

PONENCIA DE CLAUSURA

La Casa Laurent y la fotografía estereoscópica

The Laurent Company and stereoscopic photography

Juan Antonio Fernández Rivero
María Teresa García Ballesteros

Colección Fernández Rivero de Fotografía Histórica

RESUMEN

El enorme interés que justificadamente despierta la figura de Jean Laurent y su obra fotográfica, no ya entre los fotohistoriadores sino también en quienes se interesan por las múltiples facetas de la vida cultural del siglo XIX en España, incluso en el público en general, se corresponde realmente con la gran cantidad de estudios de que ha sido objeto a lo largo de los últimos veinte años. Sin embargo quedaba aún un aspecto de su trabajo profesional pendiente de ser estudiado en profundidad: la fotografía estereoscópica. Un formato en el que realizó una parte muy importante de su producción, alrededor de un veinte por ciento de toda su obra, que en la ingente cantidad de las imágenes debidas a la Casa Laurent supone aproximadamente mil cuatrocientas imágenes, la mayor colección de fotografías estereoscópicas realizada en el diecinueve español.

Palabras clave: Jean Laurent, fotografía estereoscópica, historia de la fotografía - España.

ABSTRACT

The enormous interest that justifiably awakens the figure of Jean Laurent and his photographic work, not only among photohistorians but also in those who are interested in the many facets of cultural life of the nineteenth century in Spain, even in the general public, corresponds in reality to the large number of studies that he has been the subject of over the past twenty years. However, there was still one aspect of his professional work pending study in depth: stereoscopic photography. A format in which he made a very important part of his production, about twenty percent of all his work, which in the huge amount of images produced by the Laurent Company represents approximately one thousand four hundred images, the largest collection of stereoscopic photographs made in the nineteenth century in Spain.

Keywords: Jean Laurent, stereoscopic photography, History of photography – Spain.

Inicios de J. Laurent en la fotografía estereoscópica

Tras las referencias a la visión binocular realizadas en la antigüedad y el Renacimiento, no es hasta los estudios de Sir Charles Wheatstone en 1833 y 1838 cuando por fin se realiza el primer intento serio y exitoso de restitución artificial de la visión binocular en relieve. Esto se consigue a partir de dos imágenes tomadas de la escena real pero diferenciadas entre sí aproximadamente por la misma distancia que hay entre los dos ojos humanos. Estas dos imágenes pueden reconstruir en el cerebro humano una escena en relieve si se mira de forma adecuada. Al primer procedimiento de visualización ideado por Wheatstone, a base de espejos, siguió el de Sir David Brewster, que incluía un visor con dos lentes. Y a estos siguieron el sistema anaglifo y más modernamente el de luces polarizadas. Pero la base siempre es un par de imágenes obtenidas como hemos descrito antes, al que llamaremos par estereoscópico.

La fotografía aportó al medio estereoscópico la fidelidad requerida para su correcto funcionamiento, frente a las primeras imágenes usadas desde 1838, pero aun así la fotografía estereoscópica no conoció un cierto éxito hasta la Exposición Internacional de Londres en 1851. Además el soporte fotográfico de aquellos momentos, daguerrotipos y positivos a la sal a partir de calotipos, no eran los más adecuados para permitir un amplio desarrollo del fenómeno estereoscópico. Esta situación cambia radicalmente hacia mediados de la década de 1850, cuando se populariza el sistema de positivo a la albúmina a partir de negativos de colodión sobre vidrio, cuya exitosa combinación permitió una notable mejora en la calidad visual de los pares estereoscópicos al mismo tiempo que el abaratamiento de la fotografía comercial, más acusada en el pequeño formato, como el estereoscópico, que acabó convertido en un auténtico fenómeno social y en la primera gran masificación de la imagen fotográfica. Es entre los años 1856 y 1860 cuando se sientan las bases de la gran industria fotográfica



FIG. 1. «Madrid, San Antonio de la Florida». Primer modelo de tarjeta estereoscópica de J. Laurent, 1857/60 (Col. Fernández Rivero).



FIG. 2. Primeros anuncios de fotografías estereoscópicas de J. Laurent. A la izquierda en el *Diario de Avisos de Madrid* (1-10/1857) y a la derecha en *La Iberia* (4/10/1857).

estereoscópica que habría de imperar durante varias décadas, con las ciudades de Londres y París a la cabeza.

La estereoscopia llega a España en fechas tempranas. Ya desde 1856 y 1857 hay tiendas en las principales capitales que venden aparatos y vistas y también van surgiendo algunos fotógrafos locales que ofrecen el producto, ya sea en forma de retratos o de vistas del entorno. Pero serán las casas parisinas Gaudin y Ferrier las que dominen el mercado de vistas estereoscópicas en estos primeros años, que unidas a los fotógrafos Lamy y Andrieu, extenderán su primacía en nuestro país a todo lo largo de la década de 1860.

Es comprensible que Laurent, que se inicia en la fotografía en este contexto fotográfico, no pudiera sustraerse al influjo imperante de la fotografía estereoscópica, de manera que uno de sus primeros trabajos conocidos sea un reportaje estereoscópico de la Exposición de Agricultura celebrada en Madrid en octubre de 1857, trabajo del que hasta ahora solo teníamos constancia a través de anuncios de periódico (Fernández Rivero, 2004: 136). Por fortuna recientemente hemos encontrado una fotografía estereoscópica perteneciente a este reportaje, un ejemplar perfectamente fechado e identificado (FIG. 3)¹.

1 Esta pieza salió a subasta en 2017 o 2018, por lo que hemos podido conocer su imagen a través de Internet, pero desconocemos su actual paradero.

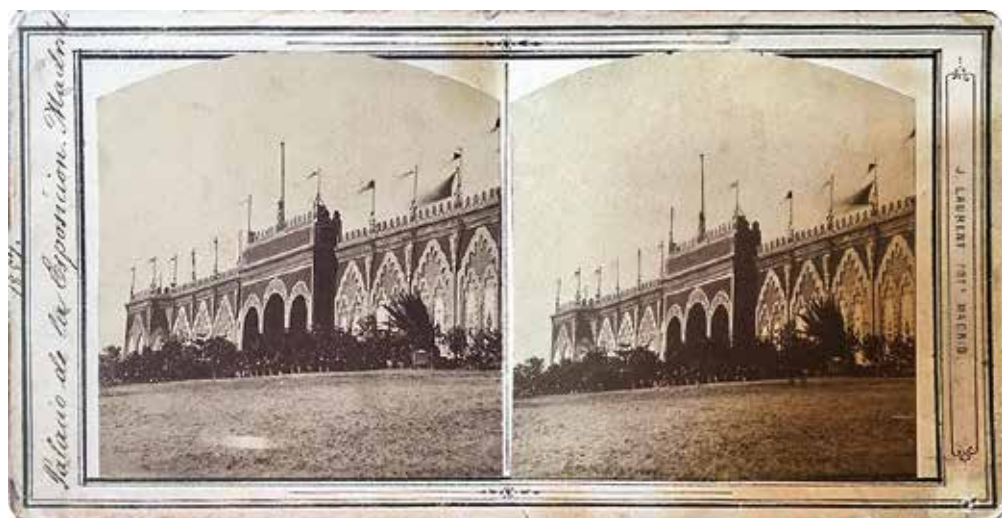


FIG. 3. «Palacio de la Exposición [de Agricultura], Madrid» 1857 (actualmente en paradero desconocido).

A partir de aquí Laurent no deja ya nunca de realizar tomas estereoscópicas junto a las de mayor formato, como era la costumbre entre los profesionales de la época. De esta primerísima etapa son aquellas cartulinas con formato idéntico al de la Exposición de Agricultura, es decir las que llevan en el anverso el nombre del autor tipografiado: «J. Laurent / Fot^o / Madrid» y el título manuscrito de la vista, casi siempre de Madrid. El dorso generalmente carece de datos aunque algunas llevan un número tipografiado. La cartulina es blanca y más delgada de lo habitual, como muchas de los primeros momentos de la fotografía estereoscópica. El par estereoscópico está formado por dos piezas en albúmina separadas y generalmente con los bordes superiores redondeados (FIG. 1). Laurent debió usar este formato durante muy poco tiempo pues no se conservan muchas piezas de estas características. En la exposición sobre Laurent celebrada en Madrid en 2018 pudo verse una cartulina estereoscópica con una vista de Madrid en la que se aprecia la azotea del estudio de Laurent, tomada desde algún edificio del otro lado de la calle (La España de Laurent, 2018: 253), es una curiosa pieza orlada en sus cuatro lados con una decoración vegetal, un detalle poco corriente en las estereoscopias de la época. Al no estar firmada no sabemos con seguridad si fue realizada por Laurent, pero la temática y la decoración descrita, tan particular, nos lleva a relacionarla con él y su anterior profesión dedicada a la fabricación y comercialización de papeles y cajas de lujo.

