

VISTAS FOTOGRÁFICAS DEL PUENTE DE ALCÁNTARA REALIZADAS POR CHARLES CLIFFORD EN 1860

POR JOSÉ MANUEL SUÁREZ GARMENDIA

Se pretende dar a conocer una carpeta de fotografías que se encuentra en la biblioteca del Laboratorio de Arte y que documenta la restauración del puente de Alcántara (Cáceres) realizada en 1860. Es una obra de Charles Clifford, fotógrafo inglés que trabajó en las décadas centrales del pasado siglo para la reina Isabel II. Componen el conjunto 11 fotografías a la albúmina sacadas de placas de cristal al colodión.

It is our intention to enake known a folder of photographs, located in the library of the Arts Laboratory which gives evidence of the restoration of Alcántara Bridge in Cáceres in 1860. It is a work by Charles Clifford, an English photographer who worked for Queen Elisabeth in the middle 19th century Eleven photos make up the set. The photos are albumin taken from colodion glass plates.

En otras ocasiones hemos destacado la importancia de los fondos que se conservan en la fototeca y en la biblioteca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. En esta ocasión y como inicio de un estudio sistemático de estos, quisiéramos dar a conocer una carpeta que con el título “ *Álbum de Vistas Fotográficas del Puente de Alcántara, 1860* nos ha parecido de lo más interesante por inédita y porque su autor es nada menos que el fotógrafo inglés Charles Clifford.

Ciertamente es importante la necesidad que aún tiene la historia de la fotografía española de ir completando datos de los muchos fotógrafos que trabajaron a lo largo de la geografía española en aquellos primeros momentos de actividad. Esta necesidad deviene, en gran parte, por la pérdida de muchos documentos debido a la escasa valoración y a la poca importancia que hemos concedido a nuestro patrimonio fotográfico. Documentos gráficos que fueron magníficos y siempre testigos objetivos y únicos de hechos históricos. En otras ocasiones se comportaron como manifestaciones

personales y obras expresivas de un medio que, aunque casi recién nacido, estaba cambiando los hábitos perceptivos de la humanidad.

Es gratificante poder contribuir con nuestras pesquisas a completar alguna información en torno a estos pioneros de la fotografía y poder, cada vez con más argumentos, hacer valoraciones más precisas para ir superando poco a poco el contexto de los tópicos.

De Charles Clifford se han ocupado los historiadores Lee Fontanella, Marie Loup Souguez, Isidoro Coloma... pero siempre desde el entorno más amplio de la historia de la fotografía española¹. Su labor como fotógrafo necesita una monografía específica que ponga de relieve su personalidad y la magnitud de su trabajo.

Clifford es un personaje escurridizo para el historiador. Sus datos biográficos son pocos y a veces confusos pero su obra gráfica es relativamente amplia aunque poco difundida. Sólo conocemos parcialmente una parte, aquella que fue merecedora de un tratamiento especial en consideración al papel desempeñado en su vida profesional como fotógrafo de la reina Isabel II.

Parece ser que nace en Londres en 1819² y en 1852 ya aparece como residente en Madrid sin que se tengan noticias suyas ni conozcamos su obra anterior a esta fecha. Algunos autores lo consideran vinculado a la casa real española a partir de ahora como fotógrafo oficial lo cual no parece estar documentado. Es fácil que Clifford se autotitulara, para su propaganda y prestigio, fotógrafo de su majestad pero está haciendo referencia a la reina de Inglaterra como luego veremos. El prurito de ser un fotógrafo inglés en la corte española no dejaba de tener su importancia. Ésta era una forma de prestigiarse. Todos los fotógrafos en sus razones sociales o breve currículum que anunciaban la profesión señalaban como signo distintivo de mayor cualificación su extranjería, dónde habían aprendido las técnicas, con quién... etc.

El nombramiento como fotógrafo de Isabel II lo consigue hacia 1860 tras el viaje realizado por la soberana a Baleares, Cataluña y Aragón. Según Herrero de Collantes es cuando *por primera vez se le dio la consideración de fotógrafo regio...* No obstante

1. HERRERO DE COLLANTES, Ignacio: *Viajes oficiales por España de Isabel II. Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia por...* Madrid, 1950.

GERNSHEIM, H. y A.: *Historia gráfica de la fotografía*. Barcelona, 1967.

FONTANELLA, Lee: *Historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, 1981.

SOUGUEZ, Marie Loup: *Historia de la fotografía*. Madrid, 1981.

COLOMA MARTÍN, Isidoro: *La forma fotográfica: a propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*. Málaga, 1986.

2. GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, Ana María Victoria: *Juan Laurent y Minier, fotógrafo*. En *J. Laurent, I, Catálogo de la exposición de la documentación fotográfica de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1983. Pág. 25.

para estas fechas ya había realizado algunos trabajos para la casa real³ pero además como fotógrafo que era, junto al francés Laurent, de los periódicos madrileños, *El Museo Universal* y *La Crónica*, formó parte de toda la parafernalia propagandística montada en torno a los viajes por España de la reina en un momento en que ya se vislumbraban ciertas fisuras en el régimen⁴.

¿Cual fue el camino recorrido por Clifford para llegar hasta el punto culminante de su carrera y merecer la atención de la reina Isabel hasta el extremo de distinguirlo como fotógrafo oficial a pesar incluso de la competencia que podía ejercer el también prestigioso Laurent?

