

Colección **almud**  
fotografía **08**



# FOTOGRAFÍA Y TURISMO

VIII ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA



CENTRO DE ESTUDIOS  
DE CASTILLA-LA MANCHA



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

Editores : **Esther Almarcha Núñez-Herrador - Rafael Villena Espinosa**

# FOTOGRAFÍA Y TURISMO

VIII ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA



# FOTOGRAFÍA Y TURISMO

VIII ENCUENTRO EN CASTILLA-LA MANCHA

Editores

**Esther Almarcha Núñez-Herrador**

**Rafael Villena Espinosa**



CENTRO DE ESTUDIOS  
DE CASTILLA-LA MANCHA



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2021

ENCUENTRO HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA DE CASTILLA-LA MANCHA

(8º. 2018. Toledo)

Fotografía y Turismo : VIII Encuentro en Castilla-La Mancha / editores, Esther Almarcha Núñez-Herrador, Rafael Villena Espinosa. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, 2021

564 p. ; il. ; 22 cm. – (Coediciones ; 156)

D.L. CU 166-2021. – ISBN 978-84-9044-479-5 (edición impresa)

1. Fotografía - Congresos y asambleas 2. Historia contemporánea - Congresos y asambleas 3. Ciencias auxiliares de la historia 4. Historia local 5. Castilla-La Mancha. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. II. Universidad de Castilla-La Mancha. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha III. Título

77(460.28)(063)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – [www.cedro.org](http://www.cedro.org)), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © de los textos: sus autores
- © de las imágenes: sus autores
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha y Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

Colección COEDICIONES nº 156

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Entidades colaboradoras:

VIII ENCUENTRO  
Proyecto regional de investigación  
"Patrimonio fotográfico de Castilla-La Mancha", SBPLY/19/180501/000253,  
Grupo Confluencias, subvencionado por el  
plan propio de investigación de Castilla-La  
Mancha (GI20173898)



Fotografía de cubierta: Anónimo.  
Fototeca del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-479-5 (edición impresa)  
I.S.B.N.: 978-84-9044-480-1 (edición electrónica)  
D.O.I.: [https://doi.org/10.18239/coe\\_2021\\_156.00](https://doi.org/10.18239/coe_2021_156.00)

D.L. CU 166-2021  
Composición: Sandra Ramírez-Cárdenas Amer  
Impresión: Gráficas Izquierdo

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain* (E.U.)

# Índice general

- 11 EL RELATO DE LO COTIDIANO  
Esther Almarcha y Rafael Villena

## VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA: TURISMO, DOCUMENTACIÓN Y FOTOGRAFÍA

### PONENCIAS

- 17 RETRATO FOTOGRÁFICO  
Esther Almarcha y Rafael Villena
- 47 LA CONTRIBUCIÓN DEL MINISTERIO DE AGRICULTURA AL GÉNERO DOCUMENTAL FOTOGRÁFICO  
Y CINEMATOGRAFICO AGRARIO  
Pilar Coello y Juan Manuel García
- 75 LOS MUSEOS A GOLPE DE CLIC  
Aku Estebanz
- 87 LAS FOTOGRAFÍAS DE TRABAJO DE LUIS BUÑUEL  
Amparo Martínez
- 115 LA PROYECCIÓN TURÍSTICA DE LAS ISLAS BALEARES MEDIANTE LA FOTOGRAFÍA EN COLOR EN LA  
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX  
Joan Carles Oliver y María Josep Mullet
- 145 TURISMO DE MASAS  
Bernardo Riego

## TURISMO

- 177 MARTE INVADE ESPAÑA  
Ramón Barnadas Rodríguez
- 189 EL TURISMO PRÁCTICO: FOTOGRAFÍA ESTEREOSCÓPICA EN CIUDAD REAL  
Cristina Flox Labrada
- 199 LA COMISARÍA REGIA DE TURISMO Y SUS FONDOS FOTOGRÁFICOS EN LA PROMOCIÓN TURÍSTICA DE TOLEDO (1911-1928)  
José García Cano
- 217 UN NUEVO DAGUERROTIPO DE TOLEDO. LA PUERTA DEL SOL  
María de los Santos García Felguera, David Blasco Planesas
- 237 TOLEDO PARA "TURISTAS" EN CASA: VISTAS ESTEREOSCÓPICAS DE LAS COMPAÑÍAS ESTADOUNIDENSES  
José Manuel López Torán
- 257 EL COLOR COMO NUEVO ATRACTIVO TURÍSTICO EN LA POSTAL: PURGER & CO Y TOLEDO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX  
Jaime Moraleda Moraleda
- 271 LOS APARATOS PRE-PHOTOMATON: ¿UNA ATRACCIÓN TURÍSTICA?  
Salvador Tió Sauleda
- 291 TURISMO DE GUERRA: LAS RUINAS DEL ALCÁZAR DE TOLEDO  
Carlos Vega Hidalgo

## DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

- 309 LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO FOTOGRÁFICO EN EL PROYECTO HUETE: IMÁGENES RESCATADAS  
Ramón Pérez Tornero, José Luis García Martínez
- 329 ¡CASTILLOS A LA VISTA! LA FOTOGRAFÍA COMO RECURSO INMOBILIARIO, DE LO NOBILIARIO, EN LA SEGUNDA MITAD DEL XIX. LA CASA DE CAMARASA  
Francisco José Guerrero Carot
- 349 CAMINO A LA MODERNIDAD. QUINTANAR DE LA ORDEN DEL SIGLO XIX AL XXI A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA  
Jorge Fco. Jiménez Jiménez

- 373 EL REPERTORIO ICONOGRÁFICO DE ESPAÑA DEL ARCHIVO MAS Y LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA DE 1929  
Carmen Perrotta
- 395 PROYECTO DÉCADAS  
A. Candel Ferrero, J. Cantos Lorente, J. L. García del Rey, F. Micó Sánchez, R. Piqueras García, M. J. Sánchez Uribebarrea. Colectivo Fotográfico de Almansa
- 407 LA IMAGEN FOTOGRÁFICA Y EL MUSEO NACIONAL DEL PRADO  
Beatriz Sánchez Torija

