

*Le prince Girón de Anglona .Un amateur espagnol à l'école romaine de la photographie\**

Helena Pérez Gallardo

Traduction de Pierre-François Courier

Le nom de prince des Anglones est associé au monde de la photographie depuis l'article que le photographe anglais Richard W. Thomas consacra à la photographie à Rome en 1852 dans *The Art Journal*. Énigme biographique jusqu'à ce jour, ce personnage lié aux plus hautes familles de la noblesse d'Espagne, de son vrai nom Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Fernández de Santillán, prince de Anglona (1812-1900), fut en réalité un passionné de photographie, côtoyant de près les cercles calotypistes du Caffé Greco de Rome et dont la biographie ouvre de nouvelles perspectives sur les pratiques primitives de la photographie en Espagne.

The name of the Prince of Anglona has been associated with the photography world since 1852, when the English photographer Richard W. Thomas published his article "Photography in Rome" in *The Art Journal*. Still a biographical enigma even today, this figure linked to the highest families of the Spanish nobility, whose real name was Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Fernández de Santillán, prince de Anglona (1812–1900), was actually a photography enthusiast who rubbed shoulders with the circles of calotype photographers that frequented Rome's Caffé Greco, and his biography opens up new perspectives on early photographic practices in Spain.

La pratique du calotype en Espagne est, encore aujourd'hui, un chapitre de l'histoire de la photographie espagnole qui nécessite d'être étudié en profondeur. Les nombreux calotypes réalisés en Espagne par des visiteurs étrangers, de même que le rôle discret joué par les photographes espagnols dès l'origine, sans parler des rares exemples iconographiques conservés et de l'absence de documents d'archives, ont maintenu l'invisibilité de ce champ de recherche. Cependant, l'identification après enquête d'un des membres de la fameuse école romaine de photographie sous les traits du prince espagnol Pedro Téllez de Giron ouvre la voie à l'étude de la pratique de cette technique photographique par quelques artistes et amateurs des élites sociales et culturelles d'Espagne. Elle démontre incidemment que l'histoire de la photographie primitive, focalisée sur le couple franco-anglais, a oblitéré de nombreux autres acteurs de l'espace européen, certes minoritaires, mais aux rôles non moins significatifs.

L'architecture antique de la Méditerranée fut un des principaux sujets des premiers photographes amateurs, ceux pour qui l'appareil photographique permettait de faire l'expérience de leurs préoccupations culturelles<sup>1</sup>. L'Italie et la ville de Rome<sup>2</sup> furent ainsi des lieux de passage obligé, soit comme destination finale du Grand Tour, soit comme étape en partance pour l'Orient. Conjointement aux sites archéologiques emblématiques, la visite du Caffé Greco était une étape essentielle pour tout voyageur étranger. Situé via Condotti, non loin de la villa Médicis et de la place d'Espagne, entouré d'établissements de vente d'estampes et de matériel pour artistes, c'était une tour de Babel culturelle où les artistes et les écrivains de toutes nationalités arrivant à Rome discutaient, jouaient et partageaient leurs expériences dans une atmosphère intellectuelle d'entière liberté. La vie artistique inondait ce lieu dont les murs étaient couverts de peintures, dessins, médailles, gravures et miniatures et qui se présentait pour Stendhal à la fois comme « une cave et un boudoir ».

Avec l'arrivée de voyageurs français, britanniques et allemands munis de laboratoires portatifs, les échos de la naissance de la photographie s'invitèrent dans les réunions du Caffé. Le calotype en Italie eut ainsi deux vecteurs essentiels : le révérend gallois Calvert Richard Jones et le couple français formé par le médecin Jacques-Michel Guillot et son épouse Amélie Saguez dont quatre images de Rome exécutées en 1846 font partie de l'album Regnault conservé à la Société française de photographie. Situé dans un pôle d'attraction artistique, le Caffé Greco devint le lieu de la dite école romaine de photographie<sup>3</sup> composée d'artistes et d'amateurs qui pratiquent le calotype dès 1845, parmi lesquels Giacomo Caneva (1813-1890), Eugène Constant (avant 1820-après 1860), le comte Frédéric Flachéron (1813-1883) auxquels se joignirent rapidement le photographe professionnel James Anderson (1813-1877), le prince « Giron des Anglonnes » (1812-1900) et l'architecte Alfred Nicolas Normand (1822-1909).