Es esta una incógnita que presenta la biografía de este personaje. Desde luego debió de ser por méritos propios porque su obra es un derroche de aciertos. En cuanto a Laurent pensamos que ya tenía diseñada la configuración de su empresa comercial que por entonces funcionaba en París. El ejemplo de Braum o de los hermanos Alinari tuvo que ser tentador para un Laurent que descubre un país en plena expansión industrial y urbana y con unas posibilidades mercantiles que sólo una inteligencia como la suya supo vislumbrar y llevar a término. Por mucho prestigio que pudiera darle la etiqueta de “fotógrafo real” no era comparable con la posibilidad de convertirse en el empresario de la imagen fotográfica y luego tipográfica de España.

Habría que analizar la obra de Clifford desde su llegada a Madrid en 1852 investido del aura que daba ser fotógrafo de su majestad británica. Este dato, dudoso si se quiere, pudo tener su importancia. Al poco tiempo de fijar su residencia recibe el encargo del duque de Osuna de realizar un reportaje sobre su patrimonio titulado *Vistas fotográficas de la Alameda del Palacio de Madrid, del de Guadalajara y de la casa de los Mendoza en Toledo* que Marie Loup Souguez fecha en 1852. Herrero de Collantes cita un folleto de 48 páginas de la Biblioteca Nacional bajo el título de *A photographic Scramble Through Spain* fechado, según Souguez, en los primeros años de su estancia en la corte. En el mismo se contiene un importante número de grabados sacados de fotografías de Clifford pero lo más extraordinario es que su publicación estuvo patrocinada por S.S.M.M. la reina de Inglaterra, la reina y el rey de España, el emperador y la emperatriz de los franceses, el emperador de Rusia, el duque de Montpensier... etc⁵.

3. *Monumentos erigidos en conmemoración del restablecimiento de S.M. y la presentación de S.A.R. la princesa de Asturias en el templo de Atocha*. 1852. Consta de 7 fotografías.

4. El primer viaje fue en 1858 con motivo de la inauguración de los ferrocarriles Madrid-Alicante y Aranjuez-Toledo. Pero este viaje fue publicado por *El Museo Universal* y como dice su redactor... *un entendido escritor y hábiles dibujantes están, sin embargo, encargados de la parte descriptiva y artística del suceso...* (Tomado de Herrero de Collantes, Op. Cit., pág. 41). Con seguridad estos dibujantes eran los que pasaban a grabado las fotografías realizadas por Clifford ya que técnicamente aún no se podían reproducir en los libros y periódicos. Laurent sí sacó de este viaje una carpeta con las fotografías de las estaciones, puentes, edificios y puntos notables que la empresa del ferrocarril ofreció a la reina (Ibíd., pág. 42).

5. HERRERO DE COLLANTES: Op. Cit. Pág. 151.

Estos encargos citados nos inducen a pensar que el ambiente en el que se movía el fotógrafo en la corte le era propicio y le aportó gran notoriedad.

También se conocen algunos encargos particulares de Isabel II para que la retratara *en traje de condesa de Barcelona y otro en el de reina* así como otro encargo de la reina de Inglaterra de nada menos que *600 láminas que representan a los principales monumentos de España*⁶. Incluso los álbumes fotográficos de obras públicas como fueron las series que motivaron la construcción del Puente de los Franceses, el canal de Isabel II y la restauración del puente de Alcántara, obedecen a esa política de difusión y propaganda de la imagen de una reina protectora del bienestar de sus súbditos e impulsora de las mayores empresas. Todo muy de acuerdo con el reflejo romántico de la España del momento pero el objetivo no era otro que contrarrestar las intrigas políticas. Clifford se prestó bien a jugar este papel y a sentirse protegido por las altas esferas del país quizás viendo de alguna manera que su salud le abandonaba pues murió a principios de 1863.

La obra de Clifford debió ser extensa pero ya hemos indicado que sólo se conoce una mínima parte de la misma y desde luego muy poca ha sido publicada. Existen álbumes fotográficos suyos en París, Londres, Texas... pero es especialmente en Madrid, en la Biblioteca Real, donde se guardan los fondos más importantes, sobre todo aquellas colecciones que tuvieron alguna relación con Isabel II. Otro depósito fundamental es la Biblioteca Nacional cuyo catálogo exhaustivo fue magníficamente publicado con motivo del 150 aniversario del descubrimiento oficial de la fotografía⁷. En el mismo, fruto de un registro minucioso de los fondos fotográficos que custodia esta institución, vemos, por primera vez reseñadas, casi todas las fotografías del Puente de Alcántara pertenecientes a la carpeta que da origen a este trabajo. En el citado catálogo aparecen como *fotografías sueltas* agrupándose con otras del mismo autor pero en realidad forman parte de una serie presentada en una carpeta tal y como la encontramos en la biblioteca del Laboratorio de Arte⁸. No sería extraño que aparecieran también en otras colecciones o instituciones extremeñas las mismas fotografías comercializadas o repetidas por Clifford ya que el impacto de la inauguración del puente tras la restauración fue todo un acontecimiento. Con toda seguridad otra colección debe estar en los archivos de la Real Academia de la Historia, ya que esta institución fue la que tomó la iniciativa ante el gobierno de la nación para denunciar el lamentable estado de ruina en que se encontraba el puente y promover de esta forma un expediente para su reconstrucción.

