

APROXIMACIÓN A LOS ORÍGENES DE LA REPRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA DE OBRAS DE ARTE

Helena Pérez Gallardo*

Los distintos experimentos que dieron lugar a la fotografía tuvieron como objetivo inicial la reproducción de objetos del natural para facilitar su copia por artistas y científicos. Este origen como herramienta auxiliar ha tenido diferentes vertientes, entre las que se encuentra la reproducción de obras de arte. En este artículo, realizaremos una aproximación a los primeros pasos en la reproducción de obras de arte, su aparición en las publicaciones, así como el origen del coleccionismo de este tipo de fotografías para crear repertorios iconográficos para el estudio y la historia del arte.

Palabras clave: fotografía, reproducción, W.H. Fox Talbot, South Kensington Museum, Thurston Thompson, John Charles Robinson.

AN INSIGHT INTO THE ORIGINS OF THE PHOTOGRAPHIC REPRODUCTION OF WORKS OF ART

The initial aim of the various experiments that finally gave rise to photography was to reproduce objects from life in order to facilitate the copying process for artists and scientists. This origin as an aid or tool has encompassed different aspects, including the reproduction of works of art. This article attempts to provide an insight into the early days of reproducing works of art, the publication of these reproductions, and the origins of the collection of this type of photography to create iconographic archive for the study of art history.

Key words: photography, reproduction, W.H. Fox Talbot, South Kensington Museum, Thurston Thompson, John Charles Robinson.

Con la difusión del medio fotográfico por parte de Louis-Jacques Mandé Daguerre y François Arago, en una sesión de la Academia de las Ciencias celebrada el 19 de agosto de 1839, ambos fueron conscientes del alcance que tendría el nuevo invento para el arte. Así Daguerre afirmaría: “dar un nuevo impulso a las artes (...) y, lejos de perjudicar a los artistas, les resultará sumamente beneficioso (...) el daguerrotipo no es un simple instrumento para dibujar del natural (...) sino que da a la naturaleza el poder de reproducirse¹.”

Diputado de los Pirineos Orientales y director del Observatorio de París, Arago describió con detalle, ante ilustres miembros de diversas academias (Ciencias, Bellas Artes,...) el proceso del daguerrotipo y preconizó los adelantos que éste podría acarrear en

los campos de la astronomía, la biología, el arte o la arqueología:

“¡Cómo se va a enriquecer la arqueología gracias a la nueva técnica! Para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren, en el exterior incluso, los grandes monumentos de Tebas, de Menfis, de Karnak, se necesitarían una veintena de años y legiones de dibujantes. Con el daguerrotipo, un solo hombre podría llevar a buen fin ese trabajo inmenso. El artista ha de encontrar en el nuevo procedimiento un precioso auxilio, y el propio arte se verá democratizado gracias al daguerrotipo²”.

La fotografía abría nuevas posibilidades a la contemplación del arte,

Recibido: 30/05/2003
Aceptado: 03/06/2003

* Licenciada en Historia del Arte.



Portada de *The Pencil of Nature*, de William Henry Fox Talbot, diseñada por Owen Jones, junio de 1.844.

no sólo para su difusión y conocimiento, también ofrecía nuevas perspectivas y puntos de vista. Lacretè en un artículo publicado en *La Lumière* (20 de marzo de 1852) sobre las imágenes tomadas por Henri Le Secq (1818-1882) de las catedrales de Reims y Estrasburgo, enfatiza la nueva visión que la fotografía daba a los monumentos antes conocidos por otros medios:

“El joven artista ha registrado piedra por piedra las catedrales de Estrasburgo y Reims en más de cien placas diferentes. Gracias a él hemos trepado a todas las torres (...) lo que jamás habríamos descubierto con los propios ojos, él lo ha visto por nosotros (...) podría pensarse que los venerables artistas de la Edad Media habían previsto el daguerrotipo al ubicar en lo alto sus estatuas y tallas de piedra, donde sólo los pájaros que revolotean alre-

dedor de los chapiteles podían maravillarse ante su detallismo y perfección (...) La catedral entera ha sido reconstruida, capa por capa, con maravillosos efectos de luz, sombra y lluvia. M. Le Secq también ha erigido su monumento³”.

De entre todos los aspectos suscitados en sus comienzos, es el papel auxiliar en la reproducción y difusión de las obras del arte en el que coinciden tanto admiradores como detractores, hasta el propio Baudelaire le otorgaba esa única servidumbre:

“Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber; que es de 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 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 aplaudirá⁴”.

La creación de los repertorios artísticos, bien fuera para estudio, publicación o comercialización, volvió accesible el arte al público. Aunque la litografía ya había contribuido en gran medida a la difusión del arte, la fotografía le tomó alcance y el proyecto de reproducir mediante la fotografía las obras de arte de museos y galerías coincidiría y suplantaría a la litografía o el grabado, aunque éste proceso no se realizaría sin polémica incluida, ya que la fotografía creó una nueva visión de las colecciones artísticas como Odilon Redon exponería en 1876, anticipándose al *Musée Imaginaire* de André Malraux:

“La fotografía, utilizada únicamente para la reproducción de dibujos o bajorrelieves me parece que estaría en su verdadero papel, es decir; como ayuda y sustentáculo del arte. Imaginemos museos enteros reproducidos de esta forma; la mente al verse situada al mismo nivel que la literatura (es decir; con la posibilidad de multiplicarse), y dotada de una nueva seguridad de resistencia al tiempo (...)”⁵”.

La comercialización y la difusión de las obras de arte tuvieron diversos puntos de encuentro entre artistas, comerciantes y público en general, que adquirirían colecciones de las grandes firmas, se las regalaban, intercambiaban o compraban en los nuevos viajes de moda o en expediciones científicas, tan generalizados en el siglo XIX. Y con ellos llegaron las primeras ediciones ilustradas fotográficamente: las *Excursions daguerriennes*, fascículos en los que aparecían varias láminas basadas en daguerrotipos, con imágenes de Egipto, Grecia e incluso España. Como apunta Marie-Loup Sougez⁶, esta primera publicación supone un gran avance histórico ya que, por una parte, sienta las bases del corresponsal y del reportaje gráfico y, por otra, es el primer ejemplo de libro constituido por imágenes de origen fotográfico, proceso que mejoraría W.H. Fox Talbot, en 1844.

