

PONENCIA

La biblioteca fotográfica de Antonio de Orleans, Duque de Montpensier (1847–1890)

Carlos Sánchez Gómez

Arquitecto y coleccionista

Javier Piñar Samos

Doctor en Historia Contemporánea. Universidad de Granada

RESUMEN

Algunos capítulos esenciales en la historia de la fotografía en España durante el siglo XIX no podrían explicarse sin abordar la figura de Antonio de Orleans (1824-1890). Tal evidencia viene avalada por la plural actividad que en el fomento de la producción fotográfica desarrolló la familia de los Montpensier tras su instalación en Sevilla como por la extensa nómina de fotógrafos que aparecen vinculados de un modo u otro con las actividades y aficiones de Antonio de Orleans. El presente texto aborda ambas cuestiones, reconstruyendo la entidad de la biblioteca fotográfica, actualmente dispersa, que logró reunir Antonio de Orleans, avanzando algunas hipótesis sobre las motivaciones que la impulsaron y aproximándose, por último, a las relaciones que mantuvo con algunos de los fotógrafos que trabajaron para él.

Palabras clave: historia de la fotografía, Antonio de Orleans, duque de Montpensier, Fundación Infantes Duques de Montpensier, Sevilla, palacio de San Telmo, Alhambra, Leygonier, Masson, Clifford, vizconde de Vigier, Massari, Laurent, conde de Vernay, Vigier.

ABSTRACT

Some essential chapters in the history of photography in Spain during the nineteenth century could not be explained without knowing the figure of Antonio de Orleans (1824-1890). This evidence is supported by the plural activity that Montpensier family developed after the installation in Seville, as well as by the extensive list of photographers who are linked in one way or another with the activities and hobbies of Antonio of Orleans. The present text addresses both issues, reconstructing the entity of the photographic library -currently dispersed- that Antonio de Orleans gathered, advancing some hypotheses about the motivations that propelled it and, finally, approaching the relations that maintained with some of the photographers who worked for him.

Keywords: history of photography, Antonio de Orleans, Duke of Montpensier, Foundation Infantes Dukes of Montpensier, Seville, Palace of San Telmo, Alhambra, Leygonier, Masson, Clifford, Viscount of Vigier, Massari, Laurent, Count of Vernay, Vigier.

Antonio de Orleans y su legado fotográfico

Algunos capítulos esenciales en la historia de la fotografía en España durante el siglo XIX no podrían explicarse sin abordar la figura de Antonio María Felipe Luis de Orleans (1824-1890). Tal evidencia viene avalada por la plural actividad que en el fomento de la producción fotográfica desarrolló la familia de los Montpensier desde su enclave sevillano y por la extensa nómina de fotógrafos que aparecen vinculados de un modo u otro con las actividades y aficiones de Antonio de Orleans, ya fuese produciendo retratos para perpetuar la imagen pública y privada de la familia y sus actuaciones públicas, ya para ofertarles propuestas gráficas de la más variada naturaleza.

A lo largo de las últimas décadas, esta evidencia ha difundido en la historiografía una serie de apelativos para ponderar su papel en este campo –mecenas, coleccionista, anfitrión de fotógrafos extranjeros de paso– que se han convertido en verdaderos lugares comunes (Fontanella 1994). Sin duda, tales calificativos responden en parte a la realidad, pero conviene matizar su verdadero alcance y significación, toda vez que se han sustentado en un conocimiento parcial de los fondos fotográficos que formaron su colección y en noticias fragmentarias sobre las motivaciones que impulsaron tal acopio de imágenes.

Las vinculaciones de Antonio de Orleans con la fotografía resultan indisociables del tiempo que le tocó vivir y de su singular posición como miembro de las realezas francesa y española. De ahí la conveniencia de seleccionar en la biografía del personaje, ampliamente estudiada en su proyección pública y en sus dimensiones más privadas (Calvo 1998; Mateos 2005; Lleó 1997), algunos datos y circunstancias que nos ayuden a entender mejor su posición ante el fenómeno fotográfico.