La première mention de l'existence d'un cercle photographique romain fut publiée par *The Art Journal* dans un article de Richard W. Thomas (1813-1881), amateur londonien, membre de la Photographic Society depuis sa création et pharmacien de profession :

« [...] nombre de mes relations photographiques m'ayant fréquemment exprimé le souhait que je publie la méthode que j'adoptais pour faire des négatifs pendant mon séjour de quatre mois dans la Cité éternelle, j'ai pensé qu'il était préférable d'envoyer une lettre plus informelle sur le sujet, à insérer dans votre journal – en considérant la communication d'un intérêt suffisant. En premier lieu, un mot à propos des photographes romains. Il est nécessaire de préciser que leurs lieux de rendez-vous sont le Lépre et le Caffé Greco. Il faut également mentionner les noms de ceux qui restent toujours accessibles aux photographes artistes et qui communiquent facilement leurs expériences et leurs méthodes dans le but, réciproque, de recevoir des conseils. D'abord je dois citer M. Robinson, bien connu des artistes et des amateurs de toutes confessions à Rome. Je ne peux que louer son aide courtoise envers tout étranger qui se présente comme un disciple de son activité favorite. Je suis sûr que tout gentleman anglais trouverait auprès de lui autant d'aide que j'en ai trouvé moi-même. Puis il y a le prince Giron des Anglonnes, Monsieur Caneva, M. Constant, et M. Flachéron [*sic*] (ce qui forme en 1850 la clique photographique) et, dans l'ensemble, leur méthode de manipulation est suivie avec plus succès qu'il n'est généralement rencontré dans ce pays<sup>4</sup> ».

La coexistence de photographes professionnels et d'intellectuels ou d'artistes pratiquant la photographie en dilettante ou comme aide à leurs travaux fut l'une des caractéristiques des groupes et des sociétés photographiques comme celle se constituant autour du Caffé Greco où la présence d'artistes ou d'amateurs de renom venus dans la Ville éternelle pour compléter leur formation était très perceptible. Aux côtés des photographes qui devinrent vite célèbres et qui sont aujourd'hui bien connus des historiens, comme Flachéron, Constant ou Caneva, Richard Thomas cite un artiste affable appelé « Sr. Robinson » qui, selon certains auteurs, pourrait être l'architecte anglais Albert Robinson (1820-1868)<sup>5</sup>, ainsi que le prince « Giron des Anglonnes », jusqu'à présent considéré comme un mystérieux prince français.

Le gallicisme utilisé par Thomas orienta en effet la recherche dudit prince vers la France, pays où la liste des nobles ayant pratiqué le calotype est très vaste. Mais l'absence de ce titre dans la noblesse française comme italienne et britannique, sans

compter l'absence d'image signée par ce personnage, ont conduit à le considérer comme un personnage de pure fiction<sup>6</sup>. Pourtant, le titre de « Príncipe de Anglona » existe et fut lié à la maison des Osuna, une des plus importantes familles de la noblesse d'Espagne. Cette possible origine est passée inaperçue car, jusqu'à présent, l'activité photographique de la péninsule Ibérique en ce milieu de xix<sup>e</sup> siècle n'a pas été étudiée en profondeur et qu'il y a peu de preuves de la pratique du calotype par des auteurs espagnols répertoriés<sup>7</sup>.

Selon le livre de référence sur la noblesse espagnole, *Nobleza Española*<sup>8</sup>, le titre de « Príncipe de Anglona » vient du royaume de Sardaigne et fut attribué en 1767 à Maria Josefa de la Soledad Alfonso-Pimentel y Téllez Girón, comtesse-duchesse de Benavente peinte de nombreuses fois par Francisco de Goya. Depuis lors, ce titre est lié à la maison ducale d'Osuna. Au moment de l'activité de ce groupe de photographes à Rome, le titre était détenu par Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Fernández de Santillán (1812-1900), marquis de Javalquinto, presque inconnu dans l'histoire de la maison Osuna. Pedro de Alcántara reçut le titre de « Príncipe de Anglona » en 1851 après la mort de son père – du même nom<sup>9</sup> – Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Alfonso-Pimentel, héros de la guerre d'indépendance, sénateur libéral et proche collaborateur de la reine Isabel de Braganza dans la sélection des œuvres pour la collection royale, comme pour la formation du musée du Prado dont il fut le directeur entre 1820 et 1823. À sa mort en 1851, il était également président de l'Académie royale des beaux-arts de San Fernando, institution qui veillait notamment sur les artistes espagnols pensionnaires à Rome<sup>10</sup>.

