al igual que en Francia o en Inglaterra, encontró figuras reticentes y entusiastas, que pusieron de relieve el innegable papel auxiliar y divulgador que la fotografía estaba llamada a desempeñar en el medio académico y artístico, frente a la primacía que hasta entonces había ostentado el grabado.

Anexo documental³²

| Nº NEG. LAURENT | AUTOR | OBRA | REALIZADA EN 1867 | COLECCIÓN DE CUADROS SELECTOS DE LA ACADEMIA, 1883 |
|-----------------|-------------|---|-------------------|--|
| A 484 ** | B. Murillo | <i>Sainte Élisabeth, Reine de Hongrie, guérissant les teigneux.</i> | X | Maura Montaner, Bartolomé (1844-1926) <i>Sta. Isabel, Reina de Portugal</i> Estampa: aguafuerte, buril y toques de ruleta; 277 x 216 mm. |
| A 485** | Id. | <i>L'Ascension de Notre Seigneur.</i> | - | Franch y Mira, Ricardo (1839-1888) <i>La resurrección del sdr</i> Estampa: aguafuerte y buril; 302 x 220 mm. |
| A486 | Id. | <i>Saint Jacques distribuant la soupe aux pauvres.</i> | - | Navarrete y Fos, Federico (f. 1859-1888) <i>San Diego de Alcalá</i> Estampa: aguafuerte y buril; 225 x 398 mm. |
| A487 | Id. | <i>Saint François en extase.</i> | - | Barco, Manuel (f. 1845-1885) <i>Éxtasis de San Francisco</i> Estampa: aguafuerte y aguatinta; 217 x 304 mm. |
| A488** | Id. | <i>La vision du Patricien romain.</i> | X | Galván y Candela, José María (1837-1899) <i>El sueño del patricio</i> Estampa: aguafuerte, aguatinta y ruleta; 200 x 400 mm. |
| A489** | Id. | <i>Le Patricien racontant sa vision au Pape et lui demandant l'autorisation de la réaliser.</i> | - | Galván y Candela, José María (1837-1899) <i>Revelación del sueño del patricio</i> Estampa: aguafuerte, aguatinta y ruleta; 198 x 320 mm. |
| A525 | Id. | <i>La Vierge et l'enfant Jésus.</i> | - | - |
| A490 | Zurbaran | <i>Un moine mercenaire.</i> | X | Martínez Aparici, Domingo (1822-1898) <i>El P. Mtro. Fr. Pedro Machado</i> Estampa: aguafuerte, buril y ruleta, grabado a media mancha; 297 x 212 mm. |
| A491 | Id. | <i>Un autre moine mercenaire.</i> | X | Martínez Aparici, Domingo (1822-1898) <i>F. Francisco Zumel</i> Estampa: aguafuerte, ruleta y buril, grabado a media mancha; 298 x 220 mm. |
| A492 | Id. | <i>Id. id.</i> | X | Franch y Mira, Ricardo (1839-1888) <i>El Mtro. Fray Gerónimo Pérez</i> Estampa: aguafuerte, buril y ruleta, grabado a media mancha; 304 x 218 mm. |
| A493 | Id. | <i>Id. id.</i> | X | Franch y Mira, Ricardo (1839-1888) <i>El Mtro. Fr. Fernando De Santiago</i> Estampa: aguafuerte, buril y ruleta, grabado a media mancha; 297 x 222 mm. |
| A494 | Id. | <i>Id. id.</i> | X | Galván y Candela, José María (1837-1899) <i>Visión del Beato Alonso</i> Estampa: aguafuerte y buril; 305 x 218 mm. |
| A495 | Id. | <i>Id. id.</i> | - | - |
| A496 | Alonso Cano | <i>Le Christ attache à la colonne.</i> | - | - |

³² En esta tabla comparativa se incluye la lista de las fotografías de la casa Laurent&Cía., la lista de los dibujos y grabados ya realizados en 1867 para la Colección de cuadros selectos ... y la relación de Estampas coincidentes con las fotografías y publicadas en la Colección de cuadros selectos de la Academia, siguiendo la ficha descriptiva del ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional.