En sus años de infancia y juventud acontecen dos hechos que entendemos relevantes desde la óptica fotográfica. El primero es la estrecha relación de los hermanos Orleans con el Vizconde de Vigier, compañero de estudios de algunos de ellos y muy allegado desde entonces a la familia, hasta el extremo de conservar el Duque en su palacio sevillano un relieve con el busto de Vigier. Cabe pensar que la cercanía de Vigier contribuyera a consolidar en Montpensier su aprecio por la fotografía, una dimensión más de su temprana educación visual, e impulsara la realización de los álbumes de Sevilla (1851) y los Pirineos (1853). Ambos pueden ser considerados, desde esta perspectiva, como testimonios de una amistad y rememoración del pasado y presente del Duque; si el reportaje sobre Sevilla recoge las claves de la ciudad y el paisaje en el que Montpensier se hallaba recién instalado, el periplo fotográfico por los Pirineos posiblemente fue ideado para rememorar uno de los primeros viajes oficiales de Antonio de Orleans (S.A. 1843).

Su primer contacto documentado con la fotografía fue relativamente temprano y anterior a su instalación en Sevilla. En 1845 el joven Duque efectuó un viaje a Túnez, ampliado a Egipto, Turquía y Grecia y descrito en todos sus detalles por su preceptor Antonio Latour. El resultado de este periplo oriental no fue solo la crónica firmada por Latour (Latour 1847), sino un magnífico álbum de litografías realizadas a partir de dibujos de M. de Sinety (Sinety 1847), publicándose ambas obras en París en 1847. No obstante, la edición sería objeto de diversas variantes o composiciones, incluyendo en dos de ellas la reproducción fotográfica de parte de las láminas litografiadas. Pueden encontrarse, así, tres variantes probablemente simultáneas de la misma obra compartiendo un mismo texto: la edición impresa sin ilustrar y el álbum de vistas en litografía (Bibliothèque nationale de France); la misma edición impresa acompañada en volumen aparte de una selección de las litografías, pero reproducidas mediante fotografías pegadas (Biblioteca Nacional de España); por último, la edición en un solo volumen, incluyendo las reproducciones fotográficas insertas en el texto. De esta última modalidad solo se han localizado hasta el momento dos ejemplares, en la biblioteca del Duque y en la



Vernay, conde de: [Retrato de Antonio de Orleans]. 1859. Positivo sobre papel albuminado (Álbum 112-F, Fundación Infantes Duques de Montpensier, 06-014).

del Palacio Real de Madrid, por lo que acaso pudo ser una tirada muy limitada y destinada a concretas personalidades del círculo de Montpensier. Esta iniciativa cobra un especial valor si tenemos en cuenta la fecha tan temprana en la que fue editada la obra, un año antes de que William Stirling publicase sus *Annals of the Artists of Spain*. Es posible, no obstante, que tales ejemplares con fotografías insertas se compusieran con posterioridad a la edición de la obra escrita, por lo que sería necesario realizar un estudio detallado de los positivos para precisar su fecha de realización.

Al margen de estos precedentes, el núcleo de la colección fotográfica de Montpensier es nítidamente española y muy dependiente de la geo-



Leygonier, Francisco: [Portada del Alcázar], c. 1854. Positivo a partir de calotipo (col. Duque de Segorbe).

grafía pública y privada del personaje. No puede entenderse sin Sevilla y tampoco puede dissociarse de aquellos viajes e iniciativas que implican a diversos enclaves de la Península. Si la primera venida a España se realiza en 1846 con motivo de su desposorio con la infanta Luisa Fernanda, hermana de la reina Isabel II, no será hasta la primavera de 1848 cuando se instale definitivamente en el país. Su forzado alejamiento de la corte madrileña le condujo a Sevilla, convertida finalmente en su patria de adopción. En mayo de 1848 llegó a la ciudad y se instaló de modo provisional en el Alcázar, procediendo a realizar diversas excursiones y viajes por el territorio circundante y a buscar un palacio acorde con su status. En los meses siguientes visitó buena parte de Andalucía (Rodríguez Doblas 2012), gestionó infructuosamente la compra de la finca del Generalife y vio finalmente truncado su proyecto de instalarse en la Alhambra de Granada (González Barberán 2000). A mediados de 1849 el gobierno accedería finalmente a desbloquear la situación, permitiéndole la adquisición del suprimido colegio de San Telmo, en Sevilla, un vetusto e imponente edificio situado a extramuros de la ciudad y que reunía inmejorables condiciones para el palacio que proyectaba. El edificio fue sometido en los años siguientes a una profunda remodelación, adquiriéndose otras huertas anexas para el diseño de un inmenso jardín asomado al río Guadalquivir (Tejedor 2011). Con



Massari, Alejandro: [Catedral de Sevilla], c. 1858 (Álbum 112-F, Fundación Infantes Duques de Montpensier, 06-014).

tales actuaciones, el palacio de San Telmo se convertiría en una referencia urbana imprescindible, un hito visual en pie de igualdad con el Alcázar y conjunto catedralicio. La Sevilla musulmana y pintoresca, tan profusamente descrita e ilustrada por los primeros viajeros románticos de la década de 1830, se vería así enriquecida con este icono áulico y decimonónico, que el propio Duque no dudó en difundir encargando numerosas vistas del enclave y facilitando el acceso al mismo a cuantos quisieron fotografiarlo.