6. Ibid.

7. KURT, Gerardo y ORTEGA, Isabel. *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*. Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas. Madrid, 1989.

8. Sin Signatura.

José Ramón Mélida, en una bibliografía en torno al puente, cita este álbum como *colección de 13 grandes vistas fotográficas dedicada a S.M. la Reina Doña Isabel II* además de otro ejemplar que fue ofrecido a Napoleón III⁹.

La obra de restauración fue llevada a cabo por el ingeniero don Alejandro Millán que la realizó durante los años 1858 y 1859 quedando terminada en enero de 1860, por un coste de 1.638.782 reales y 7 céntimos¹⁰. Nos interesan las circunstancias de estas obras de restauración porque de alguna manera van a conformar el contenido de esta carpeta fotográfica. José Ramón Mélida nos describe la situación en la que se encontraba y su estado ruinoso. Como en otras ocasiones a lo largo de la historia se cortó el puente, esta vez por las tropas aliadas en 1809, para impedir el paso de los ejércitos invasores durante la Guerra de la Independencia. Cuando hubo pasado este episodio se volvió a habilitar el puente pero de una manera provisional a base de colocar unos largos maderos, los mismos que se quitaron en 1836 al verse la villa de Alcántara amenazada por el carlista Gómez. La situación se repetía en los momentos turbulentos pero la verdad es que la posición estratégica del puente, su razón de ser, hacían infranqueable este paso con sólo desarmar uno de sus arcos convirtiendo la orilla opuesta en un auténtico valuarte fácil de defender. El estado lamentable que presentaba antes de 1860 está ilustrado convenientemente en algún grabado publicado¹¹.

Las fotografías que se conservan en la Biblioteca Nacional llegarían a esta institución *en virtud de las distintas leyes de registro de propiedad intelectual con las que se ha experimentado a lo largo de los últimos 150 años, otras corresponden a colecciones que en su día pudieran estar asociadas a alguna biblioteca que adquiriera la Biblioteca acabando estas fotografías en el fondo de la sección de Bellas Artes*¹². Las que se conservan en el Laboratorio Arte seguramente proceden de alguna donación pero curiosamente en su día pertenecieron al propio Alejandro Millán, el ingeniero autor de la restauración del puente que se las ofrece a un amigo suyo cuyo nombre está intencionadamente borrado¹³.

Es una carpeta forrada en tela verde con leyenda y marcos en oro con el lema: *Álbum de vistas fotográficas del Puente de Alcántara. 1860*. Bajo este epígrafe nos presenta 11 positivos sobre papel a la albúmina con un viraje entre verde y sepia magníficamente conservado. Su formato de 300 por 400 mm. generalmente, coincide con las dimensiones de las conservadas en la Biblioteca Nacional. Su nitidez y finura de grano así como la homogeneidad de los semitonos, nos indican, sin duda, su

9. MÉLIDA, José Ramón: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres (1914-1916)*. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Madrid, 1924. Pág. 122.

10. *Ibid*, pág. 131. Su inauguración se celebró con un solemne acto el 4 de febrero de 1860.

11. GUZMÁN, Juan P. de: *Crónica General de España. Historia ilustrada y descriptivas de sus provincias. Crónica de la provincia de Cáceres*. Madrid, 1870.

12. KURT, Gerardo F.: *Op. Cit.* Pág. 294.

13. Inscrición manuscrita en la guarda de la carpeta: *Al Sr. D.....su affmo. y atento amigo V.V. Alejo Millán* (rubricado).

procedencia de placas de cristal con emulsión de colodión¹⁴. Todas van montadas sobre cartulina blanca más amplia que soporta el sello en seco del autor y la cartela con los pies de foto manuscritos en una caligrafía impecable.

El objetivo de dicho reportaje está bastante claro: la restauración del puente formaba, como hemos dicho, parte de la campaña propagandística de la monarquía. A su vez documentaba la restauración realizada por el ingeniero sirviendo de testigo fidedigno de algunas cuestiones surgidas en torno a la reconstrucción del arco central. Todos estos pormenores fueron registrados magistralmente por Clifford. A su buen hacer acudió Alejandro Millán para que perpetuara por el sistema más innovador, moderno y objetivo una obra que había merecido la mayor consideración de las instituciones culturales. Atrás habían quedado obsoletos los sistemas tradicionales de captación de imágenes que la intervención manual del hombre hacía poco fiables.