** Fotografías existentes en formato estereoscópico, además de su negativo en 26x35 cm.

| | | | | |
|-------|---------------|--|---|---|
| A1339 | Alonso Cano | <i>Le Christ en croix.</i> | - | Msura Montaner, Bartolomé (1844-1926) <i>Jesús crucificado</i> Estampa: aguafuerte y aguatinta; 275 x 220 mm. |
| A497 | J. Leonardo | <i>Le serpent d'airain.</i> | X | Navarrete y Fos, Federico (fl. 1859-1888) <i>La serpiente de metal</i> Estampa: aguafuerte; 220 x 304 mm. |
| A498 | Claude Coello | <i>Jésus-Christ accordant le Jubilé à Saint François.</i> | - | Navarrete y Fos, Ricardo <i>San Francisco in Portiuncula</i> Estampa: aguafuerte, buril y ruleta; 300 x 223 mm. |
| A499 | Pereda | <i>Le songe sur la vanité des choses humaines.</i> | X | Franch y Mira, Ricardo (1839-1888) <i>El sueño de la vida</i> Estampa: aguafuerte y buril; 223 x 298 mm |
| A500 | F. Rizi | <i>Saint Benoît.</i> | - | Navarrete y Fos, Federico (fl. 1859-1888) <i>San Benito en el sacrificio de la misa</i> Estampa: aguafuerte y buril; huella de la plancha 295 x 213 mm. |
| A501 | F. Goya | <i>La procession du Vendredi Saint, ou les disciplinaires.</i> | - | Galván y Candela, José María (1837-1899) <i>Los disciplinantes</i> Estampa: aguafuerte y aguatinta; 212 x 289 mm. |
| A502 | Id | <i>Le tribunal de l'Inquisition.</i> | - | Galván y Candela, José María (1837-1899) <i>Tribunal de la Inquisición</i> aguafuerte y aguatinta; 214 x 289 mm. |
| A503 | Id | <i>La Course de taureaux.</i> | - | Galván y Candela, José María (1837-1899) <i>Corrida de toros en un lugar</i> Estampa: aguafuerte y aguatinta; 215 x 287 mm. |
| A504 | Id | <i>L'Enterrement de la sardine, scène de Carnaval</i> | - | Galván y Candela, José María (1837-1899) <i>El entierro de la sardina</i> Estampa: aguafuerte y aguatinta; 301 x 215 mm. |
| A505 | Id | <i>La maison de fous.</i> | - | Galván y Candela, José María (1837-1899) <i>Una casa de locos</i> Estampa: aguafuerte y aguatinta; 213 x 284 mm. |
| A506 | Id | <i>La maja vêtue.</i> | - | Franch y Mira, Ricardo (1839-1888) <i>La maja echada</i> Estampa: aguafuerte y buril; 224 x 296 mm. |
| A507 | Id | <i>La maja nue.</i> | - | - |
| A508 | Id | <i>Portrait de la Tirana, célèbre actrice.</i> | X | Navarrete y Fos, Federico (fl. 1859-1888) <i>Retrato de María del Rosario Fernández, la Tirana</i> Estampa: aguafuerte y buril; 303 x 217 mm. |
| A509 | Id | <i>Portrait de Godoy, prince de la Paix.</i> | - | - |
| A510 | Id | <i>Portrait du poète Moratin.</i> | X | Galván y Candela, José María (1837-1899) <i>D. Leandro Fernández Moratin</i> Estampa: aguafuerte; 275 x 216 mm. |
| A511 | Id | <i>Portrait de l'architecte Villanueva.</i> | X | Alegre y Górriz, Pascual (fl. 1862-1879) <i>D.N Juan de Villanueva</i> Estampa: aguafuerte, buril y ruleta; 310 x 244 mm. |