A lo largo de las décadas de 1850 y 1860, Antonio de Orleans mantuvo intactas sus esperanzas de convertirse en rey consorte, cultivando su imagen

pública mediante numerosas actuaciones de mecenazgo y diversas visitas oficiales a lo largo y ancho del país, debidamente publicitadas y que merecieron también sus correspondientes respaldos iconográficos. A esta época corresponden la mayor parte de los encargos fotográficos realizados y la formación del núcleo más valioso de su colección.

Tras la revolución de 1868, una vez que las posibilidades de alcanzar la corona se evaporaron, el Duque de Montpensier pactaría finalmente su adhesión a la restauración monárquica en la persona de Alfonso XII, retirándose paulatinamente de la política y de la vida pública y ocupando su tiempo en viajes privados y en la gestión de su inmenso patrimonio. Tras su fallecimiento, acaecido en 1890, todo el legado fotográfico permanecería en manos de la familia durante los siguientes ochenta años.

De todo lo dicho pueden extraerse algunas conclusiones provisionales relativas a las funcionalidades que pudo tener la colección fotográfica y al papel del Duque como inductor y receptor de imágenes. No creemos adecuado, en primer lugar, considerar a Antonio de Orleans como un coleccionista de fotografía en sentido estricto; a al menos como un coleccionista en

el sentido decimonónico del término. Montpensier era indudablemente un coleccionista de pintura, pero resulta discutible que en su imaginario tuviera la fotografía una consideración de expresión artística equiparable. Habría que hablar en realidad de un aristócrata que gustaba rodearse de signos de distinción y, entre ellos, de la fotografía como un elemento más. Un recurso novedoso, sin duda no exento de cierta aura de artísticidad pero que, al margen de sus valores estéticos, le resultaba muy útil como instrumento de proyección de la propia imagen y como recurso documental, en pie de igualdad con otros procedimientos gráficos –litografías, acuarelas, dibujos– que utilizó simultáneamente.

Atendiendo a las temáticas presentes en el acopio fotográfico que Antonio de Orleans llegó a reunir a lo largo de su vida, pueden delimitarse algunas finalidades inherentes al uso de la fotografía. Una primera utilidad, crecientemente extendida entre la nobleza, fue la documentación del entorno familiar, sociopolítico y cultural, materializada mediante una amplia colección de retratos en formatos *carte de visite* y *cabinet* y estructurada en álbumes ordenados por tipos de personajes (familias reales, miembros de la nobleza española y europea, artistas, literatos, políticos, militares de rango, autoridades civiles, toreros, personal de la alta dirección de la casa, etc.). Un segundo grupo de imágenes cumpliría la función de documentar gráficamente el patrimonio familiar (palacios de San Telmo, Sanlúcar, Castilleja, Galiera, Tréport, posesiones de Boloña). La proyección de la imagen familiar, vehiculada hasta entonces mediante el grabado y la litografía, experimentó con la fotografía un impulso nada desdeñable, facilitando el intercambio de retratos y la confección de álbumes de regalo que combinaban retratos de familia y vistas de los palacios. Una cuarta y novedosa finalidad sería la publicitación de viajes por España (Yuste, Barcelona) y de actuaciones de restauración (La Rábida, Ermita de Valme). No puede obviarse, por último, la utilidad que le reportaría la fotografía para la documentación del coleccionismo de pintura, manifiesta en las numerosas reproducciones de cuadros que encargó y adquirió.



Masson, L.: [Pabellón oriental del Patio de los Leones en la Alhambra]. Arrayanes. Imagen de gran formato donde se aprecian los resultados de la restauración acometida en 1859, c. 1861. Positivo sobre papel aluminado, 53 x 38 cm. Álbum 112-F (Fundación Infantes Duques de Montpensier, 06-014).