## FOTÓGRAFOS

- 429 AVANCES EN LA INVESTIGACIÓN DE LA OBRA FOTOGRÁFICA DE PEDRO ROMÁN  
Lorenzo Andrinal Román
- 443 UN ÁLBUM INÉDITO DE RAFAEL GARZÓN SOBRE LA ALHAMBRA EN DAIMIEL  
Diego Clemente Espinosa, Alberto Celis Pozuelo
- 461 UNA GALERÍA FOTOGRÁFICA DE ESTILO ÁRABE. RETRATO Y TURISMO EN ANDALUCÍA Y TOLEDO (1890-1945)  
María de los Santos García Felguera
- 489 LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL DE PEDRO ROMÁN: IMÁGENES AL SERVICIO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE TOLEDO  
Víctor Iniesta Sepúlveda
- 513 FOTOGRAFÍA RODRÍGUEZ EN LAS PUBLICACIONES TURÍSTICAS OFICIALES DE TOLEDO  
Julia Martínez Cano
- 535 LAS TARJETAS POSTALES ILUSTRADAS "SOCUÉLLAMOS 1903"  
Remedios San Andrés Alarcón, Luis Alfonso Montero Cano
- 547 MAN RAY, FOTOGRAFÍA E "IMAGEN ÓPTICA". *L'ENIGME D'ISIDORE DUCASSE*  
Ana Puyol Loscertales
- 555 FOTOGRAFÍA TURÍSTICA, FOTOGRAFÍA MONUMENTAL. TRES VISIONES DEL QUEHACER FOTOGRÁFICO  
Rafel Torrella i Reñé



# LA IMAGEN FOTOGRÁFICA Y EL MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Beatriz Sánchez Torija

Museo Nacional del Prado. Área de Educación

[doi.org/10.18239/coe\\_2021\\_156.20](https://doi.org/10.18239/coe_2021_156.20)

## Resumen

El Museo Nacional del Prado es uno de los organismos culturales más longevos del panorama español, que en el 2019 conmemora sus dos siglos de vida. La imagen fotográfica se erige como una excelente compañera para rastrear el pasado y el presente de esta institución, entendida como *casa de las musas* y sentida como patrimonio colectivo de todo un país.

La fotografía surge dos décadas después de la inauguración del entonces denominado Real Museo de Pintura (1819) y, pocos años después, ya pueden encontrarse las primeras imágenes de la pinacoteca. La fotografía ha estado muy vinculada al Museo prácticamente desde su creación y, a través de ella, conocemos la historia del edificio y de las obras que atesora, la evolución de la arquitectura y la museografía, así como la presencia del público que puebla las salas del Museo y su entorno exterior circundante. Pero las imágenes del Prado son mucho más, y han sido utilizadas como reclamo turístico desde hace décadas y, en los últimos años, además, han estado directamente unidas a la "marca España".

El Museo del Prado es un verdadero símbolo que se muestra al mundo como paradigma de nuestro gran acervo cultural, a través de la imagen fotográfica.

**Palabras clave:** Museo, Prado, Bicentenario, fotografía, imagen, patrimonio.

## Abstract

El Museo del Prado is one of the oldest cultural organization of the Spanish scene, which in 2019 celebrates its two centuries of life. Photography stands as an excellent partner to trace the past and present of this institution, understood as *house of muses* and felt as collective heritage of a country.

Photography comes two decades after the inauguration of the former Real Museo de Pintura (1819) and, few years later, the first images of the art gallery could be

seen. Photography has been closely linked to the Museum since its creation and, through it, we know the history of the building and works of art containing, the evolution of architecture and museography, as well as the presence of public that fill the rooms of the Museum and its outside environment.

But Prado images are much more, they have been used as a tourist attraction for decades even last years have been directly linked to the "Brand Spain".

El Museo del Prado is a real symbol shown to the world as paradigm of our great knowledge through the photography.

**Keywords:** Museum, Prado, Bicentennial, photography, image, heritage.

Tras la creación del *Musée du Louvre* en 1793 y el *British Museum* en 1795, en varios países europeos comenzó a generarse la necesidad de crear instituciones que albergasen sus tesoros artísticos; España no permaneció ajena a ese sentir ilustrado y, tras varios intentos fallidos, el 19 de noviembre de 1819, abrió sus puertas al público el Real Museo de Pinturas, costado íntegramente por el rey Fernando VII. Así surgía la institución cultural más importante de España, que en 2019 conmemora su Bicentenario.

En las páginas de *La Gaceta de Madrid* del 18 de noviembre de 1819 se anunciaba la apertura —al día siguiente— del nuevo Museo mediante una breve reseña escrita. Aunque no tenemos constancia gráfica de cómo era el Museo en estos años iniciales, sabemos que en él se exponían únicamente pinturas, ubicadas en las salas altas del cuerpo norte y en el espacio que da acceso a la Galería Central (PORTÚS, 2018: 36). Poco después, el Museo cambió su denominación y comenzó a llamarse Real Museo de Pintura y Escultura en 1838, si bien la escultura ya formaba parte de las colecciones desde algunos años antes y se exponía al público en la planta baja del edificio (LEÓN, 1993: 21).

Las primeras imágenes del Real Museo pertenecen también a esa década y se concretan en una vista interior de la rotonda —espacio de entrada que actuaba a modo de antesala de la galería principal— que fue pintada por Pedro Kuntz (Fig. 1), y varias vistas exteriores del edificio realizadas por Fernando Brambila. Todas estas pinturas se litografiaron en el Real Establecimiento Litográfico de Madrid y se publicaron con el título de "Colección de vistas de los sitios reales", hacia 1833 (VEGA, 1992: 17, 279, 280). Las estampas tuvieron una gran aceptación, contribuyeron a difundir la imagen del Museo y fueron el antecedente directo de la fotografía.

En 1848 William Stirling Maxwell —un erudito escocés apasionado por España— publicó su *Annals of the artist of Spain*, el que está considerado el primer libro de historia del arte con reproducciones fotográficas a partir de estampas de importantes obras artísticas. Resulta curioso comprobar cómo el grabado y la fotografía, dos técnicas tan relacionadas —y a la vez tan distantes—, confluyen en este magnífico trabajo en el que Stirling seleccionó cuidadosamente los ejemplares de su colección de estampas para que fuesen reproducidos mediante la técnica del calotipo por Nicolaas Henneman —antiguo ayudante de William Henry Fox Talbot— que se encargó de realizar en su taller las fotografías y las copias para la edición del citado libro (MACARTNEY Y MATILLA, 2016). Se editaron cincuenta ejemplares, de los que actualmente sólo se conoce el paradero de unos veinticinco, y uno de ellos se conserva en el Gabinete de Dibujos y Estampas del propio Museo. Incluso si estos papeles a la sal no reproducen la obra original sino una estampa de la misma, puede considerarse que esta es la primera vez que piezas de la colección del Prado como *Los niños de la concha*, de Murillo o *Retrato que se supone de la mujer de Velázquez* —actualmente titulado *Sibila*— de Velázquez fueron reproducidas por un procedimiento fotográfico.