Las primeras ediciones impresas con fotografía

Durante su luna de miel, William Henry Fox Talbot⁷ (1800-1877) realizó varios dibujos del lago Como, con la ayuda de la cámara oscura (1833). Interesado y experimentando, desde 1834, en intentar hacer permanente la imagen sobre el papel y apoyado en las anteriores investigaciones

¹ Aaron Sharf. *Arte y fotografía*. Madrid, 1994, p. 29.

² Gisèle Freund. *La fotografía como documento social*, Barcelona, 1993, p. 28.

³ Susan Sontag. *Sobre la fotografía*, Madrid, 1996, p. 200.

⁴ Charles Baudelaire. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, 1996, p. 233.

⁵ Aaron Sharf. *Arte y fotografía*, Madrid, 1994, p. 159.

⁶ Marie-Loup Sougez. “Imagen fotográfica en el medio impreso” en *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1989, págs. 64-85.

⁷ La universidad de Glasgow ha publicado la correspondencia de Fox Talbot (unas 10.000 cartas) en la web: www.foxtalbot.arts.gla.ac.uk/.

de Wedgwood, Davy y de Sir John Herschel (hijo del famoso astrónomo), llegó al proceso que denominaría como *sciagraphs* (dibujos de sombras), aunque la patente se realizaría en 1841, bajo el nombre de *Calotype Photogenic drawings*. Considerado uno de los padres de la fotografía, sus experimentos fueron casi paralelos a los de Daguerre y Niépce. Así, en enero de 1839, recibía noticias de la capital francesa sobre la consecución de imágenes permanentes mediante la cámara oscura por L.J.M. Daguerre que ponían en peligro su posible paternidad sobre el invento. Ese mismo mes, se presentaban ante la Royal Society algunos de sus experimentos de 1835, así como se leía, el 31 de enero, *Some account of the Photogenic drawings*. En agosto de 1839, Daguerre hacía públicos sus estudios y Talbot, entonces, pudo comprobar las diferencias existentes entre ambos. Algunos datos, apuntan el gran apoyo estatal a Daguerre como parte de su éxito y difusión, frente al escaso apoyo concedido al inglés.

Talbot, como pone de manifiesto Russell Roberts en el catálogo *Huellas de Luz*⁸, apuntó en *The Pencil of Nature* (1844) cómo se podía “multiplicar el original hasta cualquier límite”, aumentar y disminuir estas reproducciones, conceptos que había aprendido de la mano de Sir John Herschel, que ya había realizado experimentos con el proceso azul de Prusia, denominado, en 1842, cianotipia.

Si las palabras de Baudelaire eran una muestra de las consideraciones teóricas entre arte y fotografía, la publicación de *The Pencil of Nature* reúne de una forma práctica la variedad de motivos fotográficos: desde la reproducción de obras de arte hasta los montajes fotográficos, que con un claro interés creativo se anticipaban a las creaciones más vanguardistas. “*El Lápiz de la Naturaleza*” se reunía en seis fascículos con 24 calotipos, que se acompañaban con breves textos en los que Talbot explicaba las razones de los motivos fotografiados.

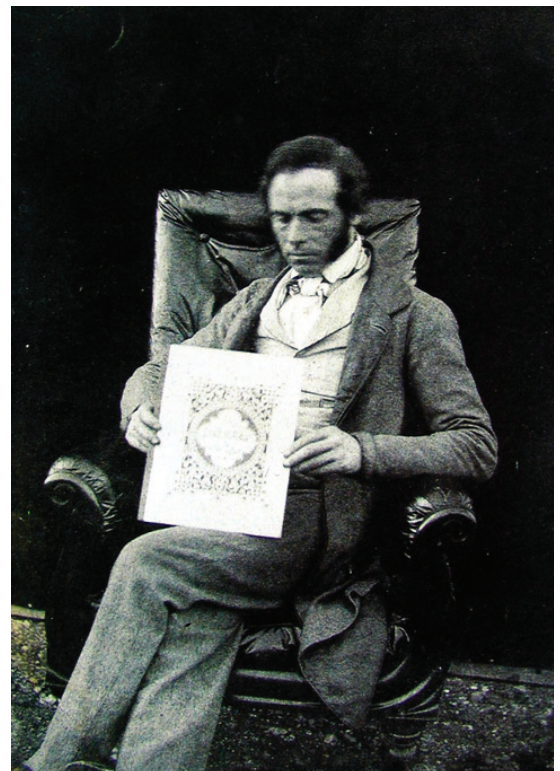
Las copias fotográficas fueron realizadas por Nikolaas Henneman

(1813-1898), asistente de Talbot que, en 1844, inauguró el Reading Stablishment, dedicado a la edición “industrial” de copias positivas de negativos calotípicos. A pesar de las prometedoras expectativas, el establecimiento tuvo que cerrar en 1847. Las imágenes se desvanecían por las impurezas del agua utilizada para las mezclas químicas. Además, el clima tampoco ayudaba, pues coincidieron temporadas de lluvias prolongadas y falta de luz natural. Todo esto contribuyó al fracaso de la propuesta de Talbot frente a la de Daguerre.

Por otra parte, hubiera estado mal visto socialmente que Talbot sacara partido comercial de sus experimentos, sobre todo un hombre de su posición (llegó a ser miembro del Parlamento). No obstante, Talbot, consciente de los beneficios económicos que la fotografía podía producir, la protegió mediante el registro de la patente en 1841.