Aunque su comportamiento no desentona a este respecto con el que era propio de la mayor parte de las familias reales europeas (colecciones de la reina Victoria, Napoleón III, Isabel II). Lo que sí puede ser significativo es la mayor atención que prestó a la fotografía en contraste con las tradiciones nobiliarias españolas. Un interés que no sería ajeno a la exquisita educación visual que recibieron los hijos de Luis Felipe y a la atracción por todo lo nuevo que caracteriza el comportamiento del Duque de Montpensier. La fotografía nacía oficialmente en el cénit de la Monarquía de Julio y el uso del daguerrotipo y de la fotografía sobre papel experimentó una cierta expansión durante el reinado de Luis Felipe. Poco antes de que la revolución del 48 desbancara finalmente del poder a los Orleans, Blanquart-Evrard había iniciado la introducción del calotipo en Francia y Gustave Le Gray no tardaría en producir y popularizar el negativo de papel encerado. Antonio de Orleans hubo de asistir al despliegue de estos prodigios del progreso e incorporarlos a sus hábitos mundanos. Una vez en España, se convertirá en introductor de esta moda entre las élites aristocráticas, como el Duque de Osuna o la propia familia Real. Y cabría pensar si la propensión por el uso público y privado de la fotografía por parte de Isabel II no es en realidad sino una emulación de las prácticas importadas por su cuñado.

Sin duda, Montpensier fue pionero en el consumo de fotografía e impulsor de una práctica fotográfica destinada a satisfacer sus demandas. Pero no cabe deducir de ello que fuera propiamente un mecenas que acogía en su palacio a cuantos fotógrafos recalaban en Sevilla durante las décadas de 1850 y 1860. Es cierto que en este entorno convivieron y desarrollaron trabajos fotográficos personajes como Vigier y que fotógrafos locales como Leygonier, Masson o Reynoso vieron notablemente impulsada su actividad merced al Duque. Pero el trato con Vigier se fundamentaba en la amistad y la mantenida con los restantes es propiamente una relación clientelar materializada las más de las veces en encargos específicos. Otro tanto cabe decir de fotógrafos profesionales como Clifford o Laurent, aunque en estos casos la relación comercial se ampliara con la oferta al Duque de colecciones de vistas realizadas por los fotógrafos a iniciativa propia. Similar contacto debió mantener con el fotógrafo británico R.P. Napper, si nos atenemos a la correspondencia conservada. Fuera de estos casos, de otros muchos fotógrafos que visitaron Sevilla en esos años no existe constancia documental de que tuvieran relación alguna con el Duque, a pesar de ser algunos de ellos personajes reconocidos del círculo de Le Gray o detentar títulos nobiliarios y reconocimiento social (Alphonse Delaunay, Gustave de Beaucorps, Charles Davillier). El matrimonio Tenison, por ejemplo, fue muy parco en las referencias a Antonio de Orleans insertas en la crónica escrita por Louisa; y ello a pesar de su dilatada estancia sevillana. La opinión que les mereció la recién estrenada residencia de los Montpensier fue muy negativa —«un palacio de muy mal gusto», «...se encuentra magníficamente amueblado, aunque en él se ve más riqueza que buen gusto; las habitaciones están excesivamente decoradas y muy recargadas»—. Aunque E.K. Tenison fotografió la portada principal del palacio, nada hace pensar que tuvieran un contacto directo con los Infantes o frecuentaran su círculo (Tenison 1853: 178-179). El barón de Davillier, por su parte, solo cita al duque en referencia a una corrida de toros celebrada con motivo de su casamiento y ni siquiera cita el palacio en su descripción de la ciudad. En realidad, la corte andaluza de los Montpensier estuvo lejos de ser una corte de fotógrafos atraídos por el mecenazgo que irradiaba San Telmo y sus ilustres moradores. Fueron atraídos por Sevilla, como había ocurrido antes de que el Duque recalara en la ciudad y lo seguiría siendo en las décadas siguientes.