No obstante, el primer artefacto fotográfico cuyo objetivo real era la representación del Museo del Prado es un daguerrotipo panorámico que está firmado por José de Albiñana, fechado el 4 de octubre —onomástica del rey Francisco de Asís— de 1851, y que se conserva en el Archivo General de Palacio<sup>1</sup> (RUIZ, 1999: 36-37). La imagen muestra una visión lateral de la fachada principal del edificio, en la que los detalles arquitectónicos y la presencia de la Guardia Real —acompañada de otros personajes— adquiere un mayor protagonismo. Esta es la primera fotografía conocida del Museo del Prado, y con ella se inauguró una práctica que buscaba elevar el edificio a la categoría de monumento y proyectar la imagen del Museo como gran icono de la cultura espa-



1. Interior de la rotonda del Museo del Prado. Pedro Kuntz y Valentini. 1833. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado [P3117]

<sup>1</sup> Archivo General de Palacio [10197007]. Patrimonio Nacional.



2. *Museo de Pinturas* [Museo del Prado, vista de la fachada oeste o de Velázquez]. Charles Clifford. c. 1860-62. Albúmina. Museo Nacional del Prado [HF00686]

ñola. La daguerrotipia ofrecía ejemplares de una gran calidad, pero producía imágenes únicas. Poco después, otras técnicas que posibilitaban la multiplicidad de la imagen hicieron su aparición, permitiendo así una difusión mayor del motivo representado. Los procesos fotográficos continuaban una tradición iniciada siglos antes por el grabado y se erigían como los principales generadores de imágenes múltiples en la segunda mitad del siglo XIX.

De finales de la década de los cincuenta datan las primeras imágenes fotográficas del Museo que utilizan como soporte el papel. Bien conocidas son las obras de Charles Clifford y Louis de Clercq, o las vistas de algunos estereoscopistas franceses. El inglés Clifford inmortalizó la fachada principal del Real Museo, al menos en tres ocasiones. La primera de las fotografías es un papel a la sal que puede

fecharse en 1853, se conserva en una colección particular y nos remite a los primeros años de su actividad en España (HERVÁS, 2003: 56-59). La segunda vista es una albúmina de 1857 en la que la rampa de tierra, que sirve para acceder al Museo por su parte norte, adquiere un especial protagonismo. Y la tercera imagen que reproduce la fachada principal desde el sur (Fig. 2), muestra las esculturas de dos reyes godos, que durante unos años adornaron los intercolumnios del pórtico dórico y que posteriormente fueron trasladadas a la fachada principal del antiguo Museo del Ejército; se trata de una copia a la albúmina que además está firmada con una rúbrica en tinta azul de Clifford (MATILLA, 2010: 72-73).

La fotografía del francés Louis de Clercq (MATILLA, 2008: 42-44) ofrece un punto de vista similar al de las primeras imágenes del edificio —Albiñana y Clifford

(1857)— y podemos datarla entre 1859 y 1861, mientras que las estereoscópicas editadas por las principales firmas francesas en sus series sobre España reproducen el Museo desde diferentes perspectivas y fueron realizadas en fechas ligeramente anteriores. Las imágenes de Carpentier y los hermanos Gaudin muestran la fachada principal del edificio desde el lado norte; la estereoscópica de Ferrier y Soulier muestra la misma fachada, pero desde el lado sur. Las tres pueden datarse entre 1856 y 1857 (GARCÍA. T. y FERNÁNDEZ, J. A, 2018).

En los años sesenta y setenta el número de imágenes sobre el Museo del Prado aumentó considerablemente. El edificio continuó siendo un reclamo singular para los fotógrafos, pero, además, también empezaron a generalizarse las fotografías de obras de arte. El principal artífice de esta producción fue Jean Laurent, un francés afincado en nuestro país que consiguió crear un gran negocio empresarial —comparable a Alinari en Italia o Braun en Francia— que fue continuado y ampliado por sus sucesores. Uno de los objetivos iniciales de Laurent fue fotografiar, por iniciativa propia, los monumentos y las colecciones de arte presentes en los Museos (PÉREZ, 2006) y, entre sus principales focos de atención, siempre estuvo el Real Museo que, tras la revolución *gloriosa* de 1868 pasó a llamarse Museo Nacional de Pintura y Escultura. La vinculación de J. Laurent con artistas como José de Madrazo, Rafael Benjumea o Manuel Castellano favorecieron el contacto directo del fotógrafo con las piezas artísticas, y la estrecha relación que mantuvo con Federico de Madrazo hizo que, tras ser este nombrado director del Museo en 1860, Laurent tuviese acceso al mismo, sin necesidad de solicitar permisos para la reproducción las obras (DÍAZ, 2016: 240). Son muchas las fotografías de obras de arte que se incluyen en sus catálogos; un análisis de las mismas —y de su correspondiente leyenda— ayuda a entender cuáles eran las pinturas del Museo que, en cada momento, se consideraban más significativas. La primera vez que se incluyeron fotografías de esculturas presentadas de manera individualizada fue en el catálogo de 1879 (FERNÁNDEZ, 2011: 316), una fecha bastante tardía sobre todo si se compara con la pintura.

La cámara del francés retrató las fachadas norte y sur del edificio —hoy conocidas como Goya y Murillo—, la fachada principal —situada al oeste y conocida posteriormente como Velázquez— y, además, varias panorámicas del entorno, en las que puede verse el aspecto del Paseo del Prado y la fuente de Neptuno, en ese momento. A través de estas vistas exteriores se observa cómo las cercanías del Museo fueron poblándose de árboles y plantas, y el momento en el que los jardines

y parterres hicieron su aparición. En la mayoría de las fotografías de Laurent ya pueden verse zonas ajardinadas, al igual que en la imagen de Robert P. Napper de 1863 —fecha en la que este fotógrafo, comisionado de la editorial Frith, recorrió España— (GARCÍA. T. y FERNÁNDEZ, J. A, 2012) o en la de Auguste Muriel de 1864; en ambas, la profusión de vegetación es tal que dificulta —en parte— la vista del edificio, algo que se convertiría en una constante a partir de entonces. La mayor parte de las imágenes del edificio que se efectuaron en las décadas centrales del siglo XIX, lejos de buscar la frontalidad, prefieren elegir un punto de vista algo descentrado para favorecer un mayor efecto longitudinal de la arquitectura y conseguir una mayor belleza en la imagen.