La présence de Pedro de Alcántara, devenu ainsi prince de Anglona, au sein de la colonie d'artistes espagnols de Rome au début des années 1850, est attestée par plusieurs articles de presse et actes notariés. En 1853, un article publié dans le journal *La Esparanza*<sup>11</sup> fait référence à la célébration d'une messe pour le rétablissement de la reine Isabel II, dans l'église de Montserrat en présence du prince de Anglona et du sculpteur Antonio Solá (1780-1861)<sup>12</sup>, tutelle des artistes espagnols pensionnaires à Rome, aux côtés de nombreux membres illustres de la colonie espagnole dans la ville italienne et des membres de l'ambassade d'Espagne<sup>13</sup>, permettant de confirmer le passage à Rome du prince au printemps 1852 en compagnie de son frère Tirso Téllez de Girón, duc d'Uceda. D'autre part, deux longs articles sur la figure du prince publiés dans *La Epoca* en octobre 1896<sup>14</sup> – année de la vente aux enchères d'une grande partie de la collection familiale – confirment son séjour de plusieurs années à Rome, au cours duquel il se serait principalement initié à la peinture et à l'étude des arts, fréquentant plus volontiers les cénacles d'artistes que les salons de l'aristocratie romaine. Militaire comme son père, aide de camp du général Fernández de Córdoba et sous les ordres du général O'Donnell durant la première guerre carliste, Anglona a toujours montré un amour enthousiaste pour l'art.

Le premier indice de l'intérêt de Anglona pour la photographie est à chercher dans la correspondance du peintre Federico de Madrazo<sup>15</sup>, qui est à Paris en compagnie du jeune prince au moment de l'annonce de l'invention du daguerréotype. Selon ce qu'écrivit Madrazo, l'enthousiasme des jeunes Espagnols alors à Paris envers cette invention était notable : « Dimanche dernier, travaillant avec mon modèle, je n'ai pu aller voir le Daguerréotype, mais le soir Roca de Togores<sup>16</sup> vint me voir et me fit un grand éloge de cette découverte. Il dit que c'est admirable et qu'il est impossible de croire une telle chose sans l'avoir vue [...]»<sup>17</sup>. » Son admiration pour l'invention

semble conduire Anglona à acquérir très tôt un équipement de daguerréotypie. Son père étant nommé capitaine général de l'île de Cuba en septembre 1839<sup>18</sup>, c'est sur l'île caribéenne que l'on trouve au début de l'année 1840 les traces de la mise en œuvre du nouvel équipement avec lequel seront réalisés les premiers daguerréotypes de l'île. Selon le journal *Noticioso y Lucero de La Habana* dans son édition du 5 avril 1840 : « Pedro Téllez de Girón, fils du capitaine général, jeune homme éclairé, connaisseur enthousiaste des inventions utiles, a fait venir de Paris un daguerréotype [...]. L'illustre jeune homme eut immédiatement le plaisir de voir son premier essai d'application couronné de succès en copiant au daguerréotype une vue d'une partie de la Plaza de Armas, qui représente l'édifice de l'Intendencia, une partie du siège de l'armée, quelques arbres au centre de la place, et finalement, la colline à l'est de la baie qui termine le port de la Havane, le tout avec une perfection de détails qui est véritablement admirable<sup>19</sup>. »

De retour sur le continent européen et séjournant à Rome, Anglona, compte tenu de son intérêt patent pour la photographie, devait obtenir des mains de quelques membres de l'école romaine les connaissances nécessaires à la pratique du calotype. C'est précisément le lien avec les artistes présents alors à Rome qui nous a conduit à envisager la possibilité que certaines images d'Anglona puissent être collectées par les peintres pensionnaires. Une recherche dans les collections photographiques des fonds, récemment acquis par le musée du Prado, des peintres Luis de Madrazo (1825-1897) et Bernardino Montañés (1825-1893)<sup>20</sup>, pensionnaires de l'Académie royale des beaux-arts à Rome entre 1848 et 1852 sous la tutelle du sculpteur Antonio Solá, a permis d'identifier des images signées par certains photographes du cercle du Caffè Greco comme Caneva ou Flachéron. Ainsi dans la collection de Luis de Madrazo ont été localisés trois papiers salés signés dans le négatif papier avec le nom « P. T. Giron » (Pedro Téllez de Girón).