El fotógrafo nos da una visión completa del puente, de su entorno y de la restauración llevada a cabo. Los temas de obras públicas ya los había abordado con anterioridad e indudablemente le aportaron conocimientos y experiencia pero, sobre todo, le prestigiaron. Reportajes como las construcciones del Canal de Isabel II o del Puente de los Franceses en las cercanías de Madrid fue lo que decidió a los responsables a decantarse por el sistema fotográfico para documentar este tipo de actividad. Las ventajas del medio ya las habían puesto de manifiesto muchos documentalistas franceses e ingleses como Friht, C. Marville, Ph. Delamote ... Este último dejó profunda huella entre ingenieros y arquitectos con sus series fotográficas sobre la construcción y desmantelamiento del Cristal Palace londinense. Es en estos años centrales del siglo cuando los fotógrafos van a sustituir a los dibujantes en su función de recoger testimonios, de documentar la actividad del hombre para su difusión. Ahora su cometido queda relegado a determinados aspectos que la fotografía no puede realizar de forma conveniente. Aún quedan algunos años para que la divulgación fotográfica a través del libro y de los periódicos se generalice. El dibujante todavía es insustituible para pasar las fotografías a la piedra litográfica o a la placa del grabador y puedan ser reproducibles junto con el texto. Por otra parte la propia objetividad científica necesitaba de la representación acotada que define un plano de formas, plantas, alzados, cortes...etc. La fotografía a pesar de su carácter eminentemente mimético está aún muy lejos de mostrar esa realidad convencional. Se muestra eficaz en el plano perceptivo y en este momento triunfan los sistemas mecánicos porque así lo demanda el cientifismo, la filosofía positivista, las tendencias estéticas realistas...

El cambio, a pesar de como nos lo han presentado algunos críticos, fue progresivo y paulatino. Cierto es que muchos dibujantes y pintores cambiaron su actividad

14. Clifford con anterioridad a 1860 utilizó negativos de papel, básicamente calotipos (Lee Fontanella, Op. Cit., pág. 61). Seguramente estarían mejorados con cera según el sistema impuesto por Le Gray. Pero a raíz de la divulgación en 1851 del sistema al colodión húmedo inventado por Scott Archer sobre placa de cristal es de suponer que utilizara este nuevo método. Con los negativos al colodión se opera una mejora en las técnicas fotográficas totalmente revolucionaria no sólo por lo que se gana en nitidez sino porque aumenta la sensibilidad de forma sorprendente dando lugar a la aparición de la *instantánea*.

profesional orientándola hacia la fotografía pero no por eso dejaron de ser dibujantes ni pintores. El cambio no fue tan traumático.

A Clifford le tocó vivir en estos momentos en los que el progreso técnico afectaba profundamente al medio (el daguerrotipo, el calotipo, el papel encerado, el colodión...). Estuvo a punto de poder ver su obra impresa lo que con toda seguridad hubiera modificado su forma de trabajo. Particularmente pienso que esta es la gran diferencia que existe entre Clifford y Laurent, inevitablemente puestos siempre en el punto de mira de todas las comparaciones.

Clifford acomete la idea de documentar el puente de Alcántara y su restauración desde el punto de vista que le impone este medio. Un dibujante se hubiera limitado a ilustrar el informe dado por el ingeniero a la Real Academia de la Historia. Pero las fotografías del reportaje de Clifford no necesitaban ninguna aclaración escrita para reforzar su significado. Bastaban sólo las escuetas líneas del pie de foto para captar todo lo que se había realizado en el referente y se admitía como verdadero sin ninguna duda. Nadie lo cuestionaba simplemente porque era una fotografía, en esta época sinónimo de veracidad.

El fotógrafo resuelve cumplidamente presentando la carpeta con 11 imágenes cuyo contenido resumimos. Aunque no hay indicio alguno de prelación, salvo una de las fotos que no tiene que ver directamente con el puente y que puede abrir o cerrar la serie, proponemos el siguiente orden.

En primer lugar dos vistas generales del conjunto donde se ve la obra completa y terminada; una por la cara norte *aguas arriba* y otra por la cara sur *aguas abajo*, tomadas desde la orilla izquierda y derecha respectivamente a una altura ligeramente superior a la lámina de agua. Es la primera vez que se documenta fotográficamente el puente de Alcántara (Fots. 1 y 2).

Sigue una fotografía tomada desde un punto de vista insólito. Es un picado realizado desde la parte superior del camino que conduce a la villa de Alcántara. Aquí el fotógrafo aprovecha las posibilidades que le brinda la orografía del lugar y nos da una visión llena de dramatismo en una composición muy estudiada de líneas verticales y horizontales. Ésta servía a su vez para dar testimonio de las obras realizadas en los pretilos y en el tablero del puente.

Buscando estos puntos de vista insólitos pero a la vez documentales realiza dos contrapicados, desde la lámina de agua y tan cerca del puente, que su angulación sólo abarca en una los arcos quinto y cuarto aguas arriba y en la otra (Fot. 3) el arco quinto aguas abajo. Éstos eran exactamente los que se habían destruido, como se puede apreciar en el grabado ya citado, y que dieron motivo a las obras de restauración. La visión desde aquí no cabe duda que tuvo que ser sorprendente hasta para los propios lugareños que de forma especial estaban familiarizados con el monumento. Clifford busca el dramatismo y lo sorprendente para poner de manifiesto la grandeza del monumento. Con toda seguridad un dibujante no hubiera plasmado estos puntos de vista. Técnicamente las fotografías están muy trabajadas, muy corregidos y cuidados los detalles y el paralelismo de las verticales con respecto a los márgenes a pesar

de haber tenido que utilizar focales cortas. Esto le ayuda a mantener perfectamente enfocados los últimos planos integrando el puente en la naturaleza, dándole más protagonismo en la imagen que al río y a los montes del fondo al presentarlo en primer plano. Estos acercamientos ponen así mismo mayor énfasis en las texturas, en la estereotomía de la piedra, en elementos arquitectónicos llenos de plasticidad como las tajamares y los contrafuertes, en fin, en muchos aspectos por los que el fotógrafo no quería pasar de largo.