En 1861 publica su primer catálogo dedicado casi exclusivamente a retratos de personajes célebres en formato tarjeta, sobre las que ya se había desarrollado un coleccionismo que hizo furor entre la clases acomodadas, especialmente desde comienzos de 1860, y aunque no contenía estereoscopias, no debemos deducir que Laurent no las comercializara fuera de catálogo. Entretanto debió abandonar muy pronto el formato primigenio de la cartulina que hemos descrito y lo sustituye por otro más acorde con lo que se estaba haciendo ya en esos momentos y que consistió básicamente en cartulinas más gruesas, de diferentes colores (crema, ocre, amarillo y diferentes gamas de grises), título manuscrito al dorso y un sello seco en anverso de caligrafía manuscrita que decía: «J. Laurent Photo.» (FIG. 4). En cuanto al par estereoscópico, encontramos indistintamente tanto dos piezas cuadradas en albúmina como una sola pieza

rectangular conteniendo las dos fotografías (cuestión técnica sobre la que abundaremos más adelante). Este formato fue usado durante casi toda la década de 1860, sólo en 1869/70 modifica el sello seco por otro de caligrafía diferente en el que se lee: «J. Laurent» (FIG. 5) mientras que el color de las cartulinas va desde diferentes gamas de grises hasta tonos celestes y azulados, permaneciendo igual el resto de características.



FIG. 4. Cartulinas estereoscópicas de Laurent durante la década de 1860, todas ellas con el sello seco: «J. Laurent Photo.». Corrida de toros, Fuente de Cibeles en Madrid, Palacio del Congreso, Madrid y Castillo de San Servando y puente de Alcántara en Toledo (Col. Fernández Rivero).



FIG. 5. Los dos tipos de sellos secos usados por Laurent, el primero durante la década de 1860 y el segundo entre 1869/70 hasta 1870/71.

El catálogo de 1863

En 1863 publica su segundo catálogo, mucho más extenso que el primero, renumera los títulos, e incluye un apartado para fotografías estereoscópicas. Pero Laurent está apenas comenzando su andadura como fotógrafo y no tiene aún un conjunto apreciable de fotografías estereoscópicas que pudiera hacer frente a las colecciones de Ferrier y Gaudin que están inundando los mercados españoles. Por tanto para preparar esta nueva sección con un mínimo de decoro Laurent ha de hacerse con los derechos o las placas de otros fotógrafos o empresas fotográficas pues no posee en su catálogo más que imágenes de Madrid y alrededores, como Alcalá de Henares, los sitios reales (El Escorial, Aranjuez y La Granja) y Alicante, Alhama y Monasterio de Piedra que ha realizado con motivo de visitas puntuales. Para completar este exiguo panorama Laurent llega principalmente a un acuerdo con la casa *Ferrier père, fils et Soulier*, de París, que le proporciona sobre todo imágenes de las ciudades andaluzas imprescindibles en cualquier catálogo de vistas españolas, pero también, y extrañamente habría que decir, dada la cercanía a la capital, de Segovia, Toledo y Cuenca. Con estos lugares Laurent debió pensar que quedaba cubierto lo esencial de España, lo imprescindible, al menos de cara a un público extranjero. Recordemos que el primer fotógrafo viajero extranjero que viene a España a conformar un catálogo de vistas estereoscópicas, en 1856, Joseph Carpentier, hace solo las ciudades de Madrid, Toledo, Sevilla y Granada.

No sabemos nada del tipo de acuerdo que estableció con Ferrier pero sí que Laurent comercializó estas vistas durante la década de 1860 hasta que fue sustituyéndolas por las propias. Por su parte Ferrier y sus sucesores continuaron usando estas mismas imágenes. La cuestión es que, a diferencia de otro tipo de acuerdos, como el alcanzado por Ernest Lamy y José Spreafico (Fernández Rivero, 2011: 86-87), en el que cada uno utilizó placas diferentes de las mismas escenas, en el caso de Ferrier/Laurent se trata de fotografías idénticas, por tanto solo uno de los dos pudo quedarse con la placas originales, obviamente Ferrier, de manera que Laurent hubo de trabajar con algún tipo de copia, lo que se aprecia si comparamos el producto de uno y otro (FIG. 7). Ello no implica que las fotografías no pudieran ser tomadas por Laurent



FIG. 6 Portada del «Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent ...» Madrid, 1863. Primero en el que se incluyen fotografías estereoscópicas.



FIG. 7. A la izquierda estereoscopios en vidrio de la casa Ferrier père, fils et Soulier, editadas en París en 1858. A la derecha las mismas fotografías editadas en papel por J. Laurent. De arriba abajo: Torre de la mezquita de Córdoba, Catedral y puerto de Málaga y Museo de Pintura en Madrid (Col. Fernández Rivero).

pues la verdadera autoría de la colección de Ferrier no está aún plenamente identificada ya que, pese al documentado trabajo estereoscópico de Clifford en Segovia para Ferrier (Sougez, 1985: 232 y Fontanella, 1999: 69), no parece que el galés pudiera haber hecho todo su catálogo español, por lo que no debemos descartar la participación de Laurent máxime teniendo en cuenta el acuerdo al que nos estamos refiriendo. Pero el acuerdo con Ferrier no es suficiente, Laurent quiere incluir Barcelona (ciudad que Ferrier no incorporó hasta su segunda serie española realizada ya en 1863/64) para lo cual debió acudir a alguno de los fotógrafos allí establecidos (Franck?).

Pero lo más extraño del catálogo es el conjunto de imágenes de Tetuán que contiene, que son obra del malagueño Enrique Facio. La presencia de estas imágenes solo se explica por la gran conmoción que aquella fatídica guerra causó entre la población española y que a finales de 1862, cuando debió prepararse el catálogo, aún persistía. Ese mismo año, sin embargo, la plaza fue evacuada y el interés popular decayó rápidamente lo que se tradujo en muy pocas ventas, de manera que hoy no conocemos hasta el momento ninguna copia de época editada por Laurent de estas imágenes estereoscópicas. Conocemos sin embargo estas fotografías por el reportaje de Facio que se conserva en el Palacio Real, compuesto por imágenes monoscópicas y estereoscópicas, en el que los títulos de estas últimas se corresponden casi en su totalidad con los que aparecen en el catálogo de Laurent de 1863. Además, al menos una mitad del par estereoscópico de casi todas ellas se contiene en los álbumes muestrario de Laurent

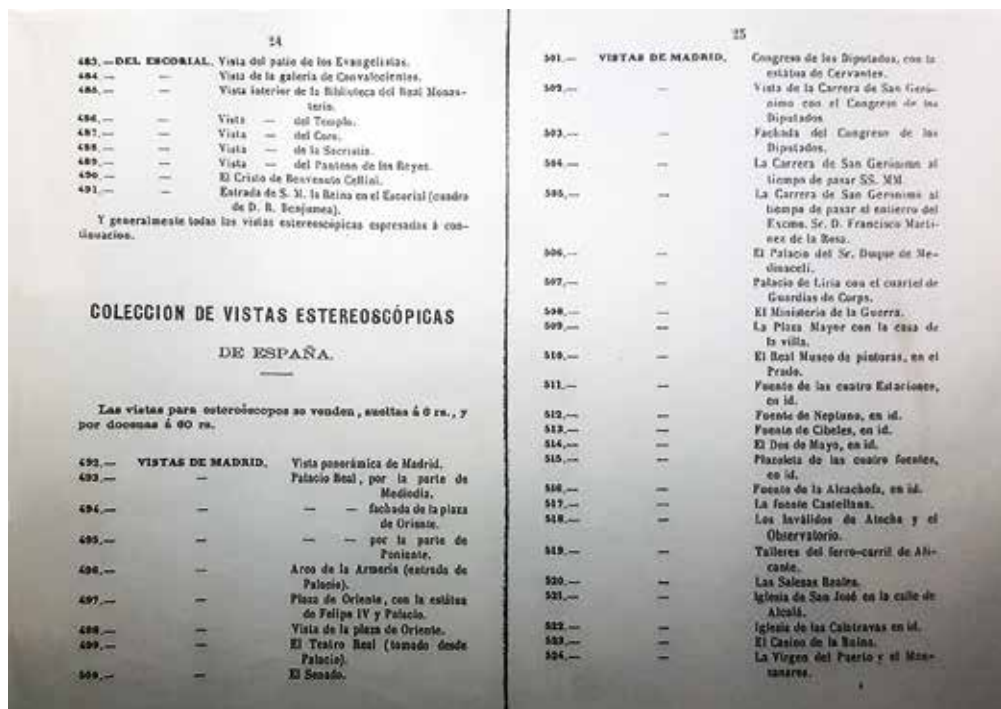


FIG. 8. Páginas 24 y 25 del catálogo de J. Laurent de 1863 en las que comienza su relación de fotografías estereoscópicas.



