

CHARLES CLIFFORD Y LAS REPRODUCCIONES FOTOGRAFICAS DE OBRAS PICTÓRICAS

PABLO FERNÁNDEZ DÍAZ-FIERROS¹
Universidad de Sevilla

Este artículo se ocupa de analizar, desde las estrategias y los intereses de las relaciones específicas que mantuvieron la fotografía y la pintura en la España de mediados del siglo XIX, las reproducciones de obras artísticas tomadas por Charles Clifford a lo largo de su trayectoria profesional en nuestro país, aportando nuevos datos sobre su estancia en Sevilla en la primavera de 1854. De las comparaciones realizadas por el investigador entre las reproducciones y los cuadros que, según el fotógrafo, le sirvieron de modelo —con especial atención a las pinturas atribuidas a Murillo— se demuestra que Clifford no reprodujo las obras originales sino unas réplicas o interpretaciones realizadas por copistas.

Palabras clave: fotografía; pintura; reproducciones fotográficas; siglo XIX; Charles Clifford; Murillo; Sevilla.

CHARLES CLIFFORD AND THE PHOTOGRAPHIC REPRODUCTIONS OF PICTORIAL WORKS

This article investigates, from the interests and strategies of the specific relationships between photography and painting in the mid-nineteenth century in Spain, the photographic reproductions of artistic works taken by Charles Clifford during his professional career in our country, and offers new information about his stay in Seville in the spring of 1854. As a result of a comparative study conducted by the researcher of the reproductions and the paintings, which the photographer said he used as models, with special attention given to those of Murillo, it is concluded that Clifford did not photograph the original works, rather replicas of these made by copyists.

Key words: photography; painting; photographic reproductions; 19th century; Charles Clifford; Murillo; Seville.

Cómo citar este artículo / Citation: Fernández Díaz-Fierros (2020): “Charles Clifford y las reproducciones fotográficas de obras pictóricas”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 93, núm. 371, Madrid, pp. 277-290. <https://doi.org/10.3989/aearte.2020.18>

Charles Clifford nació en el sur de Gales² y desarrolló su carrera como fotógrafo profesional en España. Llegó a Madrid en octubre de 1850 y murió en esta misma ciudad el 1 de enero de 1863, con cuarenta y tres años de edad, tras doce de intensa actividad y de frecuentes viajes de trabajo por algunas regiones y ciudades del país, incluida Sevilla. Se ignora casi al completo su biografía previa anterior a su llegada a la capital: apenas que trabajó como director del hipódromo de Burdeos un mes antes de presentarse en Madrid³. Desde el primer libro publicado sobre

¹ contacto@pablodiazfierros.com / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2458-2688>.

² La lápida de la tumba de Clifford en el cementerio británico de Madrid nos informa que murió en la capital española a los cuarenta y tres años. Por lo tanto, a falta de datos en los registros de su país de origen, podríamos fijar su nacimiento en 1819 o en 1820, pero al fallecer apenas comenzado 1863, consideraremos la primera opción como el año más probable de su alumbramiento.

³ Bullough, 2018: 56.

la fotografía del siglo XIX en España⁴, hasta nuestros días, cuando se conmemora el bicentenario del nacimiento de Clifford, no ha dejado de crecer el interés de los investigadores más prestigiosos a nivel nacional e internacional por la vida y la obra de este fotógrafo, peculiar e innovador.

*A Photographic Scramble through Spain*⁵ es el título del libro que escribió Clifford —publicado en Londres entre octubre de 1861 y marzo de 1862— relatando sus experiencias y anécdotas por los lugares de España que visitó, ya fuera para cumplir con un encargo, tomar vistas por iniciativa propia o de paso hacia otros destinos. Al final incluyó un listado numerado con los títulos de ciento setenta y una fotografías que, en algunos casos, acompañó con un breve comentario. Con los números 162 y 163 figuran dos reproducciones de cuadros de Murillo que situó en “La Caridad, Seville” y denominó, respectivamente: “Miracle of the Loaves and Fishes” y “Moses Striking the Rock”⁶.

No debemos olvidar que Clifford era un comercial de la fotografía, de cuyas ventas dependía el sustento de su familia, y como tal, supo ver las virtudes económicas que las reproducciones fotográficas de obras pictóricas trasladaban a su negocio, especialmente en Francia e Inglaterra. También sería razonable pensar en la influencia que pudieron ejercer sobre el galés las publicaciones precedentes sobre los grandes maestros de la pintura española de su pasado. Por tratarse de la más completa historia del arte de nuestro país, sobre todo por su cuarto volumen ilustrado con fotografías, y por los vínculos y las correspondencias de su autor con Clifford: británico, un año mayor y apasionado por el arte español —con especial interés sobre Murillo, cuya obra admiró en sus viajes a Sevilla en los años 1841, 1842 y 1845— debemos mencionar como antecedente y posible influencia *Annals of the Artists of Spain*⁷, del historiador escocés William Stirling Maxwell (1818-1878), publicado en Londres en 1848, dos años antes de la llegada de Clifford a Madrid.

El interés del libro para este estudio, especialmente su cuarto tomo, titulado *Talbotype Illustrations to the Annals of the Artists of Spain*, no está tanto en su función informativa, es decir, en su papel como vehículo para difundir el arte español fuera de nuestras fronteras, sino por ser el precursor de las publicaciones ilustradas con fotografías. Estaba compuesto por sesenta y seis calotipos⁸ realizados por Nicolaas Henneman (1813-1898) bajo la supervisión de Stirling, de los que diecisiete, un 25,75% del total, estaban dedicados a Murillo —entre ellos “Moses striking the Rock in Horeb”— aunque solo “The Saviour on the Cross” y “St. John Baptist with a Lamb” procedían de tomas directas de las obras originales del pintor sevillano⁹. El resto eran reproducciones de copias realizadas con diferentes técnicas y en distintos soportes: óleos, dibujos, grabados y litografías.