Otras dos fotografías documentan el arco de triunfo que se levantó en el centro del puente como era costumbre para conmemorar la gesta de su construcción (Fots. 4 y 5). Un arco de un solo vano del tipo del de Tito que el tiempo y la insensatez había casi destruido por lo que tuvo que ser desmontado y reconstruido prácticamente desde su base. Este arco, modificado en su coronación en la época medieval, era el soporte de las placas epigráficas y escudos que recordaban todas las vicisitudes ocurridas a lo largo de su dilatada existencia. Aquí estaba la placa marmórea donde se registraban los nombres de los municipios lusitanos que costearon la empresa, los escudos de los Reyes Católicos y Carlos V y algunas inscripciones árabes que recordaban quienes habían tenido algún gesto conservador. Las dos fotografías nos ilustran como había quedado la restauración a través de cada una de las fachadas del arco desde la parte izquierda y derecha del puente.

La reconstrucción del arco motivó otra fotografía con el escudo de Isabel II (Fot.6), labrado en piedra por los hermanos Francisco y José Bellver en el año 1859 con el objeto de colocarlo en el remate paredaño con el de Carlos V así como una lápida epigráfica que se labró al efecto con toda clase de errores históricos pero que era necesaria para seguir la tradición y a la postre para la propaganda real.

Otras dos fotografías hacen referencia al templo romano *in antis* que se encuentra a la entrada del puente, en la margen izquierda, como parte del conjunto monumental (Fot. 7). Aunque bastante bien conservado, también fue objeto de ligera restauración, sobre todo la sillería de sus paramentos. En una vemos una vista general por el frente de poniente destacando la escalinata donde encuentran asiento unos personajes que el fotógrafo ha dispuesto con toda naturalidad y en la otra un detalle del frontón y la gran piedra que, a modo de dintel, apea sobre las columnas toscanas. En ésta es donde se encuentra tallada la inscripción que fue copiada y puesta en este lugar, en sustitución de la primitiva original, en 1648 por Don Pedro de Carvajal y Ulloa, Gran Maestre de la Orden de Alcántara. Para Clifford es un elemento a documentar pues, aunque plagada de errores, en esta inscripción se encuentra el testimonio de autenticidad del puente. Efectivamente es un documento insólito pues de pocos monumentos romanos se conocen los datos del arquitecto, en este caso Julio Lacer quien lo dedica al emperador Nerva Trajano.

Por último cierra este conjunto una vista parcial del convento de San Benito de Alcántara por el lado del huerto (Fot. 8). Aparentemente no tiene nada que ver con la obra romana salvo que Clifford hubiese querido documentar este lugar como punto de partida del itinerario que los próceres allí retratados iban a seguir en su visita por

el puente. No obstante la fotografía es interesante por varios motivos. En primer lugar los personajes que posan ante la portada plateresca los vamos a encontrar en el puente lo que evidencia, junto con el cartel y sello en seco, que la fotografía pertenece a este reportaje efectuado por Clifford. Por otro lado nos da una visión penosa del estado de ruina y descuido que ya padecía el convento en 1860, sobre todo esa magnífica galería de tres pisos de arcuaciones entre torres cilíndricas con los escudos de Carlos V. Probablemente sirvió esta fotografía para denunciar el estado tan lamentable en que se encontraba el convento y promover ante la Academia de la Historia otro expediente que lo pudiera salvar de la ruina. Parece ser que no surtió el efecto deseado pues Mérida sigue denunciando esta situación en 1914.

Esta fotografía plantea también alguna cuestión en torno a las relaciones poco conocidas que mantuvieron los fotógrafos Clifford y Laurent.

En los fondos del archivo Ruiz Vernacci¹⁵ aparece este negativo con el pie de foto: *Alcántara (Cáceres) 1447. Fachada del Convento de San Benito. J. Laurent y C^a Madrid*. Este negativo, publicado en positivo en el Catálogo de la exposición de 1983, responde sin lugar a dudas a la fotografía que Clifford hizo para el puente de Alcántara y que, muerto el fotógrafo poco después, Laurent incorpora a sus catálogos de fotografía española. Esto nos plantea el interrogante de si Laurent se quedó de alguna forma con la obra o parte de la misma del fotógrafo inglés. En este mismo catálogo se publican dos fotografías, del álbum realizado sobre el canal de Lozoya, también con la misma razón social de Laurent pero esta vez con la salvedad que nos hacen los autores de *reproducción fotográfica de Clifford*. Será necesario volver sobre estos aspectos conforme se vaya conociendo mejor la obra de ambos fotógrafos. No obstante hay que indicar que Laurent en su estructura comercial contó con muchas colaboraciones de fotógrafos cuya obra aglutinaba en su firma pero siempre bajo su dirección. Lee Fontanella nos indica algo parecido sobre unas fotografías de la Puerta del Sol comercializadas por Kaulak por lo que pensamos que fue una actitud frecuente aunque poco ética sobre todo con la obra de un autor que a su muerte no dejó nada tras de sí salvo sus fotografías.

Desde el punto de vista estético y compositivo Clifford tiene bien merecido su renombre. Un aspecto que a primera vista parece marginal de estas fotografías, y que no hemos citado, es la inclusión en las mismas de personas de todo tipo, necesarias para crear el contrapunto de la dimensión humana. Evidentemente lo que busca el fotógrafo con este recurso es proporcionarnos una escala comparativa y a su vez producir en el observador un efecto más realista conforme a los gustos del momento.