FIG. 9. Facio: «Tetuán, grupo de hebreos». De izquierda a derecha: Estereoscopia del autor conservada en el Palacio Real de Madrid; mitad de par estereoscópico incluido en el catálogo-mostrario de Laurent conservado en el Museo de Historia de Madrid; y fotografía en formato *carte de visite* conservada en la Colección Fernández Rivero.

conservados en el Museo de Historia de Madrid, del que hablaremos enseguida. Editada por Laurent conocemos tan solo una *carte de visite* en la que se retrata a un grupo de hebreos, realizada a partir de una de las placas estereoscópicas en cuyo anverso encontramos el nombre de nuestro fotógrafo (FIG. 9)

Pero veamos con detalle el catálogo estereoscópico de 1863, del que afortunadamente se conserva la práctica totalidad de sus imágenes (en forma de mitades estereoscópicas) en los



FIG. 10. Maniobras navales realizadas en Alicante en junio de 1862. Cuatro mitades de par estereoscópico que figuran en el catálogo-mostrario de Laurent conservado en el Museo de Historia de Madrid.

álbumes muestrarios de Laurent conservados en el Museo de Historia de Madrid². Tras los diversos apartados en los que Laurent clasifica el enorme conjunto de retratos de personajes célebres (más de 400), se abre un capítulo titulado: «Fotografías instantáneas de la Marina Española, hechas a bordo de varios buques». Se trata de 22 títulos de los que afirma que se venden en versión tarjeta y estereoscópica (a excepción de dos de ellas). En junio de 1862 se realizan en Alicante unas maniobras navales de la Armada española que se vieron realzadas por la visita de la reina. Laurent se esmera realizando un estupendo reportaje que entrañaba serias dificultades por la necesidad de retratar barcos en acción, siempre en movimiento. Y esto fue posible gracias a que la fotografía estereoscópica permitió la realización de las primeras llamadas «fotografías instantáneas», ya que su pequeño tamaño permitía la captación de imágenes a una velocidad menor que los tamaños de placas más grandes. Desgraciadamente son muy escasos los ejemplares que nos han llegado de estas magníficas fotografías, aunque conocemos algunas tanto en colecciones públicas como privadas³.

Tras este apartado y otro más pequeño en el que incluye vistas en tarjeta de El Escorial, aparece el capítulo titulado: «Vistas estereoscópicas de España» (FIG. 8). La distribución de los lugares fotografiados, autores y número de fotografías puede verse en los siguientes cuadros:

- 2 En el Museo de Historia de Madrid se conservan seis álbumes muestrarios de Laurent numerados del 1 al 7, faltando el 4, que contienen en total 4382 fotografías, casi en su totalidad en formato tarjeta (Nájera, 2005: 140-142).
- 3 Por ejemplo en los Álbumes Mustrario del Museo de Historia de Madrid se encuentran mitades estereoscópicas de este reportaje.



FIG.11. Mapa de España con las localizaciones de las fotografías estereoscópicas presentes en el catálogo de 1863. Los puntos rojos indican la mayor presencia de fotografías de Laurent, los azules señalan lugares con fotografías de Ferrier, Facio y el desconocido autor de las fotografías de Barcelona.

LUGARES	LAURENT	FERRIER / OTROS	Nº TOTAL
Alicante. Armada	20	0	20
Madrid	35	5	40
Alcalá de Henares	2	0	2
Aranjuez	9	0	9
Toledo	0	7	7
Escorial	6	0	6
La Granja	12	2	14
Segovia	0	7	7
Alhama de Aragón	3	0	3
Monasterio de Piedra	15	0	15
Cuenca	4	7	11
Alicante	7	0	7
Barcelona	0	5	5
Córdoba	1	8	9
Granada	10	21	31
Málaga	0	3	3
Ronda	0	6	6
Gibraltar	0	1	1
Sevilla	2	13	15
Tetuán	0	37	37
TOTALES	126	122	248

FIG. 12. Cuadro en el que figuran los lugares y el número de fotografías estereoscópicas presentes en el catálogo de 1863 distinguiendo las debidas a Laurent y las de otros fotógrafos.



FIG. 13. La mayoría de las imágenes de vistas y monumentos presentes en el catálogo-mostrario de Laurent son en realidad mitades estereoscópicas como podemos ver en esta comparación con cartulinas de época. El Escorial, patio del Alcázar de Toledo y fachada principal de El Escorial, (Museo de Historia de Madrid y Colección Fernández Rivero).

Como ya hemos visto Laurent ha de acudir a otros profesionales para completar su catálogo de manera que en el conjunto total de 248 fotografías estereoscópicas, solo la mitad parece ser de su propia autoría y el resto de la casa Ferrier, de Facio y algún otro (fotografías de Barcelona).

Afortunadamente disponemos de los estupendos catálogos-mostrarios de Laurent en el Museo de Historia de Madrid. La mayor parte de los que se conservan contienen sobre todo retratos en formato tarjeta, pero también varios cientos de vistas de ciudades y monumentos, la mayoría de las cuales provienen de placas estereoscópicas. Cuando estas pequeñas imágenes del muestrario son cuadradas parecen delatar con mayor claridad su condición de mitad de un par estereoscópico, pero con la ayuda de cartulinas estereoscópicas de la época hemos podido comprobar cómo en muchas ocasiones las imágenes que allí figuran con un formato de *carte de visite*, proceden también de placas estereoscópicas (FIG. 13). Este conjunto de imágenes

nos ha permitido reconstruir la práctica totalidad del catálogo estereoscópico de 1863, pero además nos está informando de la existencia de numerosas placas adicionales de la misma escena y también de imágenes que no figuran en ese catálogo.

No sabemos con exactitud cuándo fueron confeccionados estos muestrarios, ni tampoco si a medida que evolucionaba el catálogo se iban completando, o si se confeccionaron nuevos álbumes para acoger las novedades. En cualquier caso la presencia en el álbum de la conocida fotografía del Gobierno Provisional de 1869 marcaría la fecha tope más moderna, pero el conjunto de las fotografías estereoscópicas nos parece que en su mayor parte son anteriores a 1865/66.

Este conjunto de vistas y monumentos que aparecen en el muestrario es de un extraordinario valor, teniendo en cuenta que la mayoría de ellas ya no aparecerán en los sucesivos catálogos de Laurent y por tanto tuvieron un recorrido corto, con la consecuencia de que no son muchos los ejemplares llegados hasta nosotros y también porque se trata de imágenes de un periodo temprano para la historia de la fotografía española y de la propia historia del fotógrafo. El catálogo de 1863 pretendió ser el germen de un catálogo mucho más amplio que se iría extendiendo a lo largo del tiempo continuando la numeración y organización allí esbozada, pero hacia comienzos de la siguiente década el ingente número de fotografías acumuladas en todas las temáticas abarcadas por la Casa obligó a una reestructuración y reenumeración del catálogo, al tiempo que se «abandonaron» muchas de las placas antiguas.

El catálogo de 1879

Es sorprendente sin embargo que la fotografía estereoscópica no esté presente en los catálogos que la Casa edita posteriormente. Si examinamos los que fueron apareciendo después observamos que el catálogo de 1868 contiene una sección de «Vistas de España» que incluye 38 ciudades, y el de 1872 presenta una importante sección (parte 3ª) dedicada a «Vistas de España y de Portugal», es decir, fotografía topográfica pero sin oferta específica de estereoscopias. Es un periodo en el que continúa comercializándose el producto estereoscópico, aunque Laurent, que ya había abandonado el fondo de Facio e iba eliminando las de Ferrier, no tenía por tanto un conjunto amplio de fotografías estereoscópicas que ofrecer. Además, debemos tener en cuenta la situación del mercado fotográfico estereoscópico en la España de aquellos momentos, tal y como Laurent sin duda lo percibió: la oferta estaba realmente cubierta, podríamos decir de forma masiva, por el producto de los estereoscopistas franceses (*Una imagen de España*, 2011), que habían editado sus

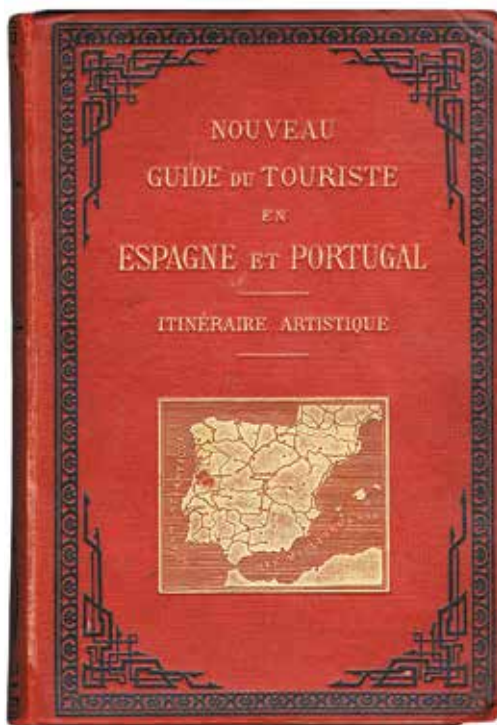


FIG. 14. Cubierta del libro de Alphonse Roswag: *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal: itinéraire artistique*. Madrid: J. Laurent et Cie, 1879.

coleccionistas españolas, algunos con notable profusión. Comenzando por Joseph Carpentier que ya en 1857 puso a la venta un conjunto de unas 70 cartulinas, y continuando con Ferrier, cuya colección, publicada en 1858, contaba con 277 estereoscopias y los hermanos Gaudin que ese mismo año publican su colección de 400 vistas. Además Ernest Lamy, que lanza en 1864 un conjunto de 114 estereoscopias, y Jean Andrieu, que en 1868 completa su catálogo con 300 vistas de España.