En el comentario a la ilustración V, publicada en el “*El Lápiz de la Naturaleza*”, Talbot trataría una de las posibilidades del nuevo proceso, la reproducción de las obras de arte, especialmente de la escultura:

“Las estatuas, los bustos, y otras muestras de la escultura son generalmente bien representadas por el arte fotográfico, y además muy rápidamente, a consecuencia de su blancura. Estas delineaciones son susceptibles de una variedad casi ilimitada debido a que, en primer lugar, se puede colocar una estatua en cualquier posición con respecto al sol, o directamente opuesta a él o formando cualquier ángulo. Si la iluminación es directa u oblicua tiene gran influencia sobre el efecto. Y cuando se ha elegido la dirección en que los rayos del sol caigan, entonces se puede girar la estatua sobre su pedestal para producir un segundo conjunto de variaciones no menos importante que el primero. Si a esto se añade el cambio en tamaño de la imagen que ocurre cuando la cámara oscura se aproxima a la esta-



tua, o se aleja de ella, se pone de manifiesto cuántos efectos diferentes se pueden obtener a partir de una sola muestra de escultura.

Nikolaas Henneman con un ejemplar de la revista, 1.844.

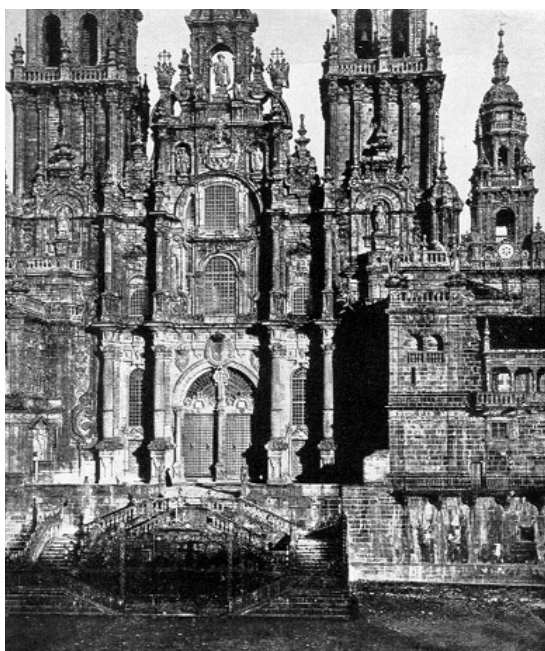
Con respecto a muchas estatuas, sin embargo, se consigue un efecto mejor delineándose en tiempo nublado que bajo la luz del sol. Esto se debe a que la luz del sol causa sombras tan fuertes que a veces el objeto resulta menos nítido. Para evitar esto, es aconsejable sujetar un trapo blanco por un lado de la estatua, a poca distancia, para reflejar los rayos del sol y causar una tenue iluminación de las partes que de lo contrario se ocultarían en la sombra⁹.”

Esta completa descripción, teórica y práctica, de sus experimentos se encontraban dentro de la tradición iniciada en el siglo XVIII sobre la observación de las piezas antiguas mediante una vela y descubrió cómo los efectos volumétricos a través del claroscuro también se podrían reproducir por medio de sus calotipos.

Aunque su fracaso se debió fundamentalmente a la primitiva con-

⁸ AA.VV. *Huellas de Luz. El arte y los experimentos de William Henry Fox Talbot*, Madrid, 2001.

⁹ W.H.Fox Talbot. “El Lápiz de la Naturaleza” en *Archivos de la fotografía*, 1997, pág. 49.



Fachada del Obradoiro de Santiago de Compostela, por Thurston Thompson. Victoria and Albert Museum, Londres.

secución de la imagen y su permanencia, allí se llevaría a cabo la edición de obras ilustradas de gran importancia para la historia de la fotografía y para la difusión del arte, ya que las copias de Talbot son quizá la génesis de este nuevo museo sin paredes del que hablarían Odilon Redon y André Malraux.

La primera obra ilustrada que realizó el taller de Talbot y Henneman fue *Annals of the Artist of Spain*, uno de los primeros ejemplos de ilustración artística, obra de Sir William Stirling-Maxwell. Aparecido en 1848 en Londres, continuó el camino abierto por *The Pencil*... Con ediciones en inglés, francés y alemán y editada en cuatro tomos, tres de ellos de texto y un último volumen que se titularía *Talbotype illustrations to the Annals of the Artist of Spain*, se considera el primer ejemplar en el que la fotografía sirve de auxiliar apoyo al texto. Este cuarto tomo, constaba de 66 fotografías de frontispicios de libros, grabados, dibujos, relieves y aguafuertes que ilustraban esta edición dedicada a los grandes maestros españoles, sobre todo de Goya, realizados por Nikolaas Hennemann. En el prefacio de la obra, Stirling-Maxwell apunta su pretensión de no editar un volumen

recopilatorio y sistemático de todas las obras, sino de dar al lector una colección de estampas para que tenga, sin intermediarios, las referencias que le permitan sacar sus propias conclusiones sobre el arte español, haciendo hincapié en la objetividad de la reproducción artística. En España, esta obra se difundió en castellano en varias entregas publicadas por la *Gaceta de Madrid* en 1856.

El Reading Establishment había iniciado un camino que se vería continuado por Cotton, Blanquart-Évrard o los hermanos Bisson. Las primeras tiradas en serie las realizó Blanquart-Evrard (1802-1872) en 1851, en su establecimiento Imprimerie Photographique, situado en Lille. Allí sensibilizaba las hojas de papel *canson* y realizaba la tirada que, aunque se carece de datos concretos, se considera fue importante dada la publicidad que tuvo entre las revistas especializadas¹⁰. En el taller Evrard realizaría, entre otros, los álbumes *Mélanges photographiques*, *Les sept sacrements de Nicolás Poussin*, *L'Art Chretien*, *Etudes de Paysages*, donde aparecían fotos del propio Blanquart. Su estudio también publicaría las láminas del viaje a Nubia, Egipto y Palestina realizadas entre 1848 y 1851 por Maxime Du Champ (1822-1894) y, en 1851, aparecería el álbum *L'Italie Monumental*¹¹. Tras este primer establecimiento, Blanquart-Evrard abriría junto a Thomas Sutton el Stablishment Positive Printing en la isla de Jersey.