Murillo en el Hospital de la Caridad

Todas las investigaciones consultadas que se han ocupado de las reproducciones fotográficas de obras de arte que realizó Clifford a lo largo de su trayectoria profesional —desde la primera publicación específica a cargo de Lee Fontanella y Gerardo F. Kurtz, publicada por El Viso en 1996, hasta las más recientes, editadas con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Murillo— recogen la información del *Scramble* y precisan que fue en la estancia en Sevilla del viaje por Andalucía de 1854 cuando el fotógrafo reprodujo en la iglesia del Hospital de la Santa Caridad dos obras del pintor sevillano: *El milagro de los panes y los peces* y *Moisés haciendo brotar el agua de la roca de Horeb*.

⁴ Fontanella, 1981.

⁵ *Una aventura fotográfica por España*. Traducido por el investigador al castellano. Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/5661.

⁶ Clifford, h. 1861-1862: 48. “El milagro de los panes y los peces” y “Moisés golpeando la roca”. Traducción del autor al castellano.

⁷ *Anales de los artistas de España*. Traducido por el investigador al castellano.

⁸ Scharf, 1994: 170.

⁹ “Cristo en la Cruz” y “San Juan Bautista Niño con el cordero”. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 1. Sevilla, Iglesia del Hospital de la Caridad con los cuadros de Murillo, *El milagro de los panes y los peces* (derecha) y *Moisés haciendo brotar el agua de la roca de Horeb* (izquierda). Fot. Pablo Fernández Díaz-Fierros.

Durante su primer viaje a Sevilla fotografió estas obras [refiriéndose a las anteriormente mencionadas] en el Hospital de la Caridad¹⁰.

Clifford viajará a Sevilla en la primavera de 1854, estancia que se prolongaría a lo largo de todo el año, ya que a principios de enero de 1855 regresa a la capital con un conjunto de fotografías que incluían la reproducción de varios cuadros de Murillo y de otros pintores de la escuela sevillana [...]. Aunque son escasas las copias que han llegado hasta nosotros, son *El milagro de los panes y los peces* y *Moisés ante al roca de Horeb*, ambas en el Hospital de la Caridad, las más antiguas realizadas y conservadas sobre la pintura original del pintor sevillano¹¹.

Charles Clifford (Gales 1819-Madrid 1863) fotografió en abril de 1854, durante el viaje a Sevilla con la reina, dos murillos de la Caridad: *La multiplicación de los panes y los peces* [...] y *Moisés y la vara*¹².

Los cuadros estaban colocados en el presbiterio, a una considerable altura que no permitía una toma frontal, posición indispensable si se desea evitar deformaciones (6,5 metros desde del suelo hasta el centro del lienzo, según medidas tomadas en la actualidad). Para fotografiarlos, o

¹⁰ Fontanella / Kurtz, 1996: 108.

¹¹ Pérez Gallardo, 2017: 110. No hemos encontrado ningún documento que demuestre que Clifford residió ocho meses en Sevilla, desde abril hasta diciembre de 1854, tal como afirma la investigadora.

¹² García Felguera, 2018: 263.



Fig. 2. Murillo: *El milagro de los panes y los peces*, h.1669-1670. © Fondo gráfico del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Fot. Eugenio Fernández Ruiz. Clifford: *Miracle of the loaves and fishes*, abril de 1854. © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019.

bien se debieron descolgar, a pesar de su gran tamaño: 236 x 575 cm. y su pesado marco dorado de cerca de media tonelada, o bien se instaló un andamio que permitiese a Clifford ascender hasta las pinturas cargado con la cámara, el trípode y las placas [fig. 1].

No conocemos ninguna fotografía de alguna de las probables cámaras que utilizó Clifford, pero sabemos que fueron muy pesadas —se construían en maderas nobles, generalmente caoba, roble y nogal, y se fijaban a un trípode del mismo material— y voluminosas —el negativo estándar que manipulaba el fotógrafo galés tenía unas dimensiones extraordinarias de 42 x 31 cm.—¹³, lo que nos hace pensar que se las debían fabricar a medida. En la página 6 del *Scramble*, Clifford escribe al respecto del peso de su equipo fotográfico, indicando que estaba entre las cinco y seis centenas, que era una medida utilizada en Inglaterra equivalente a 50,8 kg. la unidad: “When from the size of the picture to be taken, the *photographic appareil* is necessarily on a very extensive scale, the whole, in all probability, weighting from five to six cwt”¹⁴.

Los dos hipotéticos procedimientos que pudo utilizar Clifford para fotografiar las pinturas de Murillo en el Hospital de La Caridad arrojan dudas, no solo por la operación de mover unos cuadros tan grandes o levantar una estructura auxiliar ex profeso para alcanzar la altura deseada, sino por la baja respuesta de los equipos de la época para tomar fotografías en unas condiciones tan escasas de iluminación como las que debía tener el interior de la iglesia. Sería más razonable pensar que hubiesen permitido trasladar los cuadros al exterior, tras una solicitud previa del fotógrafo y una autorización de las personalidades competentes.

Ante estas incertidumbres, hemos realizado un análisis comparativo de los dos cuadros de Murillo con las respectivas reproducciones fotográficas que tomó Clifford y se han confirmado las sospechas: en ambos casos hay acusadas desigualdades que van más allá de un posible retoque del negativo, acción que era muy frecuente en aquellos años para corregir los defectos de

¹³ Fernández / García, 2017: 176.

¹⁴ “Cuando debido al tamaño de la fotografía que se va a tomar, el equipo fotográfico ha de ser necesariamente muy voluminoso, con el peso total estando, probablemente, entre cinco y seis centenas”. Traducido por el investigador al castellano.