Pero pasan los años y ya en 1879 la Casa Laurent edita el que sería su catálogo más importante, al menos en vida del fotógrafo. Las circunstancias han cambiado en el terreno estereoscópico, por un lado las vistas francesas llevaban mucho tiempo circulando y su mercado estaba ya muy agotado, y por otro el fondo estereoscópico de Laurent que se ha ido incrementando, junto con el resto de sus fotografías, a lo largo de estos 15 años ha alcanzado una gran importancia y Laurent considera llegado el momento de darle carta de naturaleza e incluirlo en su gran catálogo.

Las diferencias de este catálogo con respecto al catálogo de 1863 son notables: en primer lugar la numeración se renueva por completo, el tamaño grande (26 x 35 cm) se convierte en el producto estándar, cada fotografía tiene una referencia numérica y un título y junto a ellos se indica mediante asteriscos si además se ofrece en otros formatos. En segundo lugar, y para nosotros lo más importante, la oferta estereoscópica se dispara y en tercer lugar el fondo estereoscópico anterior se renueva casi en su totalidad. Veamos estos tres aspectos del catálogo:

Presentación en el catálogo

Diremos en primer lugar que el idioma en el que se edita el catálogo es el francés y que no hubo ninguna otra edición en castellano, lo cual debe interpretarse lógicamente como la confirmación de quiénes constituían sus principales clientes, que no eran otros que los extranjeros que visitaban España o el mercado internacional que Laurent cubría a través de sus delegaciones.

El catálogo de la Casa Laurent de 1879 tiene la pretensión de ser el principal documento que referencie toda la oferta fotográfica de la entidad: «todas» las imágenes en «todos» sus formatos. En sus páginas bajo el nombre de cada apartado van apareciendo los títulos descriptivos de las fotografías, precedidos de un número de referencia que puede ir, o no, acompañado de asteriscos, delante, detrás o a ambos lados. Para orientar al lector sobre la interpretación de las diferentes simbologías utilizadas, el catálogo hace constar en el punto 7.^o de sus notas preliminares y en todas las páginas, que:

La collection n'est complète que dans le grand format de 0 m. 26X0 m. 35 environ; les numéros précédés d'une * existent aussi pour stéréoscope; ceux suivis d'une * peuvent s'obtenir également en format carte album.

Dejando aparte algunos productos colaterales (cuadernillos y otros...)⁴, la producción de la Casa se ofrecía básicamente en cuatro formatos: el formato grande, o tamaño álbum (por estar destinado a ser adheridos a los álbumes de viaje), que aquí denominan: «*grand format*», el estereoscópico, el formato *carte de visite* y el *cabinet*. Sin embargo en el catálogo además del formato grande y del estereoscópico solo se menciona el «*format carte album*». Una denominación que nos parece ambigua pues en estas fechas se vendían profusamente los dos

4 Cuadernillos entelados en pequeño formato que contenían cada uno de ellos 12 fotografías en albúmina de los lugares más turísticos, como Granada, Córdoba, El Escorial, Madrid... También se produjeron otros tamaños mayores y menores que el estándar, pero muy escasamente.

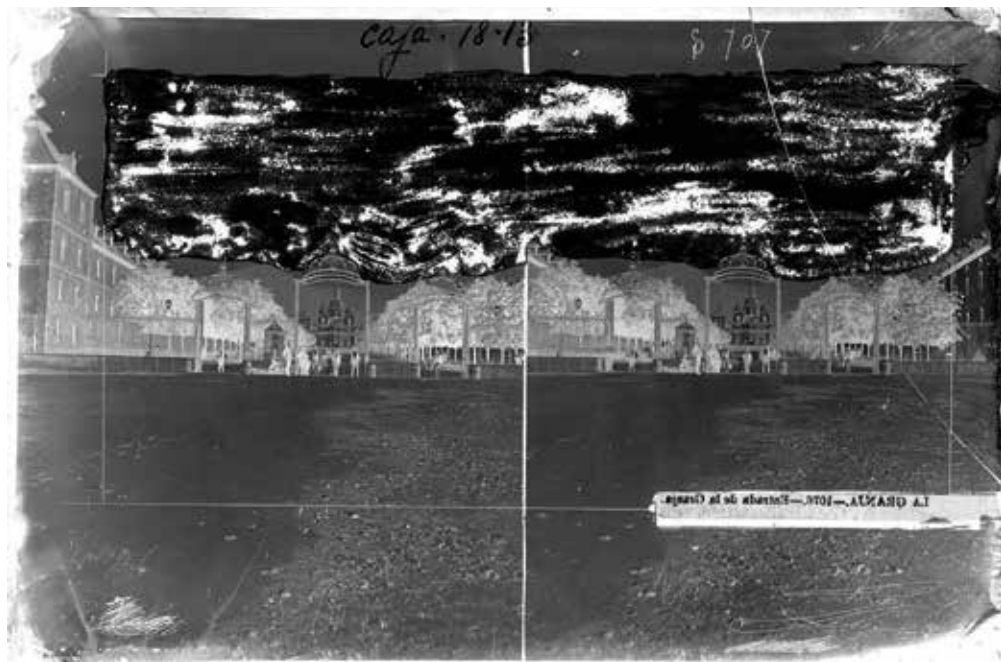


FIG. 15. Placa negativa correspondiente a la estereoscopia 1076 «Entrada de La Granja». En el borde superior puede leerse: «Caja 18-13» y «S 707», (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Madrid).

formatos «menores»: *cartes de visite* y *cabinet* (también denominado «tarjeta americana»), ambos en todos los contenidos del fondo fotográfico: reproducción de pinturas, monumentos, tipos... Por ello en nuestra opinión quizás debamos entender que esta denominación se refería a los dos formatos.

Quiere esto decir que en el grueso del catálogo el formato estereoscópico aparece mezclado con el resto de los formatos ofertados, y se identifica gráficamente por un asterisco que precede al número de referencia. Como ejemplo podemos ver algunas fotografías del catálogo dedicadas a la catedral de Ávila:

56*	Vue générale
*57	Portail principal
58	Abside
1798	Porte latérale

Así la fotografía *58* podía adquirirse en todos los formatos: grande (tamaño álbum), estereoscopia y tarjetas. Mientras que la nº 1798 únicamente se editaba en gran formato, la 56* además en formato tarjeta y la *57 también en formato estereoscópico.

Pero la 3ª parte del «*Supplément à la Série C. Vues d'Espagne et de Portugal, pour l'estéréoscope seulement*», no precisa de estas anotaciones y enumera 77 de sus 81 estereoscopias con un número precedido de la letra S y el título correspondiente: Ej.: S 540, *Vue de l'Ebre*. Los cuatro títulos restantes presentan una variante en el identificador, ya que el número que las representa va precedido de la letra T: Ej.: T 175, *Tombeau de l'évêque de Séville D. Diego de Anaya*.

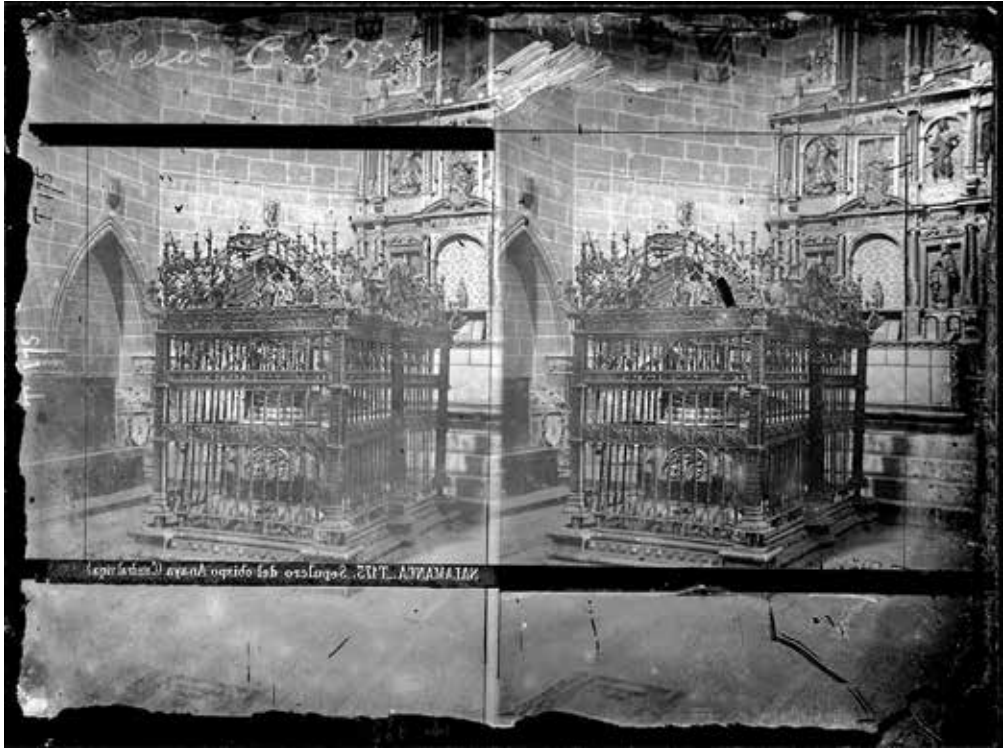


FIG. 16. Placa estereoscópica, positivada digitalmente, de la fotografía «Salamanca. T175. Sepulcro del obispo Anaya (Catedral Vieja)». En el margen lateral izquierdo puede leerse el mismo número que figura en la tira: «T175», (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE, Madrid).