Los interiores del Museo también fueron profusamente recogidos por Laurent, especialmente la galería central, las salas de escultura y la sala de la reina Isabel —actual sala XII—, un espacio sometido a importantes variaciones arquitectónicas en un corto periodo de tiempo y que el francés supo recoger con su objetivo (PORTÚS, 2018: 100-103).

Pero quizá el proyecto más interesante de los realizados por el fotógrafo-emprendario fue la creación del 'grafoscopio' (Fig. 3), una máquina a rotación manual en cuyo interior se insertaba una vista panorámica continua de la Galería Central del Museo del Prado. Es el único ejemplar de estas características que se conoce y constituye un objeto excepcional por su valor documental y artístico. La fotografía que se incluye dentro del mecanismo se compone de 72 tomas numeradas, positivadas en papel albúmina y pegadas sobre un soporte de tela de algodón (MATILLA, J. M. y PORTÚS, J., 2004: 76-77).

Durante varios años Laurent, cuyo negocio pasó a llamarse Laurent &



3. *Grafoscopio a rotación con el Panorama de la Galería Central del Museo del Prado.* J. Laurent y Cía. 1882-1885. Copias a la albúmina pegadas sobre un soporte de tela de algodón. Museo Nacional del Prado [HF00001]

Cía. a partir de 1863 (PÉREZ, H.) fotografió la colección de obras del Museo y también recogió diferentes vistas del edificio, ya fueran exteriores o salas interiores. Comercializó sus imágenes en múltiples formatos —*carte de visite, cabinet, etc.*— y se atrevió también con la fotografía estereoscópica y la fototipia. La inclusión de las fotografías del Museo en los múltiples catálogos de la firma Laurent hizo que esas imágenes contasen con una gran difusión dentro y fuera de nuestras fronteras. Esos catálogos, editados en Madrid y París, fueron un obligado instrumento para el estudio y la difusión internacional del patrimonio artístico español. Por lo que esta firma, mediante sus ejemplares fotográficos, contribuyó enormemente a la divulgación de las “bellezas” del Museo. La colección de Laurent que actualmente conserva el Museo del Prado se compone de unas 1.900 fotografías.

Si bien Laurent y Cía. contó con el favor de la institución, esta firma no fue la única que comercializó reproducciones de las obras que atesora. El Museo del Prado conserva fotografías de Braun, Hauser y Menet, Compañy, Levy, Anderson, Hanfs-taengl, etc. y, en su archivo, pueden consultarse las solicitudes de profesionales españoles y extranjeros que pedían permiso para fotografiar las pinturas, a las que el Museo respondía favorablemente, siempre y cuando no se moviesen los cuadros de sitio en el que se encontraban. Mariano Moreno fue uno de los profesionales que solicitó autorización para poder fotografiar las obras de las colecciones del Museo del Prado, y es que, tras haber iniciado su trayectoria como aprendiz en el taller de Laurent, se especializó en la reproducción fotográfica de obras de arte y llegó a formar un importante archivo que fue completado con las imágenes de su hijo, y que es conocido como ‘Archivo de Arte Español’. Moreno es otro gran profesional que contribuyó a difundir la imagen del Museo mediante su fotografía. En su caso no lo hizo mediante panorámicas del edificio o de las principales salas, sino más bien fotografiando las pinturas —a veces buscando algunos detalles escogidos (Fig. 4) que permitiesen al espectador captar aspectos más concretos de las mismas— y recogiendo piezas escultóricas, tanto de manera individualizada como reunidas en las salas de escultura romana y del Renacimiento.



4. *Las hilanderas o la fábula de Aracne* (detalle). Mariano Moreno. 1893-1925. Albúmina. Museo Nacional del Prado [HF00805]

Las salas de escultura también habían resultado especialmente atractivas para la representación estereoscópica, tanto por los volúmenes de las piezas como por las posibilidades compositivas que ofrecían. Así, Jean-Jules Andrieu en las 313 fotografías estereoscópicas que realizó durante su viaje por España entre 1867 y 1868 (HERVÁS, 2005: 385), incluyó una vista de la fachada principal del Museo y tres interiores que reproducían las dos salas de escultura (HERVÁS, 2011: 322). Con la llegada del nuevo siglo XX se popularizaron las colecciones de vistas estereoscópicas y el Museo también participó de ese fenómeno. Grandes empresas como Underwood & Underwood o H. C White, Kilburn o la Sociedad Estereoscópica —de ámbito nacional— incluyeron en sus colecciones imágenes de las salas o vistas exteriores del edificio. Es en este momento cuando se generaliza también la inclusión del factor humano en las vistas estereoscópicas relacionadas con el Museo, concretándose en copistas y trabajadores —en las galerías interiores— y en representantes de las fuerzas de seguridad y viandantes —en las imágenes exteriores—. En las décadas posteriores, el Museo del Prado continuó siendo objeto de reproducciones estereoscópicas, que se comercializaban a modo de recuerdo y se dirigían al gran público.

El cambio de siglo implicó una serie de hitos significativos en la relación entre fotografía y Museo. En ese momento se planteó la necesidad de fotografiar todas las piezas del Museo y que una copia de esas fotografías se incluyese en las fichas de inventario (PÉREZ, 2006). En 1899, se celebró una muestra conmemorativa del tercer centenario de Velázquez en la que se reunieron todas las obras del autor presentes en la colección del Museo y, para que la muestra fuese más completa, se compraron a los sucesores de Braun algunas reproducciones fotográficas de obras de Velázquez conservadas en otros Museos, como *Inocencio X* —de la Galleria Doria Pamphilj— o el *Príncipe Felipe Próspero* —del Kunsthistorisches Museum de Viena—. Las fotografías se instalaron junto al resto de las obras de Velázquez: era la primera vez que se exponía fotografía en la Museo del Prado.