| | | | | |
|------|-------------|--|---|--|
| A512 | Id | <i>Portrait à cheval de Ferdinand VII.</i> | - | Guillén y Orejón, José (1847-1880) <i>Retrato de Fernando VII</i> Estampa: aguafuerte y buril; 278 x 218 mm. |
| A513 | Id | <i>Portrait de Goya, peint par lui-même.</i> | - | Galván y Candela, José María (1837-1899) <i>Don Francisco de Goya y Lucientes</i> Estampa: aguafuerte y buril; 215 x 164 mm. |
| A514 | Ribera | <i>La Madeleine.</i> | X | Galván y Candela, José María (1837-1899) <i>Éxtasis de S. Ta M.ª Magdalena</i> Estampa: aguafuerte y buril; 305 x 220 mm. |
| A515 | Id | <i>Saint Antoine de Padoue et l'enfant Jésus.</i> | X | Navarrete y Fos, Federico (fl. 1859-1888) <i>San Antonio de Padua</i> Estampa: aguafuerte y buril; 300 x 205 mm. |
| A516 | Id | <i>Saint Jérôme.</i> | - | Guillén y Orejón, José (1847-1880) <i>Sn. Gerónimo en el desierto escribiendo</i> Estampa: aguafuerte y buril; 300 x 200 mm. |
| A517 | Juanes | <i>Sainte famille.</i> | X | Pí y Margall, Joaquín <i>La Sacra Familia</i> Estampa: aguafuerte y buril; 319 x 252 mm. |
| A518 | Morales | <i>Ecce Homo.</i> | - | - |
| A519 | Id | <i>Le Christ défunt dans les bras de sa Mère.</i> | - | Martínez Aparici, Domingo 1822-1898 <i>Cristo difunto en brazos de la Virgen</i> Estampa: aguafuerte y buril; 278 x 221 mm. |
| A520 | Cabezalero | <i>Un personnage présenté par Saint François au Sauveur.</i> | - | Galván y Candela, José María (1837-1899) <i>Asunto místico</i> Estampa: aguafuerte y buril; 303 x 218 mm. |
| A521 | Greco | <i>L'enterrement du comte Orgaz.</i> | - | Navarrete y Fos, Federico (fl. 1859-1888) <i>Entierro del Conde de Orgaz</i> Estampa: aguafuerte, buril y punta seca; 217 x 305 mm. |
| A522 | Pp. Rubens | <i>La chaste Suzanne.</i> | X | Galván y Candela, José María (1837-1899) <i>La casta Susana</i> Estampa: aguafuerte, agustinta y buril; 218 x 304 mm. |
| A523 | Id | <i>Saint Augustin, le Sauveur et la Vierge.</i> | - | Galván y Candela, José María (1837-1899) <i>Contemplación mística de Sn. Agustín</i> Estampa: aguafuerte, agustinta y buril; 280 x 220 mm. |
| A524 | Snyers | <i>Le mineur.</i> | - | - |
| A483 | Raph. Mengs | <i>La Marquise de los Llanos, en costume de maja.</i> | X | Maura Montaner, Bartolomé (1844-1926) <i>Retrato de la Excm. Sra. D.a María Isabel Parraño y Arce, Marquesa de Llano</i> Estampa: aguafuerte, buril y ruleta; 280 x 193 mm. |
| A526 | Vanloo | <i>Vénus et Mercure.</i> | - | - |



Fig. 1. Retrato de Juan Laurent.



Fig. 2. Tienda de venta de fotografías de la firma Laurent en el Museo del Prado.

— 14 —

PAPIERS POSITIFS DE LA SOCIÉTÉ DE LEPTOGRAPHIE.
Adm^{on} et Usine, BOULEVARD DE COURCELLES, 26. Paris-Ternes.
 BUREAU DE VENTE et RENSEIGNEMENTS. — EXPÉRIENCES DE TIRAGE et VIRAGE,
 Tous les jours, de 1 heure à 4 heures.