La inclusión de personas en las fotografías de vistas urbanas o paisajísticas en estas fechas es problemática desde el punto de vista técnico por eso es frecuente encontrarlas vacías, desérticas. El procedimiento técnico fotográfico utilizado en torno a la mitad del siglo era el papel encerado al estilo Le Gray, una variante

15. Estos fondos que guardan todo el legado de Laurent se encuentran en el Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica.

perfeccionada del calotipo inventado por Fox Talbot. Este sistema magnífico y con el cual Clifford había realizado su obra inicial tenía como principal inconveniente la escasa sensibilidad lo que conllevaba necesariamente un alargamiento en los tiempos de exposición que lo hacía incompatible con el movimiento. Muchas de sus fotografías están llenas de personajes totalmente borrosos pero que luego, al ser pasadas a la plancha, estos elementos distorsionadores de la imagen son quitados o añadidos a voluntad por el grabador. Clifford se las arregló para superar estas dificultades a la vez que los materiales iban siendo cada vez más sensibles y por lo tanto más rápidos. En todas sus fotografías incluye personajes que sirven para establecer relaciones. Esto para el fotógrafo era una obsesión y consigue grupos de gran naturalidad a pesar de la actitud de pose que necesariamente presentan algunos. Todos los personajes poseen un ligero desenfoque producido por leves movimientos que imposibilita la definición de los contornos, en cambio encontramos una nitidez y una definición impresionante en las zonas y objetos que rodean a las personas. Clifford hace gala en sus fotografías de unas dotes especiales para dirigir, disponer e inmovilizar a estos protagonistas improvisados. Funciona en este sentido como lo haría hoy un auténtico director artístico, delegando posiblemente el acto material de la toma en algún ayudante permitiéndose de esta forma participar en alguna de estas fotografías como sujeto, como autofotografiado. Este aspecto quizás pueda enlazar de alguna forma con la insinuación que nos hace Lee Fontanella al poner de relieve que el elemento autobiográfico en algunas fotografías de Clifford más que sutil es icónico, haciendo referencia a la posible identificación del propio fotógrafo con algún personaje que lleva sombrero de copa en sus fotografías del Palacio de Guadalajara y otra de la Ría de Nervión en Bilbao¹⁶. En los grupos de personas que aparecen en las fotografías del Puente de Alcántara pensamos que alguno, de los que están con sombrero de copa, es el propio Clifford que se suma al grupo de elegantes con un gesto solemne (personaje sentado en la escalinata del templo).

Estos grupos que Clifford coloca muy cuidadosamente, a pesar del aspecto tan natural y tan relajado que manifiestan, constituyen por sí solos una unidad temática dentro de las imágenes del puente (Fots. 9-10). En este sentido nos parecen muy pertinentes las comparaciones que realiza Fontanella entre fotografías de Clifford y otras de Laurent con el mismo tema. A Laurent le parece desestabilizador la inclusión de personas en sus fotografías de monumentos, lo cual es lógico si pensamos en los aspectos puramente comerciales de su obra y lo que demanda su público es la vista urbana, el monumento en sí, el puente, el edificio, la catedral... Para Clifford, en cambio más sensible a estos aspectos vitales, la inclusión de personajes es algo complementario. Podríamos decir que el inglés es más costumbrista, sus fotos llenas de gente nos recuerdan las escenas campestres y plenaristas, cercanas a los cuadros pictóricos. Laurent en este aspecto se acerca más a la soledad de las litografías y de los grabados.

16. FONTANELLA, Lee: Op. Cit., pág. 69.

Otro detalle anecdótico que vemos en esta carpeta puede ser la inclusión y presencia, en todas las fotografías del puente, de una carreta tirada por una mula que seguramente no pasaba por allí casualmente. A nuestro juicio esta carreta era del fotógrafo, donde llevaba y trataba todo el material necesario para hacer las fotos. La carreta sirve en las tomas generales como escala comparativa, como referencia de magnitud de igual forma que otros elementos conocidos. Su presencia se justifica por la necesidad de trasladar un equipo fotográfico muy pesado y voluminoso. Hemos de tener en cuenta que los negativos eran de cristal y de unas dimensiones extraordinarias lo que implicaba una máquina gigantesca, un trípode proporcional, chasis de madera, placas de cristal... pero, sobre todo, un lugar reservado para emulsionar los soportes con el colodión poco antes de hacer las fotografías. Así de engorroso y complejo era este sistema hasta la invención de la placa seca. La emulsión a utilizar debía hacerse en un lugar oscuro y unos quince minutos antes de la toma, para que el colodión aún se mantuviera húmedo y sensible. El proceso había que completarlo inmediatamente después de la toma revelando la placa. Este proceso hacía inseparable la imagen del fotógrafo y su laboratorio ambulante que normalmente era acomodado en una carreta. J. Laurent nos ofrece también una visión de su laboratorio rodante en una esquina del patio de la Audiencia de Valladolid¹⁷.