En 1901, una Real Orden concede a la Casa Laurent -nueva denominación con la que José Lacoste registraba la acreditada tradición de su recién adquirida empresa- el derecho de venta de fotografías de obras del Museo del Prado en un lugar habilitado para ello dentro del edificio<sup>2</sup>. Lacoste se hizo cargo del establecimiento

---

2 AMP. Caja: 930 / Legajo: 11.215 / Núm. Exp: 16 / Nº Doc: 1. Real Orden 26.06.1901.

y se ofreció para realizar el inventario fotográfico de las obras del Museo que se había solicitado algunos años antes y, de paso, renovar el archivo fotográfico del Museo (PÉREZ, 2006). Es probable que copias de estas imágenes se incluyeran en las fichas de catálogo de las obras para completarlas, como puede comprobarse en el álbum de los legados Bosch y Errazu, en cuyas fichas de obras ya se incluye una copia fotográfica. En estos años, Lacoste realiza también imágenes de las diferentes salas del Museo, que muestran cómo era la arquitectura y la museografía en esa época, y que se convierten en excelentes documentos gráficos para el estudio de las ampliaciones del edificio, las remodelaciones de las salas y su mobiliario, la distribución de las obras en el espacio, etc. En el Museo se conservan un buen número de cartones para el control de los vigilantes que, pese a ser piezas de principios del siglo XX, parece que se han estado utilizando hasta hace apenas unas décadas. Sobre un cartón rígido de unas medidas aproximadas de 63 x 48 cm. se colocaban fotografías de diferentes tramos de pared para que los vigilantes pudieran cotejar que todas las obras estuvieran en su lugar, cada día, antes del cierre (Fig. 5). La fotografía también entra a formar parte del día a día del Museo facilitando el desarrollo de algunas de sus labores.

La aparición de la fotografía supuso un importante acontecimiento para la burguesía europea que enseguida comenzó a demandar todo tipo de artefactos fotográficos, contribuyendo así a su expansión y fomentando la creación de nuevos productos. Entre los ejemplares más demandados estaban las copias fotográficas de pequeño tamaño, que se comercializaban montadas sobre soportes secundarios que fueron estandarizándose con el tiempo. Los formatos que tuvieron más fortuna fueron la tarjeta de visita —*carte de visite*—, la tarjeta de gabinete —*cabinet*— o la tarjeta estereoscópica; de todos ellos existen ejemplares cuyo contenido se relaciona directamente con el Museo y sus colecciones (SOLACHE, 2011: 326-330). Aunque las tarjetas de visita suelen identificarse con los retratos, también se utilizaron para la reproducción de obras de arte, y profesionales como Laurent y H. Gautier comer-



5. Museo del Prado, vistas de la galería principal. Cartón de control para que los vigilantes del Museo realicen la requisa de las salas del Museo. J. Lacoste. 1900-1915. Albúmina sobre cartón (soporte secundario). Museo Nacional del Prado [HF03402]



6. Museo del Prado. Vista de la fachada norte o de Goya. Tarjeta postal fotográfica. 1900-1925. Fotografía sobre cartulina (soporte secundario). Museo Nacional del Prado [HF05089]

cializaron imágenes del Prado en este formato. En lo referente al formato *cabinet*, destaca la vista de la fachada principal del Museo desde el norte —con la rampa de acceso en primer término y un jardín que ya se muestra bastante poblado— conservada en una colección particular, en la que puede leerse la dirección de J. Laurent en Madrid y París. El Museo también fue un motivo muy representado en tarjetas estereoscópicas, como se ha comentado anteriormente. Pero fue con la llegada de la tarjeta postal y el desarrollo de las artes gráficas y, más concretamente, de las técnicas fotomecánicas cuando la imagen del Prado se dio a conocer al gran público. Si bien las tarjetas postales ya existían a finales del siglo XIX, fue en los primeros años del XX cuando se generalizó su uso en España. Es posible que el gran éxito de la tarjeta postal se deba a que en ella la imagen fotográfica se combina con una nueva dimensión comunicativa, aunando, en un mismo elemento, texto e imagen. La tarjeta postal acerca la imagen fotográfica a distintos públicos y a lugares muy distantes, y contribuye a la democratización de la fotografía y a la transmisión del conocimiento. Además, el envío de postales se convirtió en una verdadera moda, ya que era una forma moderna de comunicarse que, además, permitía mostrar imágenes de personas y lugares que se quisieran recordar. El Museo del Prado se perfilaba como un destino habitual de viajeros y otras personas interesadas por el arte y la cultura y, por lo tanto, un objetivo fundamental de la tarjeta postal. Su edificio, representado desde diferentes lugares, sus salas o las obras de su colección fueron motivos habituales de las postales salidas de las principales casas editoras como Hauser y Menet, Lacoste o Thomas, de

algunas librerías, bazares o incluso de los propios fotógrafos, ya que algunos de ellos se convirtieron también en editores.

En el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado se custodian más de 2.500 tarjetas postales, a las que hay que sumar las múltiples donaciones —especialmente de empleados— que está recibiendo el Museo en el año de su Bicentenario. En este grupo pueden encontrarse algunos ejemplos de postales fotográficas muy

tempranas —generalmente albúminas— (Fig. 6) y otras reproducidas fotomecánicamente. La mayor parte de ellas son ejemplares sueltos o individuales, pero otras se agrupan en series temáticas formando blocs; entre estos últimos resulta de especial importancia un pequeño álbum desplegable con varias vistas de Madrid, incluida una de la fachada norte del Museo, encuadrado en tela y editado por J. Laurent y Cía. en 1879 (SOLACHE, 2011: 326-330). En lo referente a las temáticas de las postales, se corresponden directamente con las de la fotografía, como puede comprobarse al cotejar las postales editadas por Lacoste a partir de los negativos de Laurent, y es que no hay que olvidar que la tarjeta postal es un producto editorial, pero con una inequívoca raíz fotográfica.