Fig. 3. *El milagro de los panes y los peces*, fragmentos del cuadro y de la fotografía.

luces no deseadas (cualquiera que haya intentado en alguna ocasión fotografiar un óleo habrá experimentado las dificultades para evitar los brillos y las sombras que arrojan, tanto los marcos como los propios relieves del lienzo y del pigmento). De esta investigación se desprenden varias incógnitas: ¿estuvo Clifford reproduciendo obras de Murillo en el Hospital de la Caridad o fotografió en otro lugar unas réplicas? Lo más probable es que se traten de cuadros diferentes y, evidentemente, los reproducidos por Clifford sean copias de los auténticos, algo que era muy corriente en la época para comercializarlas ante la imposibilidad de hacerse con un original por el elevado precio de venta. En las figuras siguientes se presentan las comparativas, tanto del cuadro completo como detalles del mismo, y basta una mirada atenta sobre los personajes principales, entre otras diferencias, para comprobar la falta de correspondencia en los rostros de Jesús y sus apóstoles, en la multitud de personas que esperan la llegada de los alimentos y en la escasa vegetación en la parte derecha del lienzo de *El milagro de los panes y los peces* [figs. 2 y 3]¹⁵;

¹⁵ Pintura: óleo sobre lienzo, 236 x 575 cm. Sevilla, Iglesia del Hospital de la Caridad; Fotografía: Negativo de papel, positivo a la albúmina 17,5 x 40 cm. en página 41,0 x 54,0 cm. Álbum *Photographic souvenir of Spain*, vol. II, 1861. Londres, The Royal Collection Trust, RCIN 2700175.



Fig. 4. Murillo: *Moisés haciendo brotar el agua de la roca de Horeb*, h.1669-1670. © Fondo gráfico del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Fot. Eugenio Fernández Ruiz. Clifford: *Moses striking the rock*, abril de 1854. © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019

así como en Moisés, Aarón (junto al primero, con barba y mitra) y el niño que monta sobre el caballo en *Moisés haciendo brotar el agua de la roca de Horeb* [figs. 4 y 5]¹⁶.

La Sevilla de los duques de Montpensier

En los primeros años de la segunda mitad del siglo XIX, Sevilla era una parada obligatoria para cualquier fotógrafo que se preciase. El inventario de referencia para el estudio de las fotografías realizadas por Clifford en España sigue siendo el que elaboró Fontanella y publicó en su libro de 1999, a pesar del tiempo transcurrido¹⁷. En él aparecen catalogadas setecientas siete fotografías (a día de hoy sabemos que el conjunto total de su obra pudo alcanzar los ochocientos ejemplares), de las cuales cuarenta y cuatro son vistas de Sevilla (6,22%) y trece son reproducciones de obras de arte (1,83%), probablemente tomadas también en la capital hispalense. En ambos casos no son números totales, pero nos ofrecen una idea de la atracción que generaba la ciudad andaluza hacia los fotógrafos españoles, británicos y franceses, fundamentalmente, que se desplazaban pertrechados con sus equipos para tomar fotografías, entre las que destacaban por recurrentes: el perfil de Sevilla desde la ribera del Guadalquivir; a veces con “el puente de hierro” como protagonista, como así tituló Clifford una vista del puente de Triana¹⁸ tomada en 1854 e incluida en un álbum posterior¹⁹; los monumentos más cono-

¹⁶ Pintura: óleo sobre lienzo, 236 x 575 cm. Sevilla, Capilla de la Santa Caridad; Fotografía: Negativo de papel, positivo a la albúmina 17,0 x 38,5 cm. en página 41,0 x 54,0 cm. Álbum *Photographic souvenir of Spain*, vol. II, 1861. Londres, The Royal Collection Trust, RCIN 2700176.

¹⁷ Fontanella, 1999.

¹⁸ Sustituyó al antiguo puente de barcas y se inauguró el 23 de febrero de 1852 bajo la denominación puente “Nuevo”. García Felguera, 1994: 147.

¹⁹ *Recuerdos fotográficos de la visita de SS.MM y AA.RR a las provincias de Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 17/LF/118.



Fig. 5. *Moisés haciendo brotar el agua de la roca de Horeb*, fragmentos del cuadro y de la fotografía.

cidos, como el Alcázar, la Catedral, la Giralda, la Casa de Pilatos, el Palacio Arzobispal, el Palacio de San Telmo y el Ayuntamiento; y los espacios públicos tradicionales, como la plaza de San Francisco o la Alameda de Hércules. También eran atractivas comercialmente las fotografías de las obras de arte que albergaban la catedral y algunas iglesias, como la del Hospital de la Caridad, con un especial interés hacia las pinturas de Murillo. El pintor sevillano era considerado el mejor artista del Siglo de Oro español, superando incluso a Velázquez, y sus cuadros alcanzaban precios extraordinarios en el mercado europeo. Por ejemplo, la *Inmaculada Concepción de los Venerables*, conocida como “Inmaculada de Soult”, alcanzó la cifra de 615.300 francos en una subasta de París en 1852. Consecuentemente a esta fama, las reproducciones fotográficas de sus obras suponían un negocio rentable.

En este contexto, la actividad artística de Sevilla se vio impulsada por la presencia de dos de sus residentes más ilustres: la infanta española María Luisa Fernanda de Borbón y Borbón (1832-1897) —hija de Fernando VII y de María Cristina de las Dos Sicilias y hermana de Isabel II—; y su esposo, Antonio Felipe María de Orleans (1824-1890), duque de Montpensier, un príncipe francés hijo de Luis Felipe I y de María Amelia de Borbón, nieta de Carlos III de España.

El joven matrimonio llegó a Sevilla procedente de Aranjuez el 7 de mayo de 1848 cuando ella tenía dieciséis y él veinticuatro años. Durante sus primeros cinco días se alojaron en el Palacio Arzobispal como huéspedes de honor y el 12 de mayo se trasladaron al Alcázar, donde nació su primogénita María Isabel de Orleans, condesa de París. El duque se interesó por el Palacio de San Telmo como residencia definitiva y comenzó las gestiones con el Estado para hacerse con su propiedad. El 15 de abril de 1850 firmaron la escritura de compra-venta y a partir de entonces comenzaron, bajo la dirección del arquitecto Balbino Marrón y Ranero (1812-1867), las obras de reforma que transformaron el Palacio en un auténtico y moderno edificio.