Los hermanos Bisson (Louis-Auguste, 1814-1876 y Auguste-Rosalie, 1826-1900) fueron los autores de *L'oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie décrit et commenté par Charles Blanc* (1854-58) y *Ouvre d'Albert Dürer photographié* (1854).

En Inglaterra aparecía en 1852 el segundo volumen del catálogo de la Exposición Universal celebrada en el Crystal Palace, ilustrado con 160 calotipos. Cotton publicaba a partir de 1856 una edición sobre la obra de Reynolds y comenzó la edición de la serie *Photographic Art Treasures* por el procedimiento de la galvanografía.

El South Kensington Museum, uno de los pioneros en la reproducción de obras de arte para sus archivos, realizó en 1859 las copias fotográficas de los cartones de Rafael conservados en la Ashmolean Institution de Oxford con el fin de crear un archivo gráfico y de comercializar las imágenes para visitantes e investigadores, de los que hablaremos más adelante.

Los primeros en realizar imágenes en nuestro país fueron el vizconde Joseph de Vigier en 1850, mostrando sus *Vistas de España* en la Exposición Fotográfica de Londres de 1854, y E.K. Tenison que entre 1852 y 1853 elaboró el álbum *Recuerdos de España*¹².

Otro ejemplo importante es *A photographic Scramble through Spain* (1859-1862 aproximadamente) de Charles Clifford (¿1819?-1863), un itinerario fotográfico que ilustraba "temas históricamente interesantes (...) que sirvan de recuerdos de una época en que este reino, favorecido por la naturaleza, influía en los destinos de casi todo el mundo descubierto hasta entonces"¹³. Clifford realizaría más tarde *Vistas de la presa y demás obras del canal de Isabel II y Recuerdos fotográficos de la visita de S.S.MM. y A.A.R.R. a las provincias de Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862*.

Los ejemplos a partir de la década de los sesenta y setenta se multiplican y se hacen más accesibles al público¹⁴. Las copias se realizan en diversos formatos (*cartes de visite*, estereoscópicas,...) y se producen diversos avances en cuanto a la reproducción de pinturas, ya que hasta entonces su producción era más complicada debido a la escasa sensibilidad al color de las primeras emulsiones, por lo que grabados, dibujos o esculturas eran los motivos más repetidos.

Las ediciones de álbumes y repertorios de este tipo se generalizaron en Gran Bretaña y Francia y el interés en la divulgación del arte a través de la impresión sistemática provocó una rápida evolución de los

¹⁰ Marie-Loup Sougez. *Historia de la fotografía*, Madrid, 1994, p. 120.

¹¹ Idem. pág. 123.

¹² José Enrique García Melero. *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX*. Madrid, 1998.

¹³ Lee Fontanella. *Clifford en España*, Madrid, 2000, pág. 323.

¹⁴ En 1861, Colin publica las obras de Gericault. Hacia 1868, Braun ya había fotografiado de manera sistemática los museos y galerías de Europa. En 1870, MacPherson editó una colección de pintura y escultura romana de una exposición celebrada en Londres.

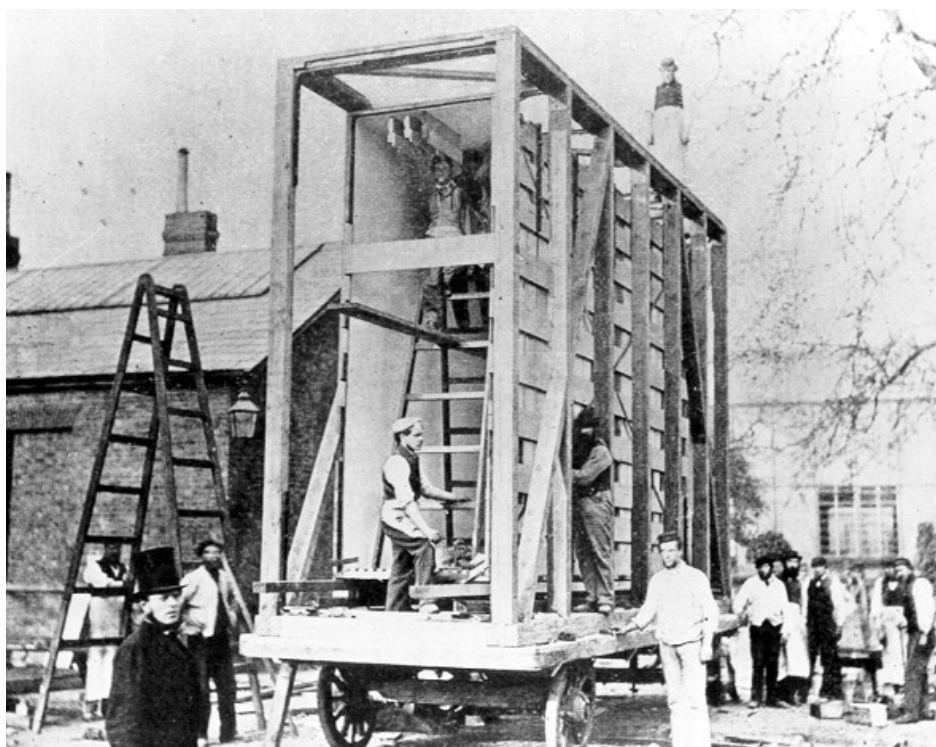
métodos fotomecánicos¹⁵ que alcanzarían su máximo desarrollo en la segunda mitad del siglo XIX.