El anverso de la postal solía estar ocupado por la imagen, ya fuese en parte o en su totalidad, mientras que el reverso se utilizaba solo para incluir la dirección de envío —hasta 1905— y, posteriormente, también para escribir el mensaje. Pues bien, algunas de las postales del Museo del Prado incluían, además, un breve texto que complementaba a la imagen y que otorgaba a la postal un cierto carácter didáctico. A la Fototipia Lacoste corresponde la elaboración de la serie “España Monumental e Histórica” perteneciente a la publicación *El Magisterio Español. Revista General de la Enseñanza*, en la que apenas había un reducido espacio para escribir la dirección ya que lo verdaderamente importante era la imagen y la explicación del texto. Otra serie bastante curiosa es la editada por Cayón —con textos de Pedro de Répide— que debió tener una difusión bastante considerable ya que en el archivo del Museo se conservan ejemplos de la misma utilizados —a posteriori— para publicitar eventos como el primer Congreso Nacional de Turismo, celebrado en Madrid en mayo de 1932 (Fig. 7) o el ‘Restaurante Náutico’ situado en la avenida de José Antonio —actual calle Gran Vía— ya en la década de 1940. Ejemplos de este tipo indican la popularidad de la que gozó la tarjeta postal y el gran poder de difusión de los motivos en ella representados. También se utilizó como un excelente vehículo publicitario, y pueden encontrarse numerosas series sobre el Museo del Prado editadas por encargo de determinados



7. Museo del Prado, vista de la fachada oeste o de Velázquez. Tarjeta postal editada por Cayón con textos de Pedro de Répide, utilizada para publicitar el 1º Congreso Nacional de Turismo de 1932. c. 1930. Fototipia. Museo Nacional del Prado [HF05300]

negocios, como es el caso de 'La Yutera de Peñarroya' que, tras tapizar diferentes salas del Museo, utilizaron imágenes de las mismas para publicitar su trabajo, o empresas tan importantes como 'Iberia. Líneas Aéreas Españolas' que regalaba a sus clientes series de postales con imágenes de las principales obras de la pinacoteca —en este caso ya eran imágenes en color— favoreciendo el conocimiento de las mismas en el contexto nacional e internacional.

La difusión de las obras del Museo del Prado traspasó los límites de los soportes fotográficos y editoriales tradicionales. Imágenes del edificio y de las obras de los autores más conocidos pasaron a ilustrar cromos, banderines decorativos, cajas de cerillas y tantos otros soportes populares convertidos en objetos de colección. Incluso la gran farmacéutica 'Fábrica de productos químicos y farmacéuticos Abelló' decidió editar una carpeta con diferentes fichas de obras de la colección que obsequiaba a los doctores de finales de los años sesenta del siglo XX, coincidiendo con el 150 aniversario de la creación del Museo (1969). En esta época, la imagen del Museo era un verdadero símbolo nacional que comenzaba a estar perfectamente insertado en las diferentes capas de la sociedad.

Y es que, en realidad, el origen de esta idea de democratización del arte —generalizada en España a finales de la década de sesenta y principios de los setenta— hay que buscarlo en los años de la República y en proyectos tan interesantes las Misiones Pedagógicas, dentro de las que se situaba el Museo Circulante (OTERO, 2007). Manuel Bartolomé Cossío, además de historiador del arte, miembro de la Institución Libre de Enseñanza y del Patronado del Museo del Prado, fue un importante pedagogo y uno de los mayores inspiradores de las Misiones Pedagógicas, que recorrieron un importante número de municipios de la geografía española entre 1931 y 1936 y que buscaban, ante todo, extender la educación a todos los niveles y llevar la cultura a los lugares más remotos. El Museo Circulante surgió inspirado por el deseo de acercar al pueblo copias de las grandes obras pictóricas -realizadas por pintores como Ramón Gayá, Juan Bonafé o Eduardo Vicente- y estaba formado por varias colecciones que se crearon para que pudiesen itinerar simultáneamente. La primera de ellas estaba integrada en su totalidad por obras del Prado, mientras que en las otras colecciones las pinturas del Museo compartían protagonismo con obras de otras instituciones. Esta propuesta buscaba convertir la cultura —y la colección del Museo del Prado— en un instrumento de identidad colectiva; por esta razón, todas las copias realizadas se correspondían con obras de pintores españoles (PORTÚS, 2018: 132-138). Existe documentación gráfica de la actividad del Museo Circulante en

diferentes municipios, que muestra diferentes aspectos de su labor pedagógica y que narra un episodio que, si bien no se desarrolló dentro de los límites físicos del Museo, está estrechamente relacionado con su historia y la fuerza de sus pinturas. Estas fotografías se conservan en el Archivo de la Residencia de Estudiantes.

Lamentablemente, esta y otras tantas iniciativas culturales se vieron truncadas con la llegada de la guerra. Los años de la Guerra Civil en España fueron momentos muy complejos para todo el país y también para el Museo del Prado que tenía una gran importancia intrínseca y simbólica y, como el resto de las instituciones, vivió el desarrollo del conflicto atravesando momentos complicados de escasez y confusión (ARA y ARGERICHI, 2003: 147). En estos tiempos convulsos, en los que muchas personas se movilizaron para velar por la salvaguarda del patrimonio común, la imagen del Museo adquirió un importante valor simbólico, que quedó reflejado en la propaganda bélica y posbélica. La fotografía conservada en el Museo constituye una excelente documentación para poder estudiar ese capítulo de la historia ya que recoge las distintas fases por las que pasó la institución durante el conflicto. Imágenes de Hauser y Menet (Fig. 8), Rómulo Muro o Vicente Moreno, así como otros autores anónimos que trabajaron tanto para el gobierno republicano —en los primeros años de la contienda— como para el régimen franquista —a partir de abril de 1939— constituyen la serie denominada 'Museo del Prado en la Guerra Civil'. En la mayoría de estas imágenes el Museo se muestra vacío, desmantelado y con un aspecto desolador, ya que las pinturas fueron descolgadas y trasladadas a la planta baja, y las esculturas —y otras obras que permanecieron en la planta principal— se protegieron por sacos terreros. También se incluyen en esta serie instantáneas de la preparación de las obras para su traslado a Valencia y Cartagena, y del propio itinerario seguido, así como fotografías de la exposición que tuvo lugar en el Musée d'Art



8. Museo del Prado, galería central durante la Guerra Civil. Hauser y Menet. 1936-1937. Papel fotográfico. Museo Nacional del Prado [HF01038]

et d'Historie de Ginebra, entre junio y agosto de 1939, que llevó por título "Obras Maestras del Museo del Prado" y fue autorizada por el nuevo gobierno franquista. El regreso de estas obras al Museo quedó documentado por la cámara de Martín Santos Yubero y estos negativos, junto con el resto de su producción, se conservan en el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARA y ARGERICHI, 2003: 376-378).