Es un detalle que podría no tener ninguna importancia si no fuese porque tiene una explicación que aprovecharemos para precisar detalles sobre la ordenación de los negativos estereoscópicos en el archivo de la Casa Laurent: En las placas originales conservadas en el archivo Ruiz Vernacci, que podemos consultar en el IPCE⁵, puede apreciarse la signatura en los bordes, en las zonas que no aparecerían en los positivos, que servía para su identificación y localización. La tipología de estas anotaciones va evolucionando, dependiendo seguramente de su antigüedad y procedencia. En algunas de ellas, quizás entre las más antiguas, hemos podido observar una anotación que hace referencia al número de caja en que se guardaba, por ejemplo la referencia nº *1076*, titulada: *Entrée de la Granja*, que contiene la anotación: «Caja 18-13», si bien, como sucede en este ejemplo, posteriormente podía añadirse una numeración más actualizada, en este caso el nº S 707 (FIG. 15).

Y es que hemos podido comprobar también en nuestra visita al IPCE, y siguiendo las explicaciones de su conservador Carlos Teixidor, que los negativos estereoscópicos de Laurent se almacenaban todos juntos en un armario, y que en cada uno de ellos consta una numeración correlativa precedida de la letra S. Cuando la cantidad de negativos excedió la capacidad de este primer contenedor, se destinó a este fin otro segundo armario y en los negativos de

5 Consultar el Catálogo de la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España: http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/search_fields.do?buscador=porCampos.



FIG. 17. Comparación de las dos imágenes editadas en los formatos álbum y estereoscópico de la fotografía nº 525: «Ferrocarril de Córdoba a Málaga. Tajos de Gaytán». Ambas demuestran haber sido tomadas desde el mismo punto de vista (Col. Fernández Rivero).

cristal allí depositados consta un número precedido de la letra T. Estas anotaciones, o signaturas, hacían referencia al lugar donde se guardaban las placas, con independencia del número de catálogo que hemos descrito al principio y que era común a todos los formatos. Por ejemplo el par titulado «Vue des murailles de Sègovie», cuyo número en el catálogo de 1879 es el *1308, se presenta en el formato positivo con la inscripción: «SEGOVIA.- 1308.- Las Murallas». Mientras que en la placa estereoscópica negativa del IPCE tiene la anotación S 289 claramente visible en la parte superior. Por el contrario cuando examinamos el grupo ya descrito del catálogo: «...seulement pour l'estereoscope», el identificador numérico (Sxxx ó Txxx) coincide con el que aparece en la tarjeta positiva y con el utilizado en su negativo (FIG. 16).

El hecho de que el catálogo describa con un único título las imágenes de diferentes formatos pone en evidencia la similitud de estas fotografías. Y esto nos lleva a determinar también la forma de trabajar de la Casa a la hora de tomar las imágenes. Tal como hemos visto en otros fotógrafos precursores o coetáneos (Luis Leon Masson), las tomas se realizaban con cámaras distintas pero en la misma sesión, tanto la estereoscópica como la monoscópica de gran formato. Cuando comparamos estos dos formatos de un mismo título comprobamos cómo coinciden los puntos de vista (FIG. 17). Sólo en casos muy contados encontramos alguna diferencia, normalmente un leve desplazamiento de la cámara con objeto de mejorar el rendimiento de la visualización en tres dimensiones.

Número de estereoscopias

Otra gran novedad del nuevo catálogo es la oferta de fotografías estereoscópicas y el sorprendente número que alcanza: hasta 1076 imágenes diferentes. Esta cantidad cuadruplica con creces su oferta de 248 del catálogo de 1863. Porcentualmente supone que el 21% del catálogo total se oferta también en formato estereoscópico, y en algunos casos, como hemos visto,

sólo en esta modalidad. Pero si nos fijamos únicamente en la Serie C, que engloba la sección topográfica, el porcentaje aumenta hasta el 40% de todas sus «vistas».

Y es que el catálogo tiene una organización interna en forma de recorridos y regiones, así tenemos:

I^{RE}: *Région*. «D'Irun a Madrid» (ciudades vascas y castellanas en el itinerario hacia Madrid)

II^E: *Région*. «Madrid»

III^E: *Région*. «Environs de Madrid»

IV^E: *Région*. «Andalousie»

V^E: *Région*. «Littoral de la Méditerranée: Alicante, Elche, Murcie et Cartagène»

VI^E: *Région*. «Valence, Catalogne, Aragon et Navarre»

VII^E: *Région*. «La Rioja, Biscaye, Les Asturies et Castille»

VIII^E: *Région*. «Estrémadure»

Además de la dedicada a Portugal.

A su vez las fotografías están clasificadas en tres series: A) Obras de pintura y escultura, B) Obras de arte diversas, armas y objetos, y C) Monumentos, escenas populares y vistas de ciudades. En este primer bloque, que se complementa con algunos suplementos, se describen 895 fotografías en formato estereoscópico. Pero curiosamente en uno de estos anexos, concretamente en el «Supplément à la Série C», hay una parte titulada: «3.^o Vues d'Espagne et du Portugal, pour le stéréoscope seulement» que, como bien indica su título y ya mencionamos anteriormente, describe una serie de vistas que se ofrecen únicamente en formato estereoscópico. Son en total 81 títulos sobre veintidós ciudades de España y Portugal con dos pequeñas secciones dedicadas a «Marines» y «Courses de taureaux» respectivamente.

Por otro lado las estereoscopias están distribuidas con regularidad en todas las secciones de la «Serie C», intercaladas de manera equilibrada en su recorrido geográfico y esporádicamente tienen alguna presencia en la «Serie A» cuando se trata de la vista exterior de un museo incluso de una de sus salas. Asimismo aparecen de manera más o menos homogénea en todos los rangos numéricos del catálogo, desde el 1 hasta el 2112.

Renovación de las fotografías

La incorporación masiva de fotografía topográfica al fondo de Laurent se produce desde finales de la década de 1860 y durante la siguiente, de ahí que la Casa prepare un nuevo catálogo en 1879. Así en este catálogo se produce una gran renovación de las fotografías estereoscópicas, de hecho solo repite 12 de las que figuraron en el catálogo de 1863 (FIG. 18). En cuanto a las estereoscopias producidas entre 1863 y finales de década constituyen un interesante y desconocido conjunto pues la mayoría de ellas no se incorporan al nuevo catálogo y solo podemos conocerlas porque algunas figuran en el Museo de Historia de Madrid, el Archivo Ruiz Vernacci y en colecciones particulares, pero su correcta identificación resulta complicada⁶. A título de ejemplo ofrecemos un pequeño cuadro con algunos títulos que estarían en este conjunto (FIG. 19).

6 Existen muy pocas colecciones, públicas o privadas, con conjuntos apreciables de estereoscopias de Laurent para poder hacer las pertinentes comparaciones con los archivos del Museo de Historia de Madrid y Ruiz Vernacci que conducirían a establecer las dataciones de forma correcta.

Nº CATÁLOGO 1879	LUGAR	TÍTULO	Nº CATÁLOGO 1863
337	Madrid	Fuente de Cibeles en El Prado	513
339	Madrid	Fuente de Neptuno en El Prado	512
942	Madrid	Columna del dos de Mayo en El Prado	514
1038	Madrid	Iglesia de San Antonio de la Florida	527
1636	Monasterio de Piedra	Cascada o baño de Diana	558
1638	Monasterio de Piedra	Grua del artista	587
S820	Granada	Parte inferior de la Catedral	641
S825	Madrid	Arco de la Armería, entrada de palacio	496
S827	Granada	Parte superior de la Catedral	642
S828	Madrid	Plaza de las cuatro fuentes	515
S933	Madrid	Vista de la Carrera de San Gerónimo	502
S942	Madrid	Iglesia de San José	521

FIG. 18. Cuadro con las fotografías estereoscópicas presentes en el catálogo de 1863 que vuelven a aparecer en el de 1879.