Después de las relaciones con la Casa Real que hemos comentado y contrariamente a lo que de ellas se pueda desprender, creemos que Clifford nunca ostentó el título de Fotógrafo Real como se le viene asignando. Este título implicaría una exclusividad en la dedicación que nunca ejerció. Queremos decir una exclusividad del mismo modo que antaño tuvieron los Pintores de Cámara, que es con lo que se ha querido comparar la figura de Clifford. Este cargo tampoco existió como tal. *Fotógrafos de S.M. la Reina hay muchos a lo largo de los años*¹⁸. Efectivamente, otra cosa es que los fotógrafos por el hecho de haber cumplido algún encargo de la Casa Real exhibieran este privilegio en los dorsos de sus fotografías o en sus firmas a modo de título genérico para su publicidad. Estos encargos reales siempre eran abonados aparte según recibos y facturas contra la Intendencia General de la Casa Real. La imputación que se le viene haciendo a Clifford creemos que procede de una mala interpretación del sello en seco de este fotógrafo que hace Herrero de Collantes. Clifford nunca nos muestra señal alguna sobre este posible nombramiento y ello explicaría de alguna forma el silencio que guardan, sobre la persona del fotógrafo, los cronistas del viaje de la Reina Isabel II por Andalucía y Murcia. Tanto Francisco María Tubino como Cos y Cayón¹⁹ nos pormenorizan con toda clase de detalles la parafernalia en torno a estos viajes contribuyendo a un género literario adulatorio muy característico. Después de una

17. GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, A.: Op. Cit., pág. 73, fot. 741.

18. Ibid, págs. 10 y 11.

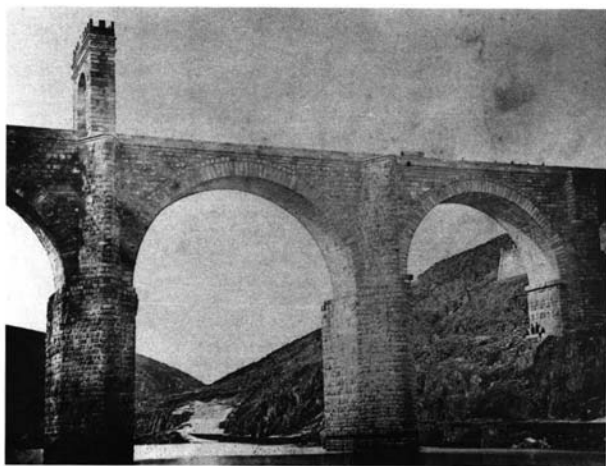
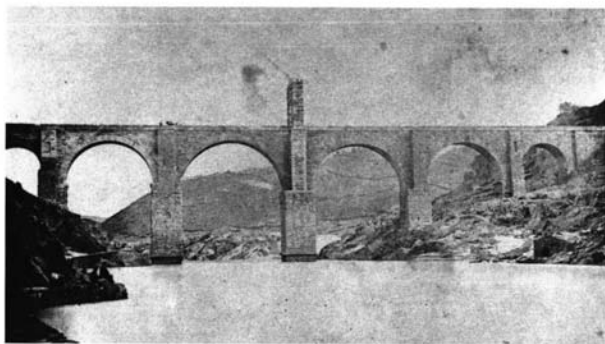
19. TUBINO, Francisco María: *Crónica del viaje de S.S.M.M. y A.A.R.R. a las provincias andaluzas*. Sevilla, 1863.

COS CAYÓN, Fernando. *Crónica del viaje de S.S.M.M. y A.A.R.R. a Andalucía y Murcia en septiembre y Octubre de 1862*. Madrid 1863

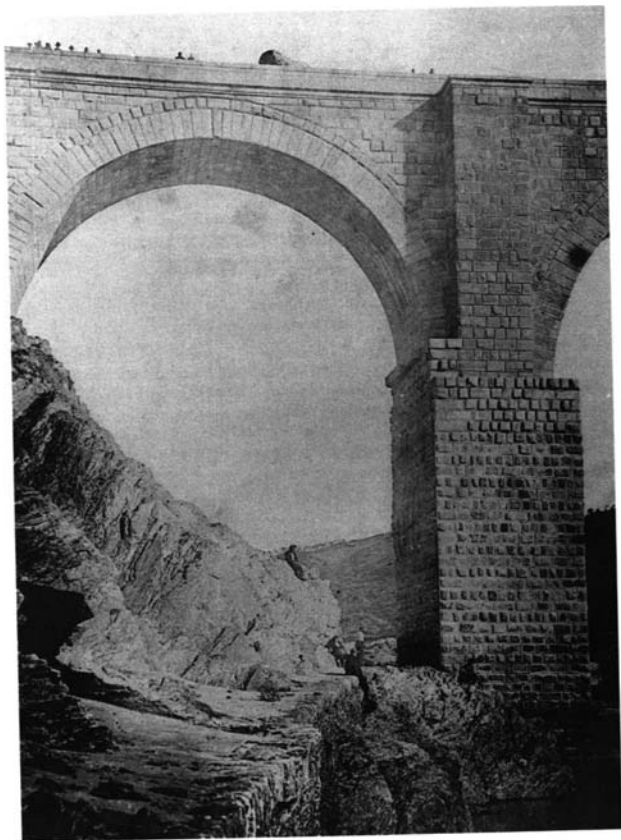
lista interminable de las personas y de los cargos que ostentan en la comitiva que va desde los palafreneros hasta la moza del orinal no aparece ninguna referencia al fotógrafo. Por otra parte sabemos que los grabados que ilustran estas obras están sacadas de fotografías de Clifford, salvo las de la Reina y la de su esposo que están realizadas por Ortiz lo que nos parece otro síntoma.