Todas estas circunstancias inducen a pensar que nos encontramos ante una colección de fotografía de singular valor, pero no ante un coleccionista de fotografía, considerando más



Vernay, conde de: [Reportaje fotográfico de la corrida celebrada en la plaza de toros del Puerto de Santa María], agosto de 1859. Álbum 20-F, que perteneció originalmente a la Biblioteca de Antonio de Orleans (col. Fernández Rivero).

adecuado denominar a este conjunto de materiales como biblioteca fotográfica. En la medida en que el Duque de Montpensier hizo un uso más intenso de esta tecnología y efectuó encargos específicos con fines utilitarios, contribuyó a impulsar y dinamizar una actividad profesional que de otro modo se habría movido en límites mucho más modestos; al mismo tiempo, su atracción por la imagen fotográfica hizo que otros profesionales compusieran repertorios del gusto del Duque y se los dedicaran y ofertaran con mayor o menor éxito. Este corpus iconográfico inicial, constituido a partir de encargos de paquetes de fotografías y adquisiciones de álbumes de autor, se vería sustancialmente enriquecido mediante intercambios de retratos con familias de la aristocracia española y europea, compra de publicaciones gráficas de carácter comercial relacionadas con viajes y recepción de regalos y presentes privados e institucionales, entre los que se incluirían algunos reportajes fotográficos de los viajes oficiales de Isabel II, repertorios de exposiciones y colecciones museísticas británicas y álbumes dedicados por sus autores, bien para testimoniar una actividad de mecenazgo o para propiciarla.

La biblioteca fotográfica de Antonio de Orleans: dimensión y vicisitudes

El primer problema para reconstruir lo que fue la biblioteca fotográfica de Antonio de Orleans reside en la dispersión actual de parte de los fondos. A ello se suma la escasa fiabilidad de los inventarios contemporáneos a la formación de la misma y la dificultad para determinar cuáles de esas obras fueron adquiridas durante la vida del Duque y cuáles son producto de adiciones posteriores por parte de otros miembros de la familia.

Tras la muerte de Antonio de Orleans, el palacio de San Telmo continuó en posesión de su viuda, quien lo cedería a su muerte al Arzobispado de Sevilla, procediéndose al traslado de su contenido a otras posesiones de la familia. La biblioteca sería trasladada en torno a 1900 al palacio de Sanlúcar de Barrameda y allí quedaron depositados los numerosos álbumes y carpetas de fotografías durante buena parte del siglo XX, incrementándose el fondo con compras y aportaciones de los herederos y consortes integradas en la familia.

El segundo traslado de la colección fue más traumático y se produjo en los inicios de la década de 1970, una vez que los Orleans decidieron dar un nuevo uso al palacio sanluqueño. Aunque la biblioteca había sido parcialmente enajenada en años anteriores, con motivo del desalojo del inmueble se decidió venderla en su totalidad, siendo adquirida por el librero madrileño Luis Bardón, incluyendo las obras impresas y también la colección fotográfica, de la que se habían separado previamente todas las imágenes privadas y retratos, que permanecerían en poder de la familia. En 1972, Luis Bardón se desplazó a Sanlúcar y procedió a cargar todo este legado bibliográfico y fotográfico en un camión de seis ejes, llenándolo en su totalidad. Los álbumes y carpetas fotográficas fueron extraídos de la biblioteca en el último momento y, ante la imposibilidad material de poder cargarlos todos, el librero efectuó una apresurada selección, llevándose los ejemplares que consideró más valiosos y dejando sin recoger el resto del material. El camión repleto de joyas bibliográficas y fotográficas partió para Madrid, rompiéndose con ello la unidad de una colección que había permanecido intacta a lo largo de 120 años y de la que solo se han conocido desde entonces noticias fragmentarias, insuficientes para conocer con cierta exactitud qué se había conservado, qué fue vendido y qué se ha perdido.

Las fotografías de familia y, posiblemente, parte de las carpetas y álbumes desechados por el librero fueron trasladados pocos años después a la finca familiar del *Botánico*, también en



Napper, R.P.: *The Generalife—an old Moorish Palace—Granada* [Patio de la Acequia], c. 1863. Positivo sobre papel aluminado. Álbum 446-F «Views in Andalusia», que perteneció originariamente a la Biblioteca de Antonio de Orleans (col. Carlos Sánchez).

Sanlúcar, una vez que el palacio fue adquirido por el Ayuntamiento de la localidad. Y allí permanecieron depositados hasta comienzos del siglo, momento en que la Fundación Infantes Duques de Montpensier (en adelante, FIDM) encargó a Gerardo Kurtz su estudio y catalogación, hoy continuada por los historiadores y archiveros M^{re} Dolores Rodríguez Doblás y Manuel Ruiz Carmona, a quienes agradecemos muy sinceramente la ayuda prestada en esta investigación. No tenemos constancia de que Gerardo Kurtz haya publicado los resultados de su trabajo sobre la colección fotográfica remanente, por lo que es necesario reconstruir virtualmente la biblioteca mediante la consulta directa de los fondos y el auxilio de los inventarios históricos localizados hasta el momento, para complementar a continuación estas informaciones con el seguimiento de los fondos adquiridos por el librero Luis Bardón en 1972 y comercializados en los años siguientes.