Nº CATÁLOGO 1879	LUGAR	TÍTULO
9	Toledo	Alcázar. patio
42	Madrid	Sol
84	Burgos	Puerta
91	Burgos	Catedral Puerta e la Pellejería
98	Burgos	Vista desde el Castillo
197	Aranjuez	Puente sobre el Tajo
339	Madrid	Fuente de Neptuno
353	Málaga	Vista Puerto
425	Málaga	Vista Catedral
562	Toledo	Vista interior de San Juan de lo Reyes
567	Toledo	Claustro de San Juan de los Reyes

FIG. 19. Cuadro con ejemplos de estereoscopias del periodo 1863/1868 que fueron incorporadas al catálogo de 1879.

Pero hay también otra «renovación» a la que debemos aludir. En ocasiones hemos encontrado que la Casa renueva las vistas que considera anticuadas realizando una nueva toma. A veces se renumera con un «bis» pero en otras ocasiones simplemente se sustituye la placa por una nueva que conserva su misma numeración, quedando archivada o destruida la antigua. El motivo de estos cambios puede ser simplemente la necesidad de sustituir una placa por rotura o deterioro, por mejorar la perspectiva, o por modificaciones en los elementos fotografiados.

Los nuevos soportes

Por lo que respecta a los soportes ya indicamos los cambios experimentados entre los años 1869/71, con cartulinas virando hacia tonos azulados para quedar fijado definitivamente, hacia 1871/72, en un color azul intenso que sería el definitivo hasta final de siglo. Estas primeras



FIG. 20. Evolución del texto impreso que figura en el lateral izquierdo del último modelo de cartulinas de la casa Laurent (cartulina azul).

cartulinas azules tienen el par estereoscópico, de formato cuadrado, bien en dos piezas pegadas muy juntas o en una sola pieza a la albúmina (más adelante explicamos la causa) y en su margen izquierdo aparece una inscripción impresa que dice lo siguiente:

VUES, MUSÉES ET COSTUMES D'ESPAGNE ET DU PORTUGAL
 J. LAURENT, 39, Car.ª S. Gerónimo MADRID
 90 Rue Richelieu. PARIS

Al dorso, de color blanco, figura en texto manuscrito la descripción de la imagen (los hemos encontrado en varios idiomas). A partir de 1874, cuando Laurent forma la sociedad al morir su esposa, se modifica el texto impreso del margen para quedar la denominación social en «J. LAURENT & Cie», al tiempo que se añade en el par izquierdo la tireta habitual de los negativos de Laurent: *Localidad.- Número.- Descripción*, y desaparece el texto manuscrito del dorso (Fernández Rivero, 2004: 145-146). Otra modificación que se produce en el texto lateral es el relativo al domicilio de París. Primero estuvo en Richelieu 27 (a partir de 1867/68), dirección que nunca figuró en las cartulinas porque en esa época llevaban solo un sello seco con el nombre de Laurent. En 1871 pasó a Richelieu 90, que es el que figura en las primeras cartulinas azules, y a partir de 1881 pasa a Drouot 7 (Díaz Francés, 2017: 79-80), modificándose el dato en las cartulinas (FIG. 20). Estos datos sirven de ayuda para datar la fecha en la que se confeccionaron las cartulinas, incluso para estudiar la mayor o menor presencia de estas en el mercado en un momento u otro. En ese sentido, las cartulinas de nuestra propia colección parecen indicar una mayor producción del periodo 1871-1881 (Richelieu 90) frente a las posteriores a esa fecha (Drouot 7), en la relación del 55% para las primeras y el 44% para las segundas.

Pero si bien el catálogo de 1879, como ya hemos indicado, se publicó en francés, los títulos en las tirjetas de las cartulinas estereoscópicas que hemos podido observar están redactados en castellano, en una versión libre del título del catálogo que no siempre coincide en todos sus elementos.

Algunos ejemplos (a la izquierda título en el catálogo, a la derecha en la tirjeta estereoscópica):

TOLÈDE

*1.- <i>Vue de Tolède en entrant en ville</i>	Toledo.-1.- Entrada de Toledo
*7 bis.- <i>L'hôpital de Santa Cruz</i>	Toledo.-7 bis.- El hospital de Santa Cruz
*9.- <i>La cour, côté de l'escalier</i>	Toledo.-9.- Patio del Alcázar
14.- <i>Cloître de Saint Jean des Rois Côté gauche, en entrant</i>	Toledo.-14.- Claustro de San Juan de los Reyes

Así pues el Catálogo de 1879 es la confirmación de que lejos de haber abandonado la producción estereoscópica, Laurent ha trabajado este formato conjuntamente con el resto de sus tomas durante los años de su mayor actividad y que decide incluirlo en un catálogo precisamente cuando la oferta de los estereoscopistas franceses ha comenzado a decaer.

Catálogo de 1893-1996, herederos de Laurent

El catálogo que la Casa Laurent edita en estos años de la década de 1890 no se publica en un tomo como el anterior sino en cuadernillos independientes que van apareciendo de 1893 a 1896⁷, dedicado cada uno a una de las regiones geográficas en que Laurent clasificó España. La Casa continuó ampliando su catálogo al menos durante los primeros años de la década de 1880 lo que le obligó a reestructurar su organización respecto a la de 1879, quedando las regiones de la siguiente manera:

I^{re}. *Région*. Norte y noroeste de España, añadiendo a la antigua ruta de Irún a Madrid del catálogo de 1879 las zonas cantábricas, gallegas y leonesas (algunas de las cuales estaban en la región VII^e anterior), e incorporando Segovia y La Granja que antes estaba en la III^e.

II^{re}. *Région*. Madrid y sus alrededores. Aquí se añaden ahora los lugares que figuraban en el anterior en la III^e región, excepto Toledo que permanece en la III^e y Segovia y La Granja que pasan a la I^{re}.

III^{re}. *Région*. Zona central, incluyendo Aranjuez, Toledo y Ciudad Real, Extremadura y Portugal.

IV^{re}. *Région*. Andalucía, que permanece igual que en el catálogo de 1879.

V^{re}. *Région*. Este y nordeste. Aquí se incluyen las antiguas regiones V^e y VI^e del anterior catálogo, es decir las zonas de Murcia, Valencia, Cataluña, Aragón, Rioja y Navarra.

La sorpresa surge cuando al examinar los cuadernillos sólo hemos encontrado los asteriscos que indican la existencia de fotografía estereoscópica en las Regiones IV^e (Andalucía) y V^e (Este y Nordeste), es decir se ofrecen estereoscopias para estas regiones y no para el resto. Quedan casi excluidos por tanto lugares tan importantes como las ciudades de Madrid, Burgos, Toledo, Sitios Reales... etc., etc., ya que en todos ellos solo se encuentra un escasísimo número de estereoscopias precedidas de la letra «S», apenas trece. En conjunto la oferta de estereoscopias es de 520, de ellas 100 de nueva incorporación.

7 En nuestra colección disponemos de una edición de 1896 de las regiones I a IV y de una edición de 1893 para la región V. En todos ellos hay un sello de caucho en la portada de J. Lacoste como sucesor de Laurent que incluye la fecha de 19 de noviembre de 1902.



FIG. 21. Cuadernillos de 1893 y 1896 con el catálogo de la Casa Laurent dividido por Regiones. (Col. Fernández Rivero).

Sin embargo sabemos que su producción en gran formato para todas las regiones españolas no se detuvo, ya que el número más alto que identifica una de las fotografías ofertadas en este catálogo de 1893/96 se acerca al 3000, mientras que en el catálogo de 1879 está entre el 2114 y el 2119⁸. Existen por tanto en estas últimas fechas de la producción de la Casa Laurent aproximadamente 880 nuevas fotografías, si bien la mayor parte no cuentan con su correspondiente formato estereoscópico. Este hecho hay que entenderlo dentro de la precaria situación por la que atravesaba la Casa Laurent en estos momentos, quizá sólo hicieron el esfuerzo de ofertar estereoscopias para aquellas regiones en las que tenían una mayor seguridad de venta.

La toma de fotografías estereoscópicas y su manufactura en la Casa Laurent

Para realizar la toma de un par estereoscópico basta con realizar dos tomas sucesivas con una misma cámara, una tras otra, cuidando de desplazar horizontalmente la cámara unos centímetros de forma paralela al plano de la escena fotográfica, y siempre que el objeto fotografiado no cambie de posición. De forma estándar esta distancia es la misma que la interpupilar del ojo humano, es decir unos 65 mm, pero si el motivo a fotografiar está muy alejado, esta distancia debe incrementarse para acentuar el efecto tridimensional, pudiendo llegar a ser hasta de 50 cms, un metro o más. En cambio si se amplía mucho la distancia entre las tomas para un motivo cercano, por ejemplo en un retrato, se distorsiona el resultado final y estaríamos ante una hiperestereoscopia.