Desde que se afincaron en San Telmo, hasta su exilio en 1868, los duques avivaron el mercado fotográfico de la ciudad con encargos, compras y patrocinios. Para cualquier fotógrafo que visitase Andalucía o parase en Gibraltar, como era frecuente en el caso de los británicos, el Palacio era una cita indispensable. En ruta hacia Sevilla, tenían el cuidado de avisar con antelación al duque para ofrecerle sus vistas o hacerlas en alguna parada antes de llegar a la capital hispalense. Así debió actuar Clifford en sus cuatro viajes conocidos a Sevilla (abril de 1854, agosto de 1859, abril de 1861 y segunda mitad de septiembre de 1862, ya en sus últimos meses de vida), una de sus ciudades favoritas para tomar fotografías, según él mismo escribió en el *Scramble*: “Seville is perhaps, to the traveller the most attractive of Spanish towns, as there, is much to be seen, and the worldly comforts are well attended to; and these considerations, if you have been roughing it in interior expeditions, are to be most cordially enjoyed”²⁰.

Antonio de Orleans y María Luisa de Borbón eran amantes de las bellas artes y ejercieron en Sevilla una importante labor de coleccionismo y mecenazgo, apoyando a artistas mediante becas y encargos. De este modo, aumentaron con nuevas compras el legado familiar hasta transformar el Palacio en un verdadero museo que reunió la colección privada más importante de arte de España en la segunda mitad del siglo XIX, con obras de autores de la talla de El Greco (*Retrato de Jorge Manuel; Laocoonte*), Murillo (*Virgen de la Faja*), Zurbarán (*La Circuncisión; La Adoración de los Pastores; La Adoración de los Reyes Magos; La Anunciación; Virgen de la Merced con dos mercedarios; La gloria de Santo Tomás*) y Goya (*Retrato de Carlos IV; Retrato de Reina Doña María Luisa; Retrato de Don Fernando VII, siendo Príncipe de Asturias; Retrato de la Reina viuda de las Dos Sicilias, siendo Infanta de edad de doce años; Maja y Celestina al balcón; La mujer del librero; Retrato de Asensio Juliá; Retrato del Guerrillero*), entre otros.

En el conjunto de obras de la pintura sevillana del siglo XVII, quizá el corpus más completo de la Colección Montpensier, se encontraban un buen número de copias de cuadros originales que no habían podido adquirir, entre los que figuraban reproducciones de Velázquez, Alonso Cano, Herrera el Viejo, Valdés Leal y Murillo, del que solo tenían el original antes citado²¹, y al menos ocho réplicas: *La Adoración de los pastores, Las santas Justa y Rufina, Santo Tomás de Villanueva, La visión de San Antonio de Padua, San Juan Bautista, El Niño Jesús, Moisés haciendo brotar el agua de la roca de Horeb y El milagro de los panes y los peces*, siendo el autor de estos dos últimos cuadros el pintor Francisco Cabral y Aguado Bejarano (1824-1890).

Antonio de Orleans y su esposa también estuvieron interesados en la literatura, manteniendo una buena amistad con Prosper Mérimée, Victor Hugo o Alexandre Dumas, entre otros; en la música, practicándola (en el caso de Luisa Fernanda), coleccionando partituras, celebrando conciertos en San Telmo y patrocinando a músicos locales; y en la fotografía, ya fuese fomentando su práctica, coleccionando vistas, retratos y reproducciones de obras de arte, o ejerciendo de anfitriones a los fotógrafos que visitaban Sevilla. Así sucedió con Clifford, al que el duque conoció en el viaje que el galés realizó a la capital hispalense en abril de 1854. Por este motivo, es probable que las fotografías de las copias de los cuadros del Hospital de la Caridad se realizaran en San Telmo, lo que supondría una novedad, pues hasta la fecha ni siquiera se había cuestionado si correspondían, o no, a los originales.

Otras reproducciones

Además de las dos obras mencionadas, Clifford incluyó en el anexo del *Scramble* otras tres reproducciones de pinturas de Murillo, citadas a continuación con el número que le asignó el

²⁰ Clifford, h. 1861-1862: 20. “Para el viajero, Sevilla es quizá la ciudad española más atractiva, puesto que allí hay mucho que ver y las comodidades mundanas están bien atendidas; y estas consideraciones deben disfrutarse cordialmente, si ha estado trabajando duro durante las expediciones en el interior”. Traducido por el investigador al castellano.

²¹ Los especialistas arrojan dudas sobre la autoría del otro cuadro de Murillo de la Colección ducal: *San Juan Bautizando a Jesucristo*. Rodríguez, 2005: 42.