Les Papiers et cartes leptographiques sont vendus tout sensibilisés, tout préparés pour le tirage, toujours prêts à être mis en châssis.
 Leur conservation est extrêmement prolongée. — Leur supériorité incontestable, et aujourd'hui reconnue, résulte notamment des principaux avantages ci-dessous résumés :
 1^o Beauté de l'épreuve. — Finesse extrême, comparable à celle du cliché même. — Détails rendus avec toute leur valeur. — Vigueur des demi-teintes, des noirs et des blancs. — Tous les tons obtenus au virage, depuis les sépias jusqu'aux noirs bleus.
 2^o Simplification des manipulations. — Suppression du nitrate. — Conservation du papier sensibilisé, avant le tirage, pendant plusieurs mois, ainsi que longue conservation de l'épreuve entre le jour du tirage et celui du virage. — Rapidité de ces deux opérations. — Obtention d'épreuves immédiatement après le cliché que l'on vient de faire, et, si l'on veut, ajournement du virage.

PRIX :
 PAPIERS LEPTOGRAPHIQUES.

N^o 1. Porcelaine glacée... La rame..... 625 fr. La main..... 33 fr.
 N^o 2. Saxe brillant.... La 1/2 rame... 315 fr. La 1/2 main..... 17 fr.
 N^o 3. Saxe mat..... La 1/2 de rame... 160 fr. La 1/2 de main... 9 fr.

CARTES LEPTOGRAPHIQUES.

N^o 4. Porcelaine mince... La rame..... 1200 fr. La main..... 65 fr.
 N^o 5. Porcelaine forte... La 1/2 rame.... 315 fr. La 1/2 main..... 18 fr.

Paquets d'échantillons de 8 quarts de feuille assortis..... 4 fr.

Fig. 3. Anuncio de la venta del papel leptografico en el BSFP, 1866.

— 15 —

Tableaux de l'Académie.

ACADEMIE ROYALE DE SAINT FERDINAND, RUE D'ALCALÁ.

A 307 *El. Morillo.* — *Sainte Elizabeth, Reine de Hongrie, quitta*
sauf les enfants.
 A 308 *Id.* — *L'Assommoir de Nivore Siquero.*
 A 309 *Id.* — *Saint Augustin chrétien au sermo aux juifs.*
 A 310 *Id.* — *Saint Augustin au refuge.*
 A 311 *Id.* — *La vision de Pierre Pascal.*
 A 312 *Id.* — *Le Portier qui reçoit un visiteur au Pape et*
son descendant l'extermination de la ville
de Rome.
 A 313 *Id.* — *La Vierge et l'Enfant Jésus.*
 A 314 *Id.* — *Un autre saint Augustin.*
 A 315 *Id.* — *Un autre saint Augustin.*
 A 316 *Id.* — *Id. id.*
 A 317 *Id.* — *Id. id.*
 A 318 *Id.* — *Id. id.*
 A 319 *Id.* — *Id. id.*
 A 320 *Id.* — *Le Christ au tombeau.*
 A 321 *J. Llanena.* — *Le Christ au tombeau.*
 A 322 *Id.* — *Id. id.*
 A 323 *Id.* — *Id. id.*
 A 324 *Id.* — *Id. id.*
 A 325 *Id.* — *Id. id.*
 A 326 *Id.* — *Id. id.*
 A 327 *Id.* — *Id. id.*
 A 328 *Id.* — *Id. id.*

Tableaux de l'Académie.