De esta forma cuando se inicia la fotografía estereoscópica comercial, décadas de 1850 y 1860, bastaba con una sola cámara para producir el par estereoscópico. Se podía cambiar

8 La n° 2113 de Ronda figura en ese catálogo y la 2120, de Málaga ya no aparece hasta el catálogo de 1893/96.

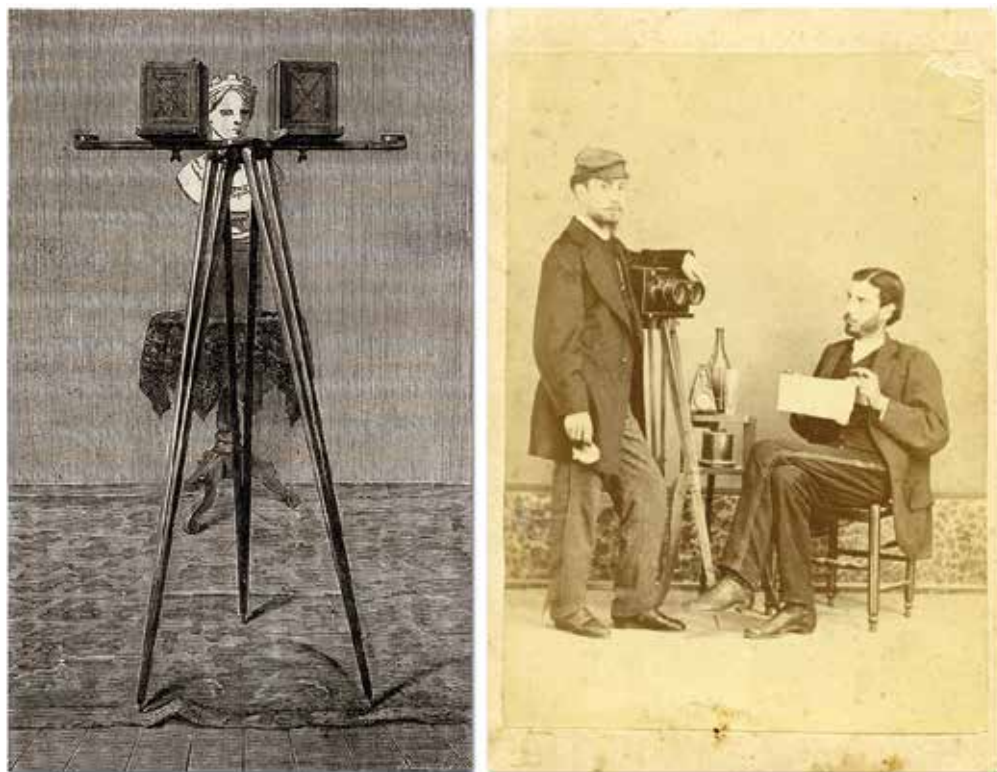


FIG. 22. A la izquierda trípode con dos cámaras preparado para una toma estereoscópica. A la derecha fotografía en formato carte de visite en la que podemos ver a un fotógrafo con una cámara estereoscópica en la década de 1860 (Col. Fernández Rivero).

la placa entre toma y toma, o más cómodamente impresionar solo la mitad de la placa y desplazarla para la siguiente toma, esto se lograba mediante un soporte deslizante por el que se podía trasladar el portaplacas. Otra modalidad consistía en mover el objetivo lateralmente en lugar del portaplacas. De esta manera se obtenía cada par estereoscópico en una sola placa, generalmente de 13 x 18 cm. Pero el mayor inconveniente de este sistema es que por muy rápido que se efectuaran los cambios necesarios entre las tomas, si había sujetos en movimiento salían en posiciones diferentes en cada placa con lo que el efecto estereoscópico quedaba parcialmente distorsionado. Un problema mitigado por el hecho de que la mayoría de los fotógrafos comerciales estaban interesados en la fotografía monumental, prefiriendo los paisajes limpios de transeúntes o carruajes, por lo que alargaban el tiempo de exposición haciendo así desaparecer los objetos en movimiento.

Para evitar estos problemas pronto se desarrolló una cámara con dos objetivos, susceptibles de ser disparados simultáneamente de manera que en la misma placa quedaba impresionado el par estereoscópico completo, captando correctamente los elementos en movimiento. Entre los ejemplares de Laurent encontramos estereoscopias realizadas mediante los dos procedimientos a todo lo largo de su trayectoria, lo que en principio pudiera resultar llamativo porque lo lógico sería pensar que la Casa Laurent dispondría de la última tecnología, incluyendo cámaras estereoscópicas de doble objetivo. Sin embargo es posible dar varias



FIG. 23. «San Sebastián, 1552. Entrada en el puerto». La diferente posición de los personajes situados en el centro delatan que la fotografía estereoscópica ha sido tomada en dos tiempos diferentes (Col. Fernández Rivero).



FIG. 24. Cascada Iris en el Monasterio de Piedra. Placa negativa positivada digitalmente. La fotografía ha sido tomada de forma tradicional, es decir sin intercambiar los pares durante la toma, por ello la tiritita con el título ha sido colocada a la derecha, pues tras el positivado esa parte debía ir pegada en el lado izquierdo y la otra en el derecho, de lo contrario no se produce la fusión estereoscópica (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE).



FIG. 25. «Madrid. 337. Fuente de Cibele». Placa negativa positivada digitalmente. Fotografía tomada invirtiendo los pares durante la toma, de esta forma cada mitad estereoscópica queda en su sitio correcto tras el positivado, de ahí que la tireta con el título haya sido colocada a la izquierda (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE).

explicaciones que justifiquen el uso de cámaras de un solo objetivo para realizar la técnica, por ejemplo que en muchas ocasiones las fotografías se encargaban a fotógrafos ajenos a La Casa que podían no disponer de cámaras de objetivo doble. Pero tenemos también otra explicación más técnica relacionada con el procedimiento de manufacturación de las cartulinas estereoscópicas:

Como en cualquier negativo la placa estereoscópica ofrecía una imagen invertida de izquierda a derecha, como en un espejo. En el caso de placas monoscópicas bastaría con darles la vuelta a la hora de positivarlas para que nos quedasen de forma correcta, tal como nuestros ojos verían la realidad, pero en una placa con un par estereoscópico la acción de darle la vuelta a la placa tiene el efecto adicional de cambiar el orden en el que debe aparecer cada par estereoscópico, es decir que la imagen que tomó el objetivo situado a la derecha de la escena queda ahora en la parte izquierda de la placa y viceversa, con lo cual no se produciría el efecto de fusión tridimensional al ser visualizado el par. La solución pasa por recolocar cada uno de los pares en su posición original, lo que se hacía una vez obtenido el positivo en albúmina, mediante contacto con la placa y aplicación de luz, recortando cada uno de los pares e intercambiándolos de izquierda a derecha para adherirlos en el orden correcto a la cartulina (FIG. 24).

Un proceso complicado que al incrementar el número de pasos en los talleres para manufacturar las cartulinas estereoscópicas se prestaba a errores por parte del operario, como de hecho se observa en muchas piezas de la época que al mirarlas con el estereoscopio devuelven una extraña mezcla de relieves y profundidades, efecto llamado pseudoestéreo. Para



FIG. 26. A la izquierda podemos comprobar cómo cada mitad del par estereoscópico es una pieza de albúmina que ha sido pegada a la cartulina junto a la otra, lo que delata que la toma original fue realizada sin intercambio del par y por tanto el cambio ha de producirse en el positivo. A la derecha sin embargo tenemos una sola pieza de albúmina que ya contiene el par en su posición correcta, pues el intercambio se realizó durante la toma y por tanto queda reflejado en la propia placa. Vista de Toledo y viaducto de Gaytán en el ferrocarril de Córdoba a Málaga, (Col. Fernández Rivero).

simplificar todo el proceso se puede cambiar el orden en el que se realiza la toma de la fotografía, impresionando el par derecho en la parte izquierda de la placa y viceversa, de esta forma obtenemos una placa negativa que al darle la vuelta para positivarla, proporciona un positivo en una única pieza, ya que no precisa el recorte de cada par y puede ser adherida sin problemas ni errores en la cartulina correspondiente (FIG. 25).

Estas dos formas de proceder a la hora de la toma y la fabricación de una tarjeta estereoscópica son fácilmente apreciables si miramos con atención las cartulinas y observamos si estamos ante dos piezas de albúmina diferentes, más o menos separadas, o si se trata de una sola pieza que contiene ya el par estereoscópico completo. No cabe duda de que esta segunda forma simplificaba bastante la manufactura de las cartulinas y evitaba errores, aunque fuera a costa de mantener en cada par alguna diferencia si la escena contuviese objetos en movimiento. El caso es que la Casa Laurent mantuvo durante toda su trayectoria las dos formas de proceder en la elaboración de sus productos estereoscópicos (FIG. 26).