J. Laurent también, por estas fechas, se titula *Fotógrafo de S.M. la Reina y de S.S.A.A.R.R. los S.S. Infantes de España* exhibiendo en su anagrama con este lema el escudo real de Isabel II, y aunque no sabemos las circunstancias que le permitieron tales manifestaciones, de cualquier forma no figura en las nóminas reales.

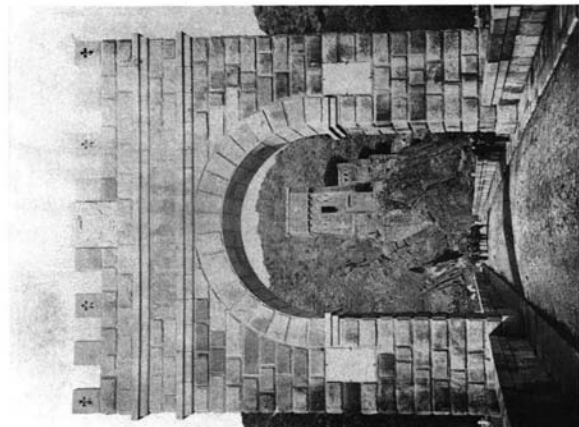
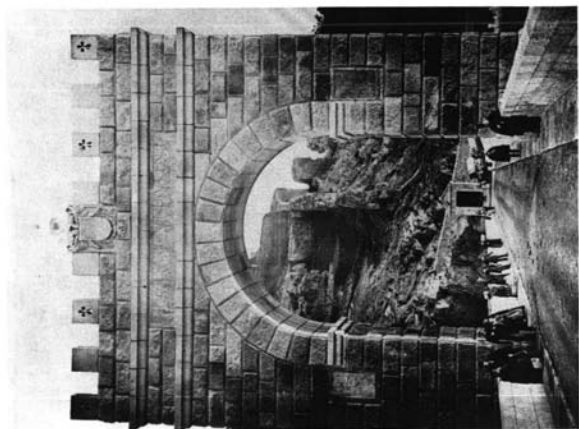
Clifford también utilizó para firmar sus fotografías, a partir de 1860 como ya hemos dicho, un sello en seco que de la misma forma está diseñado con el escudo real y las armas de la Reina Victoria de Inglaterra, de tradición secular, flanqueado por el león coronado y por el unicornio, incluso con los mismos lemas añadiendo en la parte inferior: C. Clifford Photo. of H.M.



Fotografías 1 y 2.



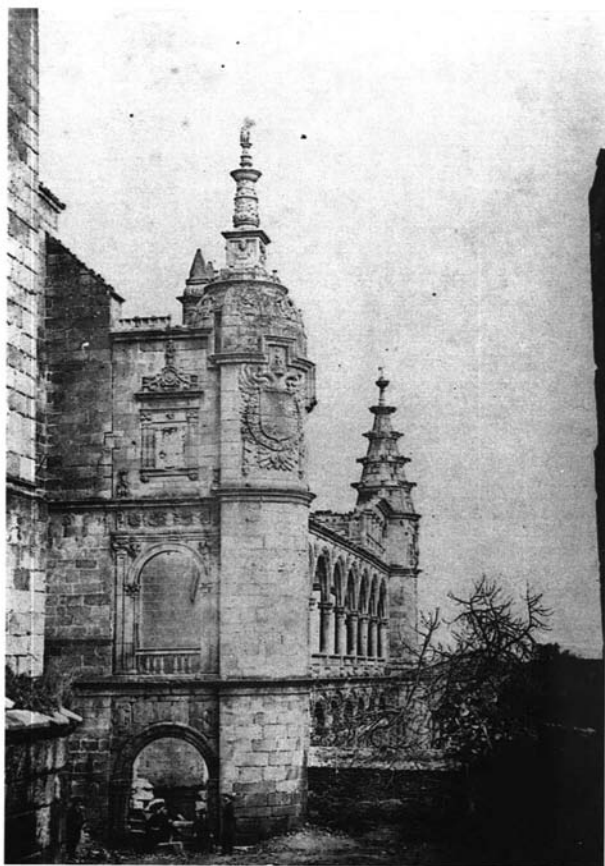
Fotografía 3.



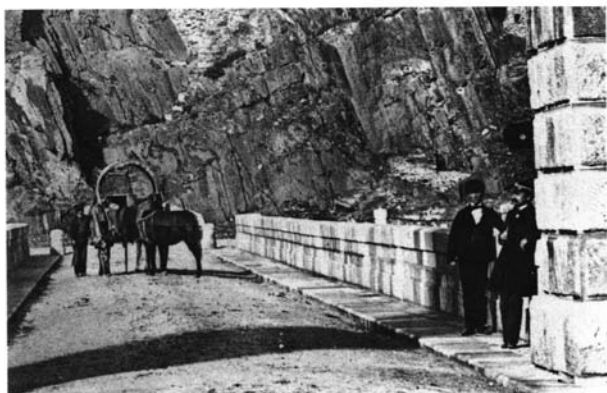
Fotografías 4 y 5.



Fotografías 6 y 7.



Fotografía 8.



Fotografía 9 y 10.