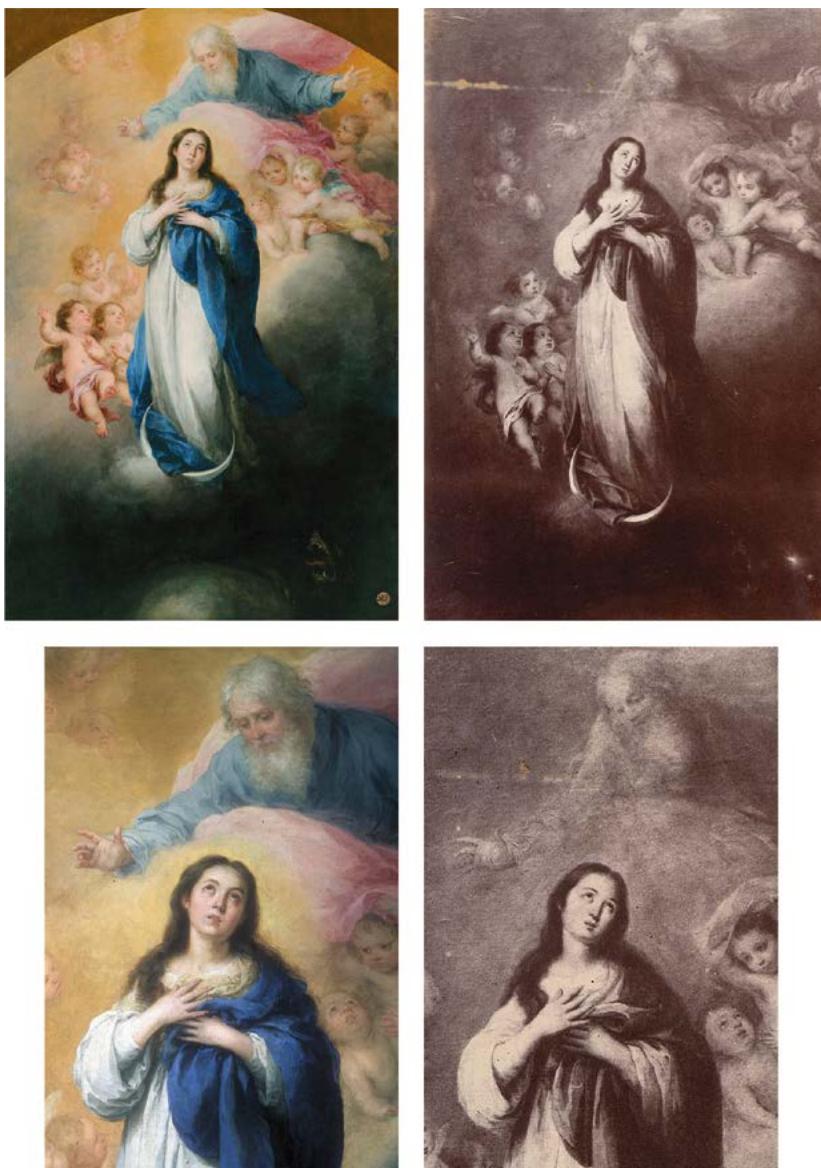


Fig. 6. Murillo: *Inmaculada del Padre Eterno*, h. 1668-1669. Fondo gráfico del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Fot. Eugenio Fernández Ruiz. Clifford: *Miracle of the loaves and fishes*, h.1854. © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019.

fotógrafo en el listado: “164 Conception”; “165 The saint’s Buenventura y Leandro”; “166 San Antonio”; así como “167 St. Thomas de Aquinas disputing with the doctors”²², de Zurbarán y “168 La Perla”, de Rafael. Los cuadros, más conocidos como: *Inmaculada del padre eterno*; *San Buenaventura y San Leandro*; *Visión de San Antonio de Padua*; *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*; y *Sagrada familia, llamada la Perla* forman parte de los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla. *Visión de San Antonio de Padua* puede verse actualmente en su ubicación original, en la capilla de San Antonio de la Catedral hispalense, y *Sagrada familia, llamada la Perla*, en el Museo Nacional del Prado.

Las fotografías están localizadas en el álbum de Clifford *Photographic souvenir of Spain, vol. II*, 1861, perteneciente a The Royal Collection Trust (Londres), según los números de inventario

²² Clifford, h. 1861-1862: p. 48. *Concepción*; *Los santos Buenaventura y Leandro*; *San Antonio*; *Santo Tomás de Aquino disputando con los doctores*. Traducción del autor al castellano.

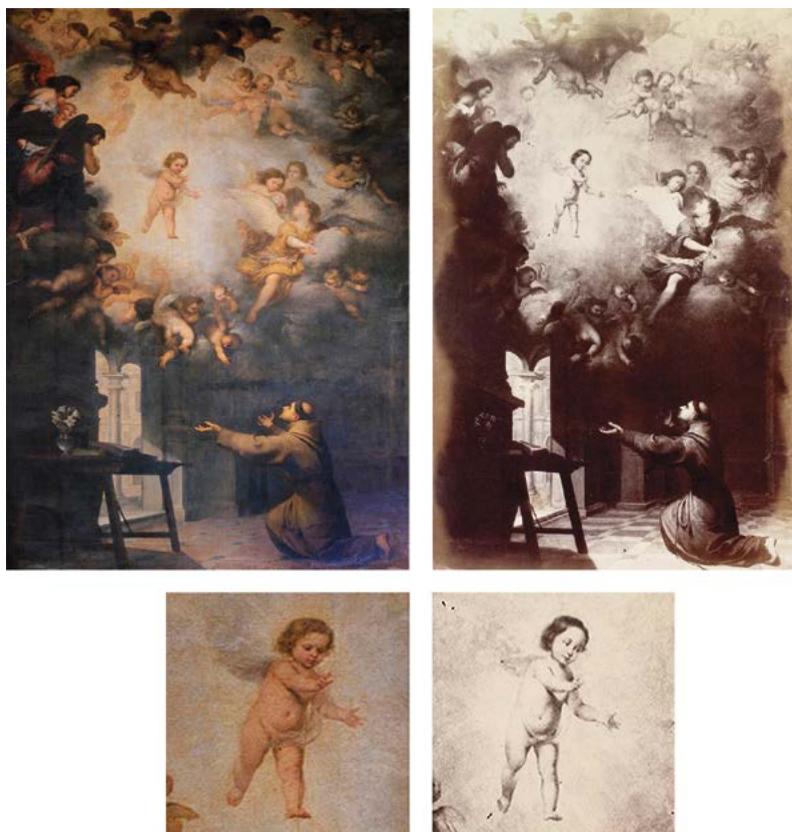


Fig. 7. Murillo: *Visión de San Antonio de Padua*, 1656. © Cabildo Catedral de Sevilla. Fot. Jesús Murillo. Atrib. Clifford: *San Antonio*, h. 1854. © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019.

que se citan al pie de página²³. En la Biblioteca Nacional de España, signatura 17/30/35, hay una copia de *Sagrada Familia*, llamada *la Perla* que tiene el sello seco del fotógrafo, confirmación irrefutable de su autoría.