La proliferación de las ediciones ilustradas de obras de arte también cautivó a los artistas que decidieron hacer fotografiar sus obras, sustituyendo los sistemas anteriores del grabado o la litografía. En 1853, Delacroix pensó que Durieu publicase sus esbozos fotografiándolos y Courbet, quería que sus cuadros se vendieran en láminas sueltas en su exposición de 1855. Este nuevo procedimiento sería un componente más en la rivalidad entre estos métodos de reproducción. Henri Delaborde, en 1856, al comparar los grabados con las fotografías, acusaba a éstas últimas de distorsionar el modelo original y las definía como obras mediocres.

De este enfrentamiento, grabado y litografía salieron reforzados, ya que antiguos planteamientos acerca de su capacidad artística y creativa se volvieron a debatir y consolidaron su papel entre las demás bellas artes, ya que frente a la fotografía éstas eran técnicas consideradas más intelectuales e imaginativas.

Paralelamente a la difusión de libros ilustrados, los fotógrafos encontraron en las grandes pinacotecas un floreciente mercado donde obtener beneficios. El primero en tener tan pecuniaria idea fue Disdéri en 1860, remitiendo su propuesta de trabajo en el Museo del Louvre al gobierno francés. Trabajo que no llegaría a realizar, pero que abriría las puertas a otros fotógrafos como Adolphe Braun que, en 1862, comenzó con la reproducción sistemática de los dibujos de Holbein en las colecciones museísticas del Louvre, Viena, Florencia, Milán y Venecia, editándolas en su conjunto en la obra *Autographes des Maîtres*.

En otros países también se desarrollaban este tipo de estudios especializados, como Alinari en Italia. Firma fundada en la, por entonces, capital de la recién estrenada nación, Florencia, recopiló, a partir de 1850, tanto obras de arte como escenas cotidianas. Brogi en Milán, Anderson en Roma, Hansfstangel en Munich y



Laurent y Moreno en Madrid, son algunos de los más importantes estudios dedicados al mundo del arte que, en un principio, a pesar de obtener en la mayoría de los casos las máximas facilidades, se encontraron pequeñas "oposiciones". Por ejemplo la del director de los museos florentinos, Michele Arcangiolo Migliarini, escéptico del éxito que podía alcanzar la fotografía, no autorizaba ningún permiso de reproducción fotográfica:

"Después del descubrimiento de la fotografía, más curioso que útil, ávidamente apropiado por tantos especuladores y aficionados de ambos sexos, han sido innumerables las solicitudes presentadas a la dirección de la Real Galería para obtener permiso de reproducir mediante este sistema nuestras célebres obras maestras. Esta Dirección se ha atenido siempre a la norma de no autorizar la reproducción de los preciosos monumentos que dependen de ella (...) ateniéndose para ello a numerosas y justas razones. La primera, porque, conociendo el

éxito relativo y el incierto resultado de la fotografía, las obras de los Maestros sufrirían si se vieses en el comercio público, apareciendo desfiguradas y alteradas, y por no proteger directamente ni cooperar en la divulgación de tales mediocridades artísticas. Puesto que el Genio no se asocia con mecanicismo alguno, la mecánica en materia de Bellas Artes es la muerte del Genio. ¡Bastante hizo la litografía para que perezca el arte del grabado en madera!..."¹⁶

La suspicacia de Migliarini no impidió que la casa Alinari¹⁷, con sede en la que acababa de inaugurarse como capital de Italia, se convirtiera en uno de los referentes históricos en el capítulo de las casas artísticas comerciales.

La creación de archivos y colecciones fotográficas

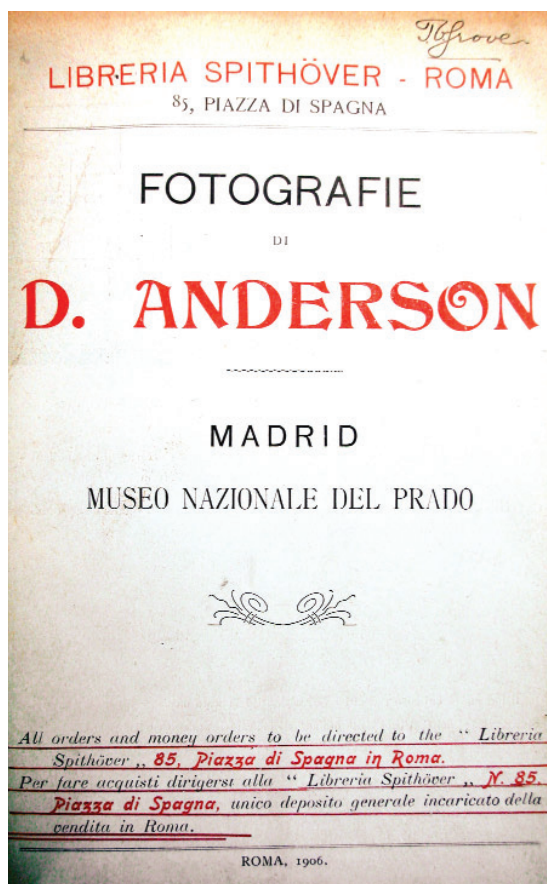
La creciente producción de fotografías, vinculadas a un sentimiento

Traslado de uno de los cartones de Rafael, para la toma de fotografías por Thurston Thompson. Victoria and Albert Museum, Londres.

¹⁵ Véase Marie-Loup Sougez. "Imagen fotográfica en el medio impreso" en *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1989, págs. 64-85.

¹⁶ Sougez, Marie-Loup. *Historia de la Fotografía*. Madrid, 1996, pág. 332.

¹⁷ En la década de los años ochenta, la Facultad de Filosofía y Letras de Cádiz adquiere una copia positiva de todos los negativos de la casa Alinari.



Portada de uno de los catálogos de la casa fotográfica Anderson.

documental que surge con la misma invención del medio, creó desde el principio la necesidad de agrupar y archivar estas imágenes, tanto en los ámbitos privados como públicos.