Los años cuarenta y la llegada de la dictadura marcan una nueva época. Durante la autarquía y los años posteriores, el régimen de Franco estaba especialmente interesado en el Museo del Prado como escenario de prestigio y propaganda (PORTÚS, 2018: 150) y a este período pertenecen un buen número de fotografías de personajes ilustres que visitaban Madrid en compañía de los miembros del gobierno, que pueden rastrearse en la prensa de la época ya que muchas de ellas fueron realizadas por la Agencia EFE. En estos años se crea el Laboratorio Fotográfico del Museo del Prado y se contrata a Carlos Manso y Manuel Olivares, que fueron los dos primeros fotógrafos que el Museo tuvo en su plantilla oficial. Ellos se encargaron de fotografiar las obras de la colección, pero también el estado de las salas y los eventos importantes desarrollados en el Prado.

A corresponsales de la Agencia EFE se deben también, ya en los años sesenta, imágenes "agradables" de personas paseando por los alrededores del Museo, de los turistas que cada vez visitaban el Museo con más asiduidad y de personalidades internacionalmente conocidas como, por ejemplo, Ingrid Bergman, Geraldine Chaplin o Imelda Marcos. Sin olvidar el importante elenco de artistas plásticos que recorrieron las salas del Museo -Salvador Dalí, Joan Miró y Josep Lluís Sert, entre los españoles, y Henri Cartier-Bresson, Lucien Freud o Francis Bacon entre los extranjeros- en una mezcla de para deleite de sus sentidos y búsqueda de inspiración. Un joven Ramón Masats también visitó el Museo realizando un interesante conjunto de fotografías (Fig. 9). Estas últimas imágenes se hallan repartidas en diferentes archivos y colecciones.

El advenimiento de la democracia trajo consigo nuevas formas de diálogo y encuentro en el Museo y un crecimiento exponencial del número de visitantes. En las décadas de los ochenta y noventa se inició la labor educativa y comenzaron a organizarse las grandes exposiciones, en respuesta a una sociedad cada vez más interesada en un ocio cultural y que demandaba propuestas diferentes. El público se convertía en un agente más dentro del Museo y está característica no era ajena a los fotógrafos contemporáneos, que recogen en sus imágenes este "nuevo Museo". La idea de poner el foco en el visitante que ya había despertado un temprano interés

en Dmitri Kessel, como puede comprobarse en sus fotografías publicadas en la revista *Life* en 1951, será retomada posteriormente por profesionales como Elliot Erwit y Thomas Struth, que sitúan al público como foco principal y convierten al Museo en un lugar habitable, expuesto al deleite, pero también a la crítica.

Con la llegada del siglo XXI la fotografía conquistó definitivamente el Museo. En 2008 se crea el Gabinete de Dibujos y Estampas en el que se enmarca la colección de fotografía histórica, un importante número de ejemplares realizados mediante técnicas fotomecánicas y algunas imágenes de fotógrafos y fotógrafas actuales, conservadas como obras de arte en sí mismas. Con el nuevo siglo llegaron también las exposiciones de fotografía o en las que este arte tenía un peso considerable: *Velázquez en blanco y negro* (2000), *Arte protegido* (2003), *El Grafoscopio*.

*Un siglo de miradas al Museo del Prado. 1819-1920* (2004), *No sólo Goya* (2011) y *Copiado por el sol. Los talbotipos de los 'Annals of the Artists of Spain' de William Stirling Maxwell .1847* (2016) y artistas como Cristina García Rodero (Fig. 10), Alberto García-Alix, Ouka Leele o Joan Fontcuberta mostraron su visión del Museo de una manera propia y singular, invitados por la Fundación de Amigos del Museo del Prado.

El actual Museo Nacional del Prado que en su día fue una colección real, reunida en un edificio para el deleite de unos pocos eruditos que accedían a las colecciones de una manera casi solemne, se convirtió —gracias en gran medida a la fotografía— en una colección que contó con gran difusión dentro y fuera de nuestras fronteras y, con el paso de los años, además, en un verdadero símbolo mostrado al mundo como paradigma de nuestro gran acervo cultural. La idea de prestigio que movió a Fernando VII para convertir su colección en Museo, otorgándole una dimensión pública y relacionándolo con la idea de nación, se vincula directamente con las políticas actuales, que se sirven del Museo del Prado para difundir el patrimonio cultural y la identidad de nuestro país.



9. Museo del Prado, vista de una sala con obras de Velázquez y taller. Ramón Masats. 1960-1990. Museo Nacional del Prado [HF01492]



10. *Adán y Eva*. Cristina García Rodero. 2006. Papel baritado. Museo Nacional del Prado [G005103]

Durante el siglo XIX la fotografía documentó las colecciones del Museo, en el siglo XX la fotografía —ya entendida como arte en sí misma— comenzó a formar parte de las mismas y, en este siglo XXI, la fotografía se perfila como compañera inseparable de cualquier iniciativa o acción promovida desde el Museo. La estrecha relación entre la fotografía y el Museo Nacional del Prado queda, por tanto, demostrada. Como definió Nora (1984) y reivindicó Portús (2018) en su exposición sobre el Bicentenario, el Prado es un “lugar de memoria” en el que la colectividad se reencuentra. Y las imágenes del Museo que todo español tiene en su retina contribuyen a generar un fuerte sentimiento patrimonial y crean un vínculo inseparable entre fotografía y Museo.