A 307 *F. Goya.* — *Portrait de Goya, père de la Peint.*
 A 308 *Id.* — *Portrait de Goya, mère de la Peint.*
 A 309 *Id.* — *Portrait de l'archevêque Villaverde.*
 A 310 *Id.* — *Portrait de l'archevêque Villaverde VII.*
 A 311 *Id.* — *Portrait de Goya, peint par lui-même.*
 A 312 *Id.* — *La Madrilène.*
 A 313 *Id.* — *Saint Antoine de Padoue et l'enfant Jésus.*
 A 314 *Id.* — *Saint Antoine.*
 A 315 *Id.* — *Sainte Rosalie.*
 A 316 *Id.* — *Saint Augustin.*
 A 317 *Id.* — *Saint Augustin.*
 A 318 *Id.* — *Le Christ au tombeau de la Vierge de un Mir.*
 A 319 *Id.* — *Le Christ au tombeau de la Vierge de un Mir.*
 A 320 *Id.* — *Le Christ au tombeau de la Vierge de un Mir.*
 A 321 *Id.* — *Le Christ au tombeau de la Vierge de un Mir.*
 A 322 *Id.* — *Le Christ au tombeau de la Vierge de un Mir.*
 A 323 *Id.* — *Le Christ au tombeau de la Vierge de un Mir.*
 A 324 *Id.* — *Le Christ au tombeau de la Vierge de un Mir.*
 A 325 *Id.* — *Le Christ au tombeau de la Vierge de un Mir.*
 A 326 *Id.* — *Le Christ au tombeau de la Vierge de un Mir.*
 A 327 *Id.* — *Le Christ au tombeau de la Vierge de un Mir.*
 A 328 *Id.* — *Le Christ au tombeau de la Vierge de un Mir.*

Palais des Cortes.

B 307 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 308 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 309 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 310 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 311 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 312 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 313 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 314 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 315 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 316 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 317 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 318 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 319 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 320 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 321 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 322 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 323 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 324 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 325 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 326 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 327 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*
 B 328 *Id.* — *Vue du palais des Cortes.*

Fig. 4. Páginas de la Guide de l'Espagne et Portugal. Itineraire descriptif, 1879.



Fig. 3. Portadas de los diferentes catálogos de la firma J. Laurent & Cía.



Fig. 6. Fotografía de J. Laurent & Cía. del cuadro de B. Murillo, Santa Isabel, 1867.



Fig. 7. Fotografía de J. Laurent & Cía. del cuadro de Van Loo, Venus y mercurio, 1867.



Fig. 8. Fotografía de J. Laurent & Cía. del cuadro de Mengs, La Marquesa de los Llanos, 1867

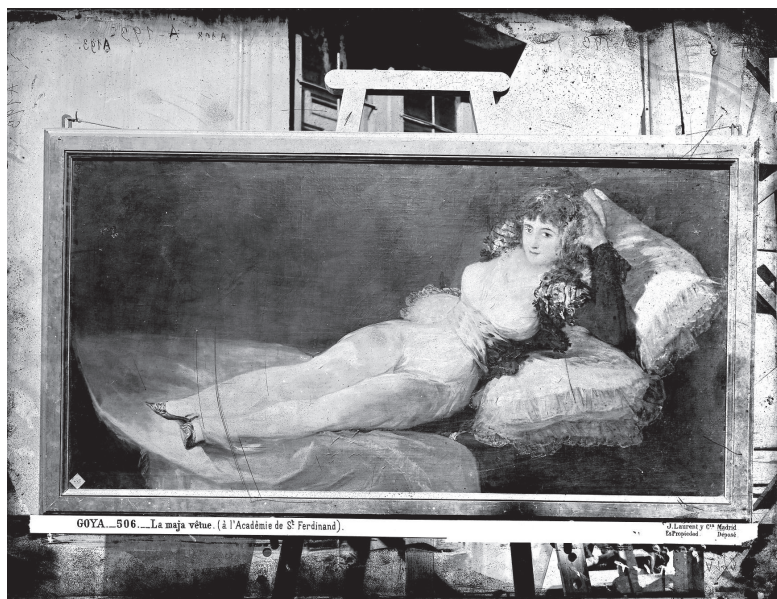


Fig. 9. Fotografía de J. Laurent&Cía. del cuadro de F. de Goya, La maja vestida, 1867.



Fig. 10. Fotografía de J. Laurent&Cía. del cuadro de F. de Goya, Casa de locos, 1867.