En España, los archivos particulares, de artistas o de coleccionistas de la alta burguesía son escasos y poco conocidos, con respecto a otros ámbitos europeos. El destino de estos archivos ha sido y es, actualmente, incierto por la falta de datos, medios o interés, ya que en muchas ocasiones las pérdidas parciales, víctimas de las vicisitudes que sufren estas colecciones (abandonos, traspasos irregulares, compras individuales de las piezas,...) hacen imposible realizar un estudio completo. Por otra parte, la concienciación como objeto histórico y patrimonial de las fotografías, es relativamente reciente y esto ha ocasionado una “pérdida de la memoria” que, a diferencia de otros países como Francia o Italia, hubiera ayudado en mucho

al foto-historiador y a la investigación histórica y artística.

Los primeros archivos fotográficos se originan, como es lógico, en los países donde se realizaron los principales progresos en cuanto a la invención e investigación fotográfica: Francia e Inglaterra. En otros países, como Alemania, Italia o Estados Unidos, la inquietud por archivar y conservar las imágenes será más tardía.

La Comisión de Monumentos Históricos y la Biblioteca Nacional fueron, en Francia, las dos primeras instituciones en recopilar fotografías, aunque pocos años más tarde otras instituciones también abrirían sus archivos a la fotografía, como la Escuela de Bellas Artes, la Biblioteca Histórica de la Villa de París o la Escuela de Puentes y Calzadas.

La Biblioteca Nacional realizó una serie de reformas, de catalogación, aumento de la plantilla y creación de nuevos departamentos, para hacerla más accesible al público. Las primeras adquisiciones de la Biblioteca fueron el *Album photographique* y los *Mélanges photographiques* de Blanquart-Evrard que entraron bajo depósito legal en 1851. Esta fórmula legal, creada en el siglo XVII y con la obligación de entregar dos ejemplares, fue posteriormente mejorada y ampliada para las distintas artes aplicadas. Así, en 1817 se añadía la litografía, y en 1851, la fotografía, lo que la hacía situarse a la altura de las demás obras impresas, además de protegerla bajo las leyes del copyright¹⁸.

El Gabinete de Estampas, asiduamente visitado por artistas que buscaban fuentes de estudio e inspiración, fue el lugar destinado para almacenar las fotografías. Las compras comenzaron en torno a 1853 con los álbumes de Marcel Du Camp o las imágenes de las catedrales de Chartres, Reims, Estrasburgo, Amiens tomadas por Henri Le Secq. Entre las primeras donaciones se encuentran *Oeuvre du Rembrandt* (1853) de Charles Blanc o las ilustraciones de la exposición de 1852 en Londres. La formación del archivo debe un buen

número de fotografías a las donaciones de los diferentes ministerios, que llegaban por medio de los informes y proyectos científicos, etnográficos o artísticos. En este grupo se encontrarían las imágenes tomadas por Charles Marville de los estatuas de Charles Cordier¹⁹ o la obra de Baldus, *Réunion des Tuileries au Louvre, 1852-1857*.

La llegada de Paul Delaborde, director del Gabinete entre 1858 y 1886, supone un enfriamiento en la adquisición de obra fotográfica. Aunque reconoce su papel auxiliar como útil herramienta que permite a los artistas visualizar las obras de los grandes maestros antiguos, Delaborde en varios escritos defiende al grabado por encima de la fotografía. En 1865, prohíbe la realización de fotografías para reproducir los grabados y litografías existentes en el Gabinete de Estampas. Esta actitud es imitada por otras instituciones como el Museo Británico, el Louvre o los Archivos Nacionales, que durante tres años sólo permitirán el acceso a la fotografía estereoscópica, probablemente por cuestiones comerciales.

Hasta bien entrado el siglo XX, no se retomaría la política de compras y adquisiciones. *Le Photographie* de Blanquart-Evrard, en 1942, el archivo Nadar, en 1943 o parte de la colección Sirot, en 1954, han sido algunas de las más importantes que entraron a formar parte de la Biblioteca Nacional. En 1943, Jean Laran separaba la colección de estampas de la fotográfica.

La compra –minoritaria dentro del presupuesto de la Biblioteca Nacional–, el depósito legal, –más numeroso– y la donación, –cada vez más generalizada–, han ido convirtiendo a esta colección en una de las más completas en cuanto a fotografía del siglo XIX de toda Europa.

Le entrada de fotografía en la Biblioteca Nacional de Francia, coincide con la creación de la Misión Heliográfica, en 1851; encargo iconográfico de la Comisión de Monumentos Históricos, tenía como objetivo el registro metodológico

¹⁸ VVAA. *Photographier l'architecture. Collection du Musée des Monuments Français*, París, 1994, págs. 17-32.

¹⁹ Comisionado por el Ministerio de Estado y del Interior, Charles Cordier realizó una colección de bustos en mármol y bronce durante sus expediciones de 1850, 1853 y 1859. Compendio de carácter antropológico, los bustos representaban a diferentes etnias africanas y asiáticas y fueron realizados con una intención antropológica.

mediante el calotipo de los monumentos históricos franceses, antes de su restauración y, en muchos casos, de la desaparición de los mismos. Los fotógrafos que colaboraron fueron Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq, Édouard Baldus y O. Mestral, que recorrieron más de 100 lugares²⁰. Los negativos se conservan en la Mission du Patrimoine Photographique y una colección de 800 calotipos se conservan en el Museo de Orsay, desgraciadamente los de Baldus se han perdido²¹.

La Escuela de Bellas Artes de París, el centro de enseñanza público más importante de Francia, creó, en 1862, su Biblioteca con los fondos procedentes de la Academia Real de Pintura y Escultura, las donaciones del Ministerio de Instrucción Pública y la colección del marqués de Chennevières. Con el objetivo de ofrecer a los lectores un completo repertorio iconográfico, la Biblioteca recopiló una buena serie de los libros ilustrados de la época, estampas y fotografías que se paraliza a finales de los años veinte. En los inventarios de 1866 aparecen reflejadas las primeras adquisiciones de fotografías, aunque sin mencionar su autoría. La reina de Inglaterra regala una serie de clichés de los cartones de Rafael, negativos de las obras de Ingres y Flandrin, los diseños de arquitectura de Lampué o los proyectos de arquitectura de los alumnos de la propia Escuela²². Entre 1900 y 1913, la Escuela compra unos 1600 negativos de Atget sobre París y la provincia, con destino a la sección topográfica. A partir de 1928 la Biblioteca de la Escuela cierra sus fondos a la fotografía²³. Los ejemplos franceses que desde mediados del siglo XIX crearon archivos fotográficos son más numerosos frente al panorama inglés o el español.