Un análisis realizado por el investigador sobre todas las reproducciones fotográficas citadas confirma el mismo procedimiento que el llevado a cabo con las pinturas del Hospital de La Caridad: lo que fotografió Clifford no era el original, sino una copia. En *Inmaculada del padre eterno*²⁴; *San Buenaventura* y *San Leandro*; *Visión de San Antonio de Padua*; y *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* las diferencias son manifiestas; y en el caso de *Sagrada Familia*, llamada *la Perla* la obra fotografiada ni siquiera era un óleo, sino un grabado (o una litografía), es decir, una interpretación del cuadro de Rafael.

Obsérvese el semblante de la “Inmaculada” y del “Padre Eterno” en el cuadro²⁵ y en su reproducción fotográfica²⁶, de los que se ha seleccionado un fragmento [fig. 6], las correspondientes figuras del Niño Jesús en *Visión de San Antonio de Padua* [fig. 7]²⁷ o las desproporciones y

²³ *Inmaculada del padre eterno* RCIN2700177; *San Buenaventura* y *San Leandro* RCIN2700178; *Visión de San Antonio de Padua* RCIN 2700179; *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* RCIN2700180; *Sagrada familia*, llamada *la Perla* RCIN 2700181.

²⁴ El 8 de diciembre de 1854 se declaró el dogma de la Inmaculada Concepción. Es muy tentador pensar que este episodio hubiera animado a Clifford a fotografiar *Inmaculada del padre eterno*, aunque no tenemos pruebas de ello.

²⁵ Óleo sobre lienzo, 283 x 188 cm. Sevilla: Museo de Bellas Artes.

²⁶ Negativo de papel, positivo a la albúmina 33,5 x 23,5 cm. en página 41 x 54 cm. Album *Photographic souvenir of Spain*, vol. II, 1861. Londres: The Royal Collection Trust, RCIN 2700177.

²⁷ Pintura: óleo sobre lienzo, 560 x 369 cm. Capilla de San Antonio, catedral de Sevilla; Fotografía: Negativo de papel, positivo a la albúmina 38,0 x 25 cm. en página 41 x 54 cm. Album *Photographic souvenir of Spain*, vol. II, 1861. Londres, The Royal Collection Trust, RCIN 2700179.



Fig. 8. Murillo: *San Leandro y San Buenaventura*, h. 1665-1666. © Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fot. José Morón. Clifford: *The saint's Buenaventura y Leandro*, h. 1854. © Her Majesty Queen Elizabeth II 2019

desigualdades en *San Leandro y San Buenaventura*, especialmente notables en la pilastra de la baranda (izquierda del lienzo) y en el texto del pergamino que sostiene San Leandro, aunque para este último caso hay que ampliar hasta el detalle [fig. 8]²⁸. Un análisis visual es suficiente para comprobar estas faltas de correspondencia, si bien un estudio detenido pone al descubierto otras diferencias menos evidentes.

Está también confirmada mediante sello seco la autoría de Clifford en otras reproducciones de pinturas que no cita el fotógrafo en el *Scramble*, y de nuevo las desigualdades nos permiten afirmar que proceden de copias de los cuadros originales. Son las siguientes: *El Carnaval de Venecia*²⁹, atribuido a Tiepolo Giambattista; *Virgen de la silla*³⁰ y *La Sagrada Familia de Francisco P^o*³¹, de Rafael Sanzio; y *La era o El verano*, de Goya. En el caso de la pintura del genio de Fuendetodos son tan claras las diferencias en las respectivas formas de la horca que sostiene el niño que juega sobre el trigo recogido en el carro (en el centro de la imagen) y en los cuartetos de segadores de la izquierda, que ni siquiera debemos referirnos al modelo como una copia del cuadro de Goya, sino como una interpretación. No sabemos si Clifford era consciente de que no fotografió la pintura original o, al contrario, sabía que estaba frente a una copia deficiente y decidió comercializarla, tal como sucedió con las pinturas de Murillo anteriormente comentadas. En cualquiera de los dos casos, incluyó la reproducción en el álbum *Vistas fotografiadas de la Alameda, del Palacio de Madrid, del de Guadalajara y de la Casa de los Mendozas en Toledo (hoy incluida) pertenecientes al Excmo. Sr. Duque de Osuna y del Infantado, sacadas por Mr. Clifford*, indicando tras el título —en el índice y al pie de la fotografía— que el modelo fue el cuadro original: “Vista de unas heras de labradores. Por Goya” [fig. 9]³².

Llegado a este punto es conveniente hacer una digresión para aclarar los términos empleados para referirnos a las pinturas reproducidas por Clifford. Una vez comprobada la falta de corres-

²⁸ Pintura: óleo sobre lienzo, 200 x 176 cm. Sevilla: Museo de Bellas Artes; Fotografía: Negativo de papel, positivo a la albúmina 34 x 23 cm. en página 41 x 54 cm. Album *Photographic souvenir of Spain, vol. II*, 1861. Londres: The Royal Collection Trust, RCIN 2700178.

²⁹ Pintura: Museo Nacional del Prado; Fotografía: Biblioteca Nacional de España, 17/30/30.

³⁰ Pintura: Florencia, Palazzo Pitti; Fotografía: Biblioteca Nacional de España, 17/30/34.

³¹ Pintura: París, Museo Nacional del Louvre; Fotografía: Londres: The Royal Collection Trust, RCIN 851052.

³² Pintura: óleo sobre lienzo, 27,7 x 64,2 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado; Fotografía: Negativo de cristal, positivo a la albúmina 11,0 x 26,0 cm. sobre cartulina 63,7 x 49,4 cm. Numerada en el soporte a tinta negra: «31». Madrid: Biblioteca Nacional de España, 17/LF/87 (30).