## Bibliografía

- ARA, J. (2011). "Virgilio Muro. Vista de la galería central del Museo del Prado, 1939. Vista de la entrada a la sala de Velázquez, 1939" en Matilla, J. M. *No sólo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997 — 2010*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 331-337, <<https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/no-solo-goya-adquisiciones-para-el-gabinete-de/75054313-4a05-4e14-81cd-63f784ae7a52?searchid=d3719b10-2f07-6f41-8ce2-96ee46a22beb>>.
- ARA, J. y ARGERICH, I. (Eds.) (2003). *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Instituto del Patrimonio Histórico Español y Museo Nacional del Prado.
- DÍAZ FRANCÉS, M. (2016). *J. Laurent 1816-1886, un fotógrafo entre el negocio y el arte*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- FERNÁNDEZ, M. (2011), "Mariano Moreno. Vista de la sala de escultura romana, h. 1893-1901. Vista de la sala de escultura del Renacimiento, h. 1893-1901" en Matilla, J. M. *No sólo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997 — 2010*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 312-317, <<https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/no-solo-goya-adquisiciones-para-el-gabinete-de/75054313-4a05-4e14-81cd-63f784ae7a52?searchid=d3719b10-2f07-6f41-8ce2-96ee46a22beb/>>.
- FONTANELLA, L. (1999). *Clifford en España. Un fotógrafo en la Corte de Isabel II*. Madrid: Ediciones El Viso.
- GARCÍA, T. y FERNÁNDEZ, J. A. (27 de junio de 2012). "Robert P. Napper: España en la Frith's Series" en *Colección Fernández Rivero de Fotografía Histórica*, <<https://cfrivero.blog/2012/06/27/robert-p-napper-espana-en-la-friths-series/>> [Consulta: 20 de junio de 2019].
- (27 de noviembre de 2018). "El Museo del Prado en sus fotografías del siglo XIX" en *Colección Fernández Rivero de Fotografía Histórica*, <<https://cfrivero.blog/2018/11/27/el-museo-del-prado-en-sus-fotografias-del-xix/>> [Consulta: 20 de junio de 2019].
- (27 de enero de 2019). "Los interiores de El Prado" en *Colección Fernández Rivero de Fotografía Histórica*, <<https://cfrivero.blog/2019/01/27/los-interiores-de-el-prado/>> [Consulta: 20 de junio de 2019].

- HERVÁS, M. (2003) "Una nueva fotografía del Museo Nacional del Prado en 1853" en *Boletín del Museo del Prado*, Tomo 21, pp. 56-59.
- (2005) "Serie de vistas estereoscópicas de España de J. Andrieu y un paseo por el Madrid de 1867" en *Archivo Español de Arte*, Tomo LXXVII, 312, pp. 381-396.
- (2011), "Estereoscópicas del Museo del Prado" en Matilla, J. M. *No sólo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997 – 2010*. Madrid: Museo Nacional del Prado. p. 31,  
<<https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/no-solo-goya-adquisiciones-para-el-gabinete-de/75054313-4a05-4e14-81cd-63f784ae7a52?searchid=d3719b10-2f07-6f41-8ce2-96ee46a22beb>>.
- LEÓN, P. (1993). "La colección de escultura clásica del Museo del Prado" en Schröder, S. F. *Catálogo de Escultura Clásica del Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado. pp. 1-32.
- MACARTNEY, H. y MATILLA, J. M. (2016). *Copiado por el sol. Los talbotipos de los 'Annals of the Artists of Spain' de W. S. Maxwell*. Madrid: Museo Nacional del Prado, National Media Museum y University of Glasgow,  
<<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/copiado-por-el-sol-los-talbotipos-de-los-annals/865a3e89-4c31-4410-bca9-52f81d1acf2a?searchMeta=s-tirling>> [Consulta: 19 de junio de 2019].
- MATILLA, J. M. (2000). "La ilimitada multiplicación de la imagen: de la fotografía a la reproducción mecánica" en Matilla, J. M. et al. *Velázquez en blanco y negro*. Madrid: Museo del Prado, pp. 145-157.
- (2008). "Fachada principal del Museo del Prado tomada desde el norte (hacia 1862-63)" en *Memoria de actividades 2007. Museo Nacional del Prado*. Madrid: Museo del Prado, pp. 42-44.
- (2010). "Fachada principal del Museo del Prado tomada desde el sur (hacia 1860)" en *Memoria de actividades 2009. Museo Nacional del Prado*. Madrid: Museo del Prado, pp. 72-73.
- (Ed.) (2011). *No sólo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997 – 2010*. Madrid: Museo Nacional del Prado,  
<<https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/no-solo-goya-adquisiciones-para-el-gabinete-de/75054313-4a05-4e14-81cd-63f784ae7a52?searchid=d3719b10-2f07-6f41-8ce2-96ee46a22beb>>.

- MATILLA, J. M. y PORTÚS, J. (Eds.) (2004). *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- MOLEÓN, P. (1996). *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*. Madrid: Museo del Prado.
- (2011). *El Museo del Prado. Biografía del edificio*. Madrid: Museo del Prado.
- OTERO, E. (2007). *Las misiones pedagógicas. 1931-1936*. Madrid: Residencia de Estudiantes.
- PÉREZ, H. (2002). "La fotografía del Museo Nacional del Prado" en *Boletín del Museo del Prado*, Tomo 20, pp. 129-147.
- (2006a). "Fotografía en el Museo Nacional del Prado" en Calvo, F. y Zugaza, M. *Enciclopedia del Museo del Prado*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado.  
<<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/fotografia-en-el-museo-del-prado/a6f67f4c-28a2-494e-a395-f0621b4503bb?searchid=3eec50abd25-4b50-5643-30b530f6932d>> [Consulta: 19 de junio de 2019].
- (2006b). "Laurent y Cía, J." en Calvo, F. y Zugaza, M. *Enciclopedia del Museo del Prado*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado,  
<<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/laurent-cia-j/28d17a10-197f-4e89-8cd4-95e8d3ecfbf0?searchid=e1d5bcfe-94e9-2a10-1288-d6f932fb253a>> [Consulta: 20 de junio de 2019].
- PORTÚS, J. (Ed.) (2018). *Museo del Prado, 1819-2019. Un lugar en la memoria*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- RUIZ, L. (1999). "Vista de la fachada principal del Museo del Prado" en *La fotografía en las colecciones reales*. Madrid-Barcelona: Patrimonio Nacional y Fundación La Caixa.
- SOLACHE, G. (2011). "Tarjetas postales del Museo del Prado" en Matilla, J. M. *No sólo Goya: adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado: 1997 — 2010*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 326-330,  
<<https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/no-solo-goya-adquisiciones-para-el-gabinete-de/75054313-4a05-4e14-81cd-63f784ae7a52?searchid=d3719b10-2f07-6f41-8ce2-96ee46a22beb>>.
- TORRECILLAS, M. C. (1992). "Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent" en *Boletín del Museo del Prado*, Tomo 13, pp. 57-69.
- VEGA, J. (1992). *Museo del Prado. Catálogo de Estampas*. Madrid: Museo Nacional del Prado.