El South Kensington Museum y su archivo

Paralela a la francesa, es la creación del archivo del South Kensington Museum, de Londres (hoy Victoria and Albert Museum), otro de los pioneros en la creación de un fondo fotográfico, con la ventaja sobre sus referentes franceses que su colección ha permanecido abierta al margen de conservadores o particularidades económicas o políticas, creando un completo fondo desde los orígenes de la fotografía hasta las últimas creaciones contemporáneas.

La importancia que para nosotros tiene el archivo del South Kensington radica, no sólo en considerarlo un ejemplo dentro de la creación de archivos fotográficos con fines educativos, sino también por su estrecha relación con España a través del denominado *Proyecto Fotográfico Ibérico* y de la recopilación de un buen número de obras artísticas y fotográficas representativas del arte español.

En 1835, la Cámara de los Comunes debatía acerca de la conveniencia de una reforma del arte británico, en concreto en el diseño industrial, ya que era el que contenía unas señas de identidad propias del país y que, al referirse a las creaciones de elementos cotidianos, era más cercano al gusto de la sociedad industrial. Este tipo de debates en torno a la formación y educación de la sociedad, tan generalizados durante la Era de la Reforma, marcaba nuevas directrices y pretendía otorgar a museos y galerías un lugar de encuentro donde el público se sintiera identificado con las obras expuestas. La Escuela de Diseño y sus planes de estudio son objetivos de la nueva política, siendo elegido Henry Cole²⁴ como director de la institución, además de ser el supervisor de las existentes por todo el país. A partir de la Escuela de



Diseño, Cole crearía un nuevo museo, lugar de estudio e investigación, donde las artes, las ciencias, la antropología, la arqueología y demás prácticas intelectuales tendrían un lugar de exhibición para el público, donde la fotografía tendría, además, un lugar destacado. El primer lugar en el que Cole²⁵ pondría en práctica este nuevo proyecto sería en la biblioteca de la Malborough House en 1852, adscrita a la Escuela de Diseño, que más tarde se transformaría en el South Kensington Museum, con la incorporación en sus fondos de las más recientes publicaciones sobre dibujo, historia del arte y anatomía, junto a portfolios de obras fotografiadas que sirvieran de guía a los diseñadores.

Al frente de las colecciones del South Kensington Museum desde su primitiva ubicación en St. James, Henry Cole tuvo la intención de crear un repertorio iconográfico mediante la fotografía de todas las obras existentes en la colección, que contenía

Calotipo con una reproducción de un grabado que copia el retrato del príncipe Baltasar Carlos de Velázquez, que se publicó en Annals of the Artists of Spain, 1847.

²⁰ Baldus recorrió Fontainebleau, Borgoña, Lyon y Delfinado; Bayard la Normandía; Le Secq, la Campaña, Alsacia y Lorena; Le Gray, el valle del Loira, Poitou, Charente, Limousin y Angoumois y Mestral, Charente, Languedoc, Auvergne, Nevers y Bourgués.

²¹ Michel Frizot (coord.). *A new history of Photography*, Bonn, 1998, pág. 66.

²² Los estudios de arquitectura forman parte del programa de la Escuela de Bellas Artes.

²³ École Nationale Supérieure des Beaux Arts. *La photographie comme modèle. Aperçu du fonds de photographies anciennes de l'École des Beaux Arts*, París, 1982.

²⁴ Henry Cole escribió varios diarios que se conservan en la Biblioteca del Victoria and Albert Museum que han sido estudiados por Mark Haworth-Booth y John Physick.

²⁵ También intervendría Cole en la edición del catálogo de la "Gran Exposición de Trabajos Industriales de todas las Naciones" (Great Exhibition of Works of Industry of All Nations) celebrada en el Crystal Palace de Londres, en 1851, que bajo el título *Reports by the Juries* vería la luz un año más tarde.

piezas de todo el mundo, para facilitar la enseñanza de las artes aplicadas y el diseño, objeto didáctico este con el que fue creado el museo. Incluso llegaría a abrir un estudio fotográfico en el definitivo edificio de South Kensington a cargo del fotógrafo Thomas Thurston Thompson, nombrado supervisor de fotografía en 1856 y donde además de realizar sus propios trabajos fotográficos, también formaría a un grupo de ingenieros de Su Majestad²⁶. Una de sus primeras empresas como fotógrafo oficial fue la realización de las copias de los cartones de Rafael que se conservaban en Hampton Court en 1857. Dadas las dimensiones de los cartones, la luz natural de las salas se hacía insuficiente y para ello los sacaron de las salas donde se encontraban expuestos y se fotografiaron a la luz natural. Para la ocasión, Thompson también necesitó de una cámara de dimensiones especiales, cuyas lentes se compraron en París. Los negativos obtenidos tenían un grosor de un 1/4 de pulgada (6,4 milímetros).

Ese mismo año se publicó un primer listado de 907 fotografías (cartones de Rafael, retratos de Holbein en el Louvre, armas antiguas, dibujos de Turner, escultura italiana del museo, etc.) realizadas por Thompson y se establece que las solicitudes se realizarían a la Secretaría del Departamento de Ciencia y Arte del South Kensington Museum y las copias y positivados deberían remitirse al Sr. Thurston Thompson.