Fig. 9. Goya: *La era o El verano*, 1786.
© Museo Nacional del Prado. Clifford: *Vista de unas heras de labradores. Por Goya*, h.1856. © Biblioteca Nacional de España

pondencia, notable en algunos casos, no podemos considerar a las obras que fotografió el galés unas “réplicas” de los cuadros originales: las más afortunadas serían unas “copias” y en las otras, las diferencias son tan acusadas, que debemos considerarlas “interpretaciones” o “versiones”.

Ignoramos las razones que llevaron a Clifford a fotografiar copias: quizá las dificultades técnicas para tomar una fotografía en el interior de una iglesia o de un convento (fundamentalmente en el caso de Murillo), no solo por la altura a la que estaban colgadas las pinturas, sino por las limitaciones de los equipos de la época ante motivos tan poco iluminados; o quizá por la falta de autorización, o acaso un encargo del duque o una estrategia del fotógrafo para cultivar las relaciones con el aristócrata. Lo que parece claro es que Clifford se encargó de comercializar sus copias como si fueran reproducciones de los cuadros auténticos, a juzgar por las ubicaciones de las tomas que acompañan al título de cada fotografía en el *Scramble*, según las cuales estuvo en la Catedral de Sevilla (*Visión de San Antonio de Padua*), en el Museo de la misma ciudad (*Inmaculada del Padre Eterno*), y en el Museo de Madrid (*Sagrada Familia, llamada la Perla*).

Clifford expuso algunas de sus reproducciones de pinturas en la Exposition photographique de Bruselas —inaugurada el 15 de agosto de 1856—, haciéndolas pasar por copias de los originales, según deducimos de un artículo que publicó Ernest Lacan (1828-1879)³³ el 18 de octubre del mismo año en la revista *La Lumière*:

Mais, ainsi que nous l'avons dit précédemment, la collection de M. Clifford ne renferme pas seulement des vues de monuments, elle se complète par des copies des oeuvres des grands maîtres espagnols. On y retrouve, en même temps que les travaux des célèbres architectes Herrera et Siloe, les productions des Montanes, des Hernandez et des Juni, qui ont porté si loin la sculpture sur

³³ Lacan fue una figura central en la teoría y crítica fotográfica desde los años cincuenta a los setenta del siglo XIX. Ostentó el cargo de editor de *La Lumière* desde diciembre de 1851 hasta diciembre de 1860, y cofundó en 1861 *Le Moniteur de la Photographie*. Era un firme defensor de la trascendencia cultural de la fotografía como disciplina autónoma, con sus escuelas y estilos, y escribió artículos sobre los fotógrafos que mejor representaban esta nueva expresión visual.

bois, ainsi que les ravissantes compositions de Juan de Arphes, ce Benvenuto Cellini de l'Espagne; puis enfin les toiles des Murillo, des Velasquez et des Zurbaran³⁴.

Gracias a las facilidades que los gestores del Archivo Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda han ofrecido al investigador, se ha accedido al catálogo de cuadros de los duques, publicado en 1866, y se ha comprobado que la réplica fotografiada por Clifford de *Vista de unas heras de labradores* o, simplemente *La era*, no formaba parte de la Colección Montpensier. No tenemos información acerca del nombre del copista y la localización de la pintura, si bien en el álbum antes citado Clifford aseguraba que estaba tomada en la Alameda de Osuna. Sí hemos encontrado en el inventario Montpensier una referencia a una réplica de *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, de Zurbarán, que podría tratarse del cuadro que fotografió, y probablemente distribuyó como copia directa del original.

Clifford también realizó reproducciones de cuadros de pintores coetáneos, siendo conocidas hasta la fecha las siguientes: *Catedral de Burgos*, de Francisco Javier Parcerisa; *La coronación de Quintana*, de Luis López Piquer; *Los Reyes Católicos en el acto de administrar justicia*, de Víctor Manzano Mejorada; *Paisaje de costa*, de Carlos Haes; *Una escena de la tía fingida*, de Ignacio Suárez Llanos; *Toreros delante de la plaza de toros*, de Manuel Castellano; *Quevedo leyendo en una reunión*, de Rafael García Hispaleto; *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*³⁵, de Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina; *El suspiro del moro* de Benito Soriano Murillo; un retrato femenino, de Egron Sellif Lundgren; dos reproducciones de sendos retratos de la duquesa de Montpensier y otra de una aguada de dos niñas (quizá las hijas de los duques), cuyas autorías no conocemos; y *La Muñeira* y *Una romería en las cercanías de Santiago*, de Dionisio Fierros, el único pintor contemporáneo a Clifford con dos reproducciones fotográficas. La estrecha y escasamente conocida relación profesional y amistosa entre ambos, en correspondencia con la prolífica presencia de la obra del galés en la colección privada de fotografía del pintor —estimada en sesenta y tres ejemplares— es el origen de la Tesis Doctoral del investigador autor de este trabajo³⁶.

Actualmente, en la Biblioteca Nacional de España³⁷ hay dieciséis reproducciones de cuadros a cargo de Clifford y en The Royal Collection Trust, nueve³⁸. No sabemos cuántas pudo realizar a lo largo de su trayectoria, y si las hizo solo por razones económicas y promocionales o tenía alguna motivación personal, dado su afán por trasladar los códigos estéticos de la pintura a la fotografía.

Conclusiones

De los pormenorizados análisis realizados por el investigador expuestos en este artículo se puede concluir que las fotografías que realizó Clifford de las obras citadas —conscientemente

³⁴ “Pero, como hemos dicho anteriormente, la colección del Sr. Clifford no solo contiene vistas de monumentos, sino que se completa con copias de las obras de los grandes maestros españoles. Junto con el trabajo de los famosos arquitectos Herrera y Siloé, se encuentran las producciones de Montañés, Hernández y Juni, que han llevado tan lejos la escultura en madera, así como las hermosas composiciones de Juan de Arfe, el Benvenuto Cellini de España; Luego, finalmente, los lienzos de Murillo, Velásquez y Zurbarán”. Traducido por el investigador al castellano.