Ces images représentent l'arc de Septime Sévère, Santa Maria in Cosmedin et une des fontaines du mur du Pincio à proximité de la villa Médicis. Chacune d'elles a la particularité d'être une pièce unique de grande valeur documentaire. Ainsi, la photographie de l'arc de Septime Sévère – vers 1849 – est un exemple clair de la continuité de la transmission des points de vue dans l'iconographie de la ville de Rome, Girón ayant transposé dans la photographie un calque de la vue de l'arc avec la colonne Foca et l'église Saints Luca et Martina réalisée par Piranese<sup>21</sup> une centaine d'années auparavant, avec un détail caractéristique, une roue de chariot du forgeron figurant au même endroit que dans l'estampe de Piranese, dans l'angle inférieur gauche.

L'image de Santa Maria in Cosmedin est également une vue significative par la rareté de ce point de vue frontal, peut-être ici traité pour la première fois en photographie. Célèbre pour accueillir dans ses murs la bouche de la vérité, pèlerinage obligé pour les voyageurs arrivant à Rome, cette église située en face du temple de Vesta, monument largement représenté dans la photographie primitive, ne fut pas photographiée très tôt. Cela provient probablement de l'impossibilité, due aux limites des focales, de pouvoir réaliser une vue complète de la façade, Santa Maria in Cosmedin étant le plus souvent représentée de biais. Cette photographie est en outre un document rare qui permet d'observer le revêtement original en marbre aujourd'hui disparu.<sup>12</sup>

La dernière des images d'Anglona représente l'une des fontaines de la passeggiata du Pincio, à côté de la villa Médicis. Bien que n'étant pas d'une grande qualité, l'image

permet pourtant de deviner la structure architecturale et la sculpture de Ganímedes située sous l'arche centrale. La passeggiata permet de relier la piazza del Popolo à la villa Médicis et au mur Torto par une voie d'accès directe à la villa Borghèse et fut pensée par Napoléon en 1810 dans le cadre de son projet de développement urbain faisant de la piazza del Popolo l'entrée principale de la ville par le nord, dotant « la seconde ville de l'Empire » d'un espace urbain destiné aux loisirs sociaux. Image d'un lieu emblématique qui explique en partie son intérêt pour Anglona et qui, une fois encore, par l'originalité de sa réalisation, constitue un nouveau témoignage graphique de l'époque.

L'identification du prince « Giron des Anglonnes » démontre l'intérêt de l'activité photographique pour les artistes et les intellectuels espagnols, certes à un autre niveau que les Français ou les Anglais, mais qui sans aucun doute se doit d'être considérée comme une voie d'investigation dans la reconstruction de la pratique du calotype en Espagne et plus généralement pour la reconstitution de la géographie de la photographie primitive en Europe.

## NOTES

\* Article publié originalement en *Études Photographiques*, n° 32, Printemps 2015, <http://etudesphotographiques.revues.org/3505>