Junto al trabajo de Thompson, la colección de fotografías de obras de arte se incrementaría con la compra de copias de la casa Alinari. Los trabajos de arte, arqueología e historia natural de Roger Fenton o la obra *Animal Locomotion* de Edward Muybridge, así como la donación de una de las mejores selecciones de Le Gray, son algunas de las primeras adquisiciones del museo, además de la creación de un fondo dedicado al arte español bajo la denominación

de *Proyecto Fotográfico Ibérico*.

Las líneas de actuación del museo eran seguidas con gran interés, incluso desde los estamentos políticos. El 5 de julio de 1860, la Cámara de los Comunes nombró una comisión que determinara la labor que debía seguir el Departamento Fotográfico como distribuidor de imágenes que el público general no podía llegar a realizar. Entre estos intereses de estudio que le permitieran realizar un importante compendio iconográfico que cumpliera su papel “distribuidor”, se encontraba el arte español.

El creciente interés por los viajes “románticos” a nuestro país, tan generalizados desde mediados del siglo XIX, así como la aparición sucesiva de obras de estudio de maestros como Goya o Velázquez suscitaron el interés del museo.

Junto a Henry Cole, John Charles Robinson (1824-1913)²⁷ fue otra de las personalidades que impulsaron la creación del fondo artístico y documental en el museo londinense sobre el arte español. Personaje relevante de influencia como asesor en la alta sociedad victoriana²⁸, creó la colección de escultura italiana en el South Kensington entre 1850 y 1860 y fue el bibliotecario de la Malborough House desde 1856²⁹.

En *A critical account of the drawings by Michael Angelo and Raffaello in the University Galleries*, Robinson apunta el importante papel que la fotografía adquirió para la difusión de obras de arte, así como fortificó el papel de las galerías de arte de todo el mundo, ya que fueron cada vez más familiares y valoradas por el público por conservar obras hasta entonces desconocidas:

“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 me-

nores 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”³⁰.

Aunque las investigaciones de Robinson estaban encaminadas hacia el arte italiano, la publicación de obras como *Annals of the Artists of Spain...* de Stirling-Maxwell o el conocido *A Handbook for travelers in Spain and Readings at Home*, de su amigo Richard Ford, le llevaron a realizar su primer viaje a España en 1864, que le iniciaría en una experiencia y conocimiento hasta entonces desconocido del arte y la arquitectura peninsular.

Interesado por crear un “compendio” de ilustraciones del arte tanto británico como extranjero, duran-

²⁶ En 1860, organizan una exposición donde muestran las imágenes que realizaron durante sus viajes expedicionarios al Pacífico y Canadá, que posteriormente pasarían a formar parte de la colección de la biblioteca del museo.

²⁷ 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*. Oxford, 1992.

²⁸ Ayudó a coleccionistas privados como a John Malcolm de Poltalloch y a Sir Francis Cook.

²⁹ Mark Haworth-Booth y Anne MacCauley. *The Museum and the Photographs. Collecting Photography at the Victoria and Albert Museum*, 1853-1900. Londres, 1998, pág. 41.

³⁰ Robinson, John Charles. *A critical account of the drawings by Michael Angelo and Raffaello in the University Galleries*, Oxford, 1870, pp. XXI.

te este primer viaje, en una parada en Poitiers, escribirá al museo que, tras conocer Santiago de Compostela, creía que en Iberia se podrían encontrar los elementos estéticos e históricos que acabarían con la supremacía artística francesa³¹. Tras este viaje realizaría dos viajes más³² para preparar el *Proyecto Fotográfico Ibérico*, cuyas fotografías realizaría Charles Thurston Thompson.

Junto a la creación de un itinerario, que posteriormente Thompson seguiría para la realización del Proyecto Fotográfico, durante las estancias en España su cometido principal consistía en reunir un listado de obras para su adquisición, y procurarse de ilustraciones y reproducciones para las colecciones del museo. Las autoridades del South Kensington querían crear una colección de arte español con obras originales, que se

complementaría con reproducciones en caso de importantes trabajos originales imposibles de comprar, así como complementarlo con la creación de un archivo de fotografías y dibujos de arte y arquitectura.

Además de a Jane Clifford –viuda de Charles Clifford, fotógrafo de la reina Isabel II–, Robinson contrató a Juan Laurent³³ (1816-ca. 1892) en Madrid y a Luis León Masson (¿-1874) en Sevilla. Junto a las fotografías y dibujos también pretendió encargar vaciados de obras escultóricas, aunque la ausencia de buenos maestros en el arte del yeso le hicieron desistir de esta primera intención.

La importante labor recopilatoria que Robinson realizó en España a mediados del siglo XIX dio lugar a una colección artística de referencia, ya que junto a fotografías y dibujos compró importantes obras pictóri-

cas y escultóricas de autores como El Greco, Zurbarán o el maestro Mateo que hoy forman parte del Victoria and Albert Museum.

A través de esta *Aproximación*, hemos pretendido realizar unas breves pinceladas en los inicios de la reproducción artística para aquellos que necesitan de la fotografía como herramienta y fuente documental en el estudio artístico, reseñando la presencia española a por su importancia e interés en la Historia del Arte europeo. Hemos dejado al margen algunos tipos de colecciones, como las reunidas por los artistas, por tener que entrar, entonces, en consideraciones de carácter más estético que meramente documental que nos alejarían de nuestra primera intención; o las colecciones más específicas españolas, por existir ya estudios y catálogos especializados sobre las mismas.

³¹ Fontanella, Lee. *Charles Thurston Thomson e o proxecto fotográfico ibérico*. Santiago de Compostela, 1998.

³² El primer viaje lo realizó entre el 22 de septiembre de 1863 y el 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. Fontanella, Lee. *Charles Thurston Thomson e o proxecto fotográfico ibérico*. Santiago de Compostela, 1998.

³³ Para la biografía de los fotógrafos del siglo XIX aquí mencionados, véase Marie-Loup Sougez y Helena Pérez Gallardo, *Diccionario de Historia de la Fotografía*, Madrid, 2003.