La elaboración de tarjetas *cartes de visite* y *cabinet*

Otro de los usos que se le daba a las placas estereoscópicas era la obtención de fotografías en formato tarjeta (*carte de visite*), simplemente recortando a las medidas adecuadas uno de los pares obtenidos por contacto⁹. Como ya hemos explicado, el catálogo de 1879 distinguía a base de asteriscos la disponibilidad de cada una de las referencias en los diferentes formatos. La pregunta que nos surge enseguida es si todos los ejemplares ofrecidos en formato tarjeta provenían de las placas estereoscópicas. Examinando el catálogo encontramos muchas referencias con un asterisco a la derecha del número, lo que quiere decir que se ofrecían en formato tarjeta pero no en estereoscopia, por tanto es evidente que no todas procedían de la placa estereoscópica.

Al examinar los negativos de la Casa Laurent en los fondos del Archivo Ruiz Vernacci en el IPCE no hemos encontrado una sola placa en tamaño tarjeta (ni en formato *carte de visite* ni en *cabinet*), por tanto podemos deducir que no se tomaron fotografías directamente en estos formatos, de manera que las no procedentes de placas estereoscópicas debieron ser producidas

⁹ Como curiosidad señalaremos que en alguna ocasión hemos encontrado *cartes de visite* diferentes procedentes cada una de ellas de una de las mitades del mismo par estereoscópico. Por ejemplo la del interior del patio del Alcázar de Toledo (rfa. VN-17229 en la Fototeca del archivo Ruiz Vernacci).



FIG. 27. Burgos, puerta del Hospital del Rey. Placa negativa de 18 x 24 cm con dos imágenes iguales en la que podemos ver la referencia: «L721» (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE).

a partir de su correspondiente fotografía en gran formato. Una pista para comprender cómo se realizaba este proceso nos la ofrecen la multitud de placas en formato 18 x 24 que se conservan en el Ruiz Vernacci conteniendo dos o cuatro imágenes iguales reducidas del formato grande estándar (Magariños, 2014: 69). Estas placas son las que pudieron servir para la confección de los formatos *carte de visite* y *cabinet*. Las placas con la imagen cuadruplicada están identificadas con un número precedido de la letra «L» que en las de imagen duplicada se convierte en una letra «D» y su número correspondiente. Midiendo una muestra de *cartes de visite* y *cabinet* de nuestra colección hemos concluido los siguientes tamaños estándar para la pieza de albúmina de cada uno de estos formatos (con oscilaciones de unos pocos milímetros en todos los casos):

Cartes de visite – 90 x 55 mm

Cabinet – 135 x 95 mm

Estas medidas las hemos comparado con las resultantes de cada una de las imágenes de las placas de 18 x 24 comprobando que las imágenes cuadruplicadas sirven perfectamente para la confección por contacto de *cartes de visite*, recortando un poco por los laterales de cada imagen, y también para los libritos entelados, en este caso casi sin recortar nada pues son más anchos pero de la misma altura que las *cartes de visite*. En cuanto a las placas con imágenes duplicadas cuadran perfectamente con las dimensiones de las tarjetas *cabinet*.



FIG. 28. Carboneros de Córdoba. Placa negativa de 18 x 24 cm con cuatro imágenes iguales en la que podemos ver la referencia: «D105» (Archivo Ruiz Vernacci, IPCE).

Conclusiones

El examen de los catálogos determina la oferta más oficializada de la Casa Laurent, por lo que cabría suponer la disponibilidad casi inmediata de los ejemplares ofertados a partir de la demanda de la clientela. Sin embargo estimamos que la oferta era superior, ya que hemos encontrado ejemplares de diferentes épocas que no figuran en los catálogos que conocemos. A continuación ofrecemos un cuadro con el número total estimado de la oferta estereoscópica de la Casa Laurent en los diferentes periodos, y que arroja aproximadamente unos 1.400 títulos (FIG. 29).

PERIODOS	CATALOGADAS	SIN CATALOGAR
1857/1865		100
1857/1863	126	
1864/1879	1038	
1880/1886	106	100
TOTAL	1164	200

FIG. 29. Cuadro con una estimación de la producción total de estereoscopias de la Casa Laurent.

Un dato que queremos destacar es el notable número de estereoscopias que hemos encontrado fuera de catálogo, tanto entre las primitivas como en sus últimos números, editados a partir de 1880. Pero lo que más llama la atención es el gran número de títulos en el conjunto del fondo de la Casa en comparación con la circulación real de estas piezas en el mercado, que no fue nunca muy alto, sobre todo en comparación con el resto de las fotografías de tamaño álbum que llegó a vender: durante las primeras décadas (1850/70) la producción y circulación fue muy escasa, debido en parte a su pequeña oferta pero sobre todo a la inundación del mercado por los estereoscopistas franceses. Así se explica la ausencia de este formato en los catálogos de 1868 y 1872; Laurent prefirió mantenerse al margen, en una posición discreta pero trabajando su fondo estereoscópico con perseverancia. Este trabajo le permitiría en 1879 lanzar una gran oferta para todo el país cuando ya la de los estereoscopistas internacionales había cesado. Sin embargo a lo largo de las décadas de 1870 y 1880, a pesar de que su catálogo se incrementó notablemente, la circulación no llegó a aumentar demasiado, ya que el interés por la estereoscopia había decaído.

Nuestra propia experiencia como coleccionistas, desarrollada a lo largo de treinta años y siempre con una especial atención a la fotografía estereoscópica, confirma esta apreciación, ya que en todo este tiempo hemos logrado reunir alrededor del 80% de los ejemplares catalogados por los estereoscopistas franceses de las décadas de 1850 y 1860, mientras que para el caso de Laurent no llegamos al 20%.

Pero sobre todo queremos destacar el notable papel que globalmente Laurent concedió a la estereoscopia, un formato que nunca dejó de estar presente en su producción. Cuando se observa el conjunto de su catálogo se aprecia cómo las fotografías estereoscópicas aparecen en relación con aquellos elementos más destacados de cada lugar, y eligiendo aquellas perspectivas que podían potenciar el efecto de una visión en tres dimensiones... En general con un importante 20% de toda su producción. Este conjunto supone la mayor colección de fotografía estereoscópica realizada por cualquier fotógrafo o editor en la España del XIX.

Bibliografía

- DÍAZ FRANCÉS, Maite (2017): *Laurent 1816-1886 Un fotógrafo entre el negocio y el arte*. Madrid: Ministerio de Cultura. ISBN 978-8481816433.
- FERNÁNDEZ RIVERO, Juan Antonio (2011): «Los fotógrafos Lamy y Andrieu», en *Una imagen de España: Fotógrafos estereoscopistas franceses [1856-1867]*, Piñar Samos, Javier (Coord.). Madrid: Fundación MAPFRE. Instituto de Cultura. ISBN 978-84-9844-342-4.
- (2004): *Tres dimensiones en la historia de la fotografía. La imagen estereoscópica*. Málaga: Editorial Miramar. ISBN 978-84-932094-5-2.
- FONTANELLA, Lee (1999): *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid: Ediciones El Viso. ISBN 978-8495241061.
- FUENTES DE CÍA, Ángel (1999): «Notas sobre la fotografía estereoscópica», en: *Los Hermanos Faci. Fotografías*. Varios Autores. Diputación Provincial de Zaragoza. (Consultado en diciembre 2019). Disponible en: <http://www.angelfuentes.es/PDF/Estereoscopica.pdf>
- La España de Laurent (1856-1886). Un paseo fotográfico por la historia*, 2018. Madrid: Ministerio de Cultura. ISBN 978-84-8181-722-5.
- MAGARIÑOS LAGUÍA, Carlos (2014): *Toledo en las fotografías de J. Laurent*. (Consultado en diciembre 2019). Disponible en: <http://www.toledo.es/wp-content/uploads/2017/03/toledo-en-las-fotografias-de-juan-laurent.pdf>
- NÁJERA COLINO, Purificación (2005): «Los álbumes muestrario de J. Laurent en el Museo Municipal de Madrid», en: *Jean Laurent en el Museo Municipal de Madrid*, t. I. Madrid: Museo Municipal de Madrid. ISBN 9788478125913.
- PIÑAR SAMOS, Javier (Coord.) (2011): *Una Imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses [1856-1867]*, Madrid: Fundación MAPFRE. Instituto de Cultura. ISBN 978-84-9844-342-4.
- ROSWAG, A. (1879): *Nouveau guide du touriste en Espagne et Portugal: itineraire artistique*. Madrid: J. Laurent et Cie. (Consultado en marzo 2019). Disponible en: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000000199&page=1>
- SOUGEZ, Marie-Loup (1985): *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra. ISBN 9788437627373.

Archivos consultados

Archivo Ruiz Vernacci en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España. <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/documentacion/fototeca.html>

Colección Fernández Rivero de Fotografía Histórica. <https://cfrivero.blog/> y <http://www.cfrivero.com/>

Museo de Historia de Madrid. Ayuntamiento de Madrid. <http://reddigital.munimadrid.es/museos/rdcme/pages/SimpleSearch?Museo=MHM>