- 1 Claire L. Lyons, John K. Papadopoulos, Lindsey S. Stewart, *Antiquity and Photography : Early Views of Ancient Mediterranean Sites*, Londres, Thames & Hudson, 2005.
- 2 Delfín Rodríguez Ruiz y Mar Borobia, *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011.
- 3 Anne Cartier-Bresson, Anita Margiotta, *Rome 1850. Le cercle des artistes photographes du Caffè Greco*, Rome, Electa, 2004.
- 4 Richard W. Thomas, « Photography in Rome », *The Art Journal*, vol. 4, 1852, p. 159.
- 5 Cf. Alistair Crawford, « Robert Macpherson 1814-1872, the foremost photographer in Rome », *Papers of the British School at Rome*, LXVII, novembre 1999, p. 353-403.
- 6 Cf. Sylvie Aubenas, « Autour de Frédéric Flachéron : les calotypistes français en Italie », *Éloge du négatif. Les débuts de la photographie en Italie (1846-1862)*, Paris, Paris musées, 2010, p. 57-61, ainsi que le dictionnaire des calotypistes en France *in Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Gallimard, 2010.
- 7 Helena Pérez Gallardo, *Historia de la fotografía de arquitectura europea, 1839-1900*, Madrid, Cátedra (à paraître).
- 8 Juan Miguel Soler Salcedo, *Nobleza Española, Grandeza Inmemorial 1520*, Madrid, Visión Libros, 2008.
- 9 Tous les héritiers possibles au titre de duc d'Osuna devaient recevoir à la naissance le nom de Pedro afin de poursuivre la tradition depuis le premier duc qui détenait le titre à l'époque de Felipe II.
- 10 Cf. Manuel Ossorio Y Bernard, *Galería biográfica de pintores españoles del siglo XIX*, Madrid, Ramón Moreno, 1868, p. 241.
- 11 « Noticias extranjerías », *La Esperanza*, 19 mars 1852.
- 12 Margarita Barrio, *Relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX. La Academia de Bellas Artes de san Fernando*, Bologne, Zanichelli editore, 1966 ; Margarita Barrio, « Un escultor español en Roma : Antonio Solá », *Archivo Español de Arte*, vol. XXXIX

(153), 1966, p. 51-84; Leticia Azcue Brea, « Il Cavaliere Antonio Solá, escultor español y Presidente de la Academia romana de San Lucas Autores », *Boletín del Museo del Prado*, (43), 2007, p. 18-31 ; *La bellesa ideal. Antoni Solà (1780-1861). Escultor a Roma*, Barcelone, Quaderns del Museu Frederic Marès, vol. 15, 2009.

**13** Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, ambassade d'Espagne à Rome, protocole no 32.010.

**14** Alfredo Escobar, « Una visita al actual Duque de Osuna », *La Época*, 26 et 27 octobre 1896, p. 1.

**15** Federico de Madrazo, *Epistolario*, Madrid, Musée du Prado, 1994, vol. I, p. 182.

**16** Mariano Roca de Togores y Carrasco (1812-1889), écrivain et homme politique espagnol.

**17** Carte de visite du 25 août 1839 in F. de Madrazo, *Epistolario, op. cit.*

**18** Son père fut capitaine général de l'île de Cuba de septembre 1839 à mai 1841.

**19** « Bellas Artes », *Noticioso y Lucero de La Habana*, 5 avril 1840, p. 2.

**20** José Antonio Hernández Latas, « Correspondencia entre los hnos. Madrazo y el pintor zaragozano Bernardino Montañés », *Goya*, mars-avril 1994, p. 270-281 ; J. A. Hernández Latas et Piero Bechetti, *Recuerdo de Roma (1848-1867). Fotografías de la colección Bernardino Montañés*, Saragosse, Diputación de Zaragoza, Academia de España en Roma, Instituto Cervantes, 1997 ; J. A. Hernández Latas et al., *Álbum de Pompeya de Bernardino Montañés, 1849*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, Ibercaja, 1999 ; J. A. Hernández Latas, *Bernardino Montañés (1825-1893). Arte y erudición en la Edad de la Inocencia*, Saragosse, Col. Mariano de Pano, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2002.

21 Imprescindible, Delfín Rodríguez Ruiz, "Piranesi", Delfín Rodríguez Ruiz y Mar Borobia, *Arquitecturas pintadas. Del Renacimiento al siglo XVIII*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2011.



Fig. 1. P. Téllez Giron, « Iglesia de Santa María in Cosmedin en Roma », tirage sur papier salé, 24,7 x 19,3 cm, v. 1848-1852, coll. musée du Prado, Madrid.



Fig. 2. G. Caneva, « Retrato de un grupo de artistas españoles en Roma », tirage sur papier salé, 19,4 x 25,8 cm, v. 1849, coll. musée du Prado, Madrid.



Fig. 3. P. Téllez Giron, « Arco de Septimio Severo en el Foro, Roma », tirage sur papier salé, 16,3 x 21,9 cm, v. 1848-1852, coll. musée du Prado, Madrid.





Fig. 4. P. Téllez Giron, « Fuente de los jardines de la Villa Medici en Roma », tirage sur papier salé, 25 x 19,5 cm, v. 1848-1852, coll. musée du Prado, Madrid.