³⁵ Atribuida a Clifford. Kurtz / Ortega, 1989: 306.

³⁶ Fernández Díaz-Fierros, 2019.

³⁷ *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, 17/30/31; *Una romería en las cercanías de Santiago*, 17/11/130; *Los Reyes Católicos en el acto de administrar justicia*, 17/11/105; *Paisaje de costa*, 17/11/131; *La Muñeira*, 17/11/2; *El Milagro de los panes y los peces*, 17/11/12; *Vista de unas heras de labradores*, 17/LF/87 (30); *Vista de la pradera de San Isidro*, 17-LF/87 (29); *Sagrada Familia, llamada la Perla*, 17/30/35; *Virgen de la silla*, 17/30/34; *Boabdil el Chico* o *El suspiro del moro*, 17/30/32; *Brindis a caballo*, 17/30/33; *El Carnaval de Venecia*, 17/30/30; *Una escena de la tía fingida*, 17/28/232; *La coronación de Quintana*, 17/21/14; *Quevedo leyendo en una reunión*, 17/21/11.

³⁸ Según los títulos de la Colección Real y la signatura: *West side of Cathedral*, Burgos, RCIN 2700124; *Miracle of the Loaves and the Fishes*, RCIN 2700175; *Moses and the water from the rock of Horeb*, RCIN 2700176; *La Concepcion*, RCIN 2700177; *San Antonio*, Cathedral, RCIN 2700179; *La Perla*, RCIN 2700181; *Toreadors of Madrid*, RCIN 2700035; *San Tomas de Aquinas*, RCIN 2700180; *Saints Landro and Buenaventura*, RCIN 2700178.

comercializadas como reproducciones veraces de los originales— eran, en realidad, reproducciones fotográficas de réplicas realizadas por otros a partir de los cuadros de Murillo. Y lo mismo sucede con las fotografías de algunas obras de otros pintores “de su pasado”, como Francisco Zurbarán, Rafael Sanzio, Giambattista Tiepolo o Francisco de Goya. Clifford traficó con imágenes monocromáticas que él mismo había tomado de deficientes versiones de pinturas originales, sabiendo que el copista, en ocasiones anónimo, siempre peor que el artista auténtico, era distinto del que en el pie de fotografía se decía. Cabría también pensar que realizó las reproducciones por encargo de algún marchante de arte y fotografió los cuadros que en ese momento tuvo a su disposición, ignorando que los modelos eran réplicas. Esta posibilidad arroja dudas en el caso de Murillo, pues, como ya se ha dicho, las fotografías iban acompañadas por un texto breve que indicaba la ubicación de la pintura original.

En cualquiera de las hipótesis, el procedimiento se debe valorar desde las inquietudes técnicas y culturales de su tiempo, cuando la fotografía estaba todavía en una fase inicial de experimentación, de construcción de una teoría mediante la verificación empírica. Quizá por estas circunstancias no sea posible acusar a Clifford, ni a otros que hicieron lo mismo, de falsificador, aunque sí de falta de rigor (y tal vez de comerciante deshonesto).

Este es un caso inédito, pues hasta la fecha todas las publicaciones consultadas, así como las colecciones públicas y privadas que poseen reproducciones de obras pictóricas realizadas por Clifford, consideran que proceden de tomas directas de las pinturas originales. Y además aporta nuevos datos sobre la vida y obra del galés, introduciendo al menos dos incógnitas: ¿realizó las fotografías de las réplicas de Murillo en Sevilla en la primavera de 1854 o las tomó a su regreso en otra ciudad?, y, quizá la más importante para futuras investigaciones: ¿repitió el artificio en sus fotografías de maquetas de detalles arquitectónicos y las comercializó como tomas directas del monumento original?

BIBLIOGRAFÍA

- Bullough Ainscough, Rachel (2018): *Charles Clifford y su imagen en España*. [Tesis doctoral, directora: María Concepción Casajús Quirós]. Madrid: Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia.
- Clifford, Charles (1861-1862): *A Photographic Scramble through Spain*. Londres: Marion & Co., h. Madrid: Biblioteca Nacional de España, ER/5661.
- Fernández Díaz-Fierros, Pablo (2019): *Charles Clifford en la Colección Fierros. La infancia de la fotografía de arquitectura en España: 1850-1862*. [Tesis doctoral no publicada, director: José Joaquín Parra Bañón]. Sevilla: Universidad de Sevilla, Escuela Técnica Superior de Arquitectura.
- Fernández Rivero, Juan Antonio / García Ballesteros, Teresa (2017): *Descubriendo a Luis Masson, fotógrafo en la España del XIX*. Málaga: Ediciones del Genal.
- Fontanella, Lee (1981). *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso.
- Fontanella, Lee (1999): *Clifford en España: un fotógrafo en la corte de Isabel II*. Madrid: El Viso.
- Fontanella, Lee / García Felguera, María de los Santos / Kurtz, Gerardo F. (1994): *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Fundación Focus.
- Fontanella, Lee / Kurtz, Gerardo F (1996): *Charles Clifford, fotógrafo de la España de Isabel II*. Madrid: El Viso.
- García Felguera, María de los Santos (2018): “A mano y a máquina. Copiar a Murillo en el siglo XIX: pinturas y primeras fotografías”. En: Japón, Rafael (ed.): *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica*. Granada: Universidad de Granada. pp. 235-267.
- Kurtz, Gerardo F. / Ortega, Isabel (1989): *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, El Viso.
- Navarrete Prieto, Benito / Pleguezuelo, Alfonso / Quiles García, Fernando / García Luque, Manuel / Lleó Cañal, Vicente / Pérez Gallardo, Helena (2017): *Murillo y su estela en Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla / ICAS.
- Rodríguez Rebollo, Ángel (2005): *Las colecciones de pintura de los duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Scharf, Aaron (1994): *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza.

Fecha de recepción: 05-XII-2019

Fecha de aceptación: 14-V-2020