Los fondos actualmente depositados en la FIDM comprenden dos grupos de documentación complementarios: el material fotográfico propiamente dicho, compuesto por álbumes, carpetas de fotografías, monografías ilustradas con fotografías e imágenes sueltas, correspondientes tanto a la época del Duque de Montpensier (1847–1890) como a sus sucesores; por otra parte, un conjunto diverso y discontinuo de correspondencia y facturas relacionadas con la adquisición de fotografías.

Aun cuando la datación de los materiales fotográficos existentes y el análisis de su contenido constituye un primer paso para determinar cuáles de ellos formaron parte de la biblioteca

originaria del Duque y cuáles son posteriores o incorporados por consortes, resulta obligado recurrir a los inventarios existentes, que son los únicos instrumentos capaces de concretar su dimensión y características originarias, se conserven actualmente o no las obras descritas. Aunque se han localizado en el archivo diversos inventarios y catálogos manuscritos, la calidad de sus informaciones es deficiente, toda vez que se desconoce la fecha de su realización y se limitan en muchos casos a reseñar el título explícito o atribuido de la obra, sus dimensiones, el tipo de encuadernación y su valor económico, pero sin referencias a autores, dataciones, contenido de imágenes en cada álbum o carpeta o indicaciones tan básicas como la signatura numérica que solía identificar cada tomo. Los únicos registros algo más detallados son los siguientes:

- «Catálogo de bibliotecas sueltas. Salón de estudios de S.A.R. – Salón egipcio. Tomo I» (posterior a 1890). Contiene una relación de obras gráficas depositadas en los armarios 4 y 5 de la biblioteca ubicada en el Palacio de Sanlúcar, incluyendo tanto materiales fotográficos como álbumes de litografías y grabados. Escasa información sobre autores y fechas y nula sobre contenidos de las obras.
- «Catálogo de las fotografías» (ca. 1914). Ejemplar manuscrito conteniendo una relación detallada de las «carteras» de fotografías, que incluyen también otros materiales gráficos encarpados, como dibujos y acuarelas. Informa sobre el contenido concreto de cada carpeta, pero sin indicación de autorías. No incluye los álbumes encuadernados.
- Inventario manuscrito «Nota de los álbumes de fotografías que están encuadernados» (s.f.): Se trata de un breve documento de 5 páginas confeccionado probablemente antes de 1890, donde se registran 141 álbumes, si bien de cada uno de ellos solo se anota el título, tamaño del objeto y tipo y color de la encuadernación.

De acuerdo con tales fuentes, la colección fotográfica originaria aparece organizada y distribuida en tres tipos de formatos o soportes: Álbumes encuadernados, bien con fotografías pegadas o impresas, conservados en armarios independientes de la biblioteca debido a su mayor tamaño; Carpetas de fotografías organizadas temática y geográficamente; por último, monografías impresas conteniendo fotografías, que se hallarían depositadas en la biblioteca general.

Muchas de estas obras llevan en su lomo o cubierta una etiqueta roja con la signatura estampada o manuscrita. Dicha signatura es numérica y, en algunos casos, se acompaña de las letras «F» o «C», pudiendo pensarse que el anagrama «F» designaría las obras con fotografías y la «C» las carpetas, pero no siempre es así. Por otra parte, esta numeración aparentemente era independiente de la de la biblioteca, pudiendo localizarse obras distintas que compartían idéntico número, pero se distinguían según llevaran o no la letra adicional. Suponemos que la «F» designa más bien aquellos álbumes y carpetas que contenían figuras, ya fueran fotográficas o no, pero también podría designar aquellos volúmenes cuyos grandes formatos impedían colocarlos en los armarios y estantes convencionales de la biblioteca. Pueden encontrarse, por ello, álbumes con litografías y grabados que llevan impresa la letra «F» en tanto que otros álbumes de fotografía no lo llevan. Al mismo tiempo, otras obras ilustradas de pequeño formato se acompañan también de la letra «F», aunque formen parte de la biblioteca. Todas estas excepciones y variantes son probablemente resultado de una catalogación nada sistemática y que fue cambiante en el tiempo. Aunque la existencia de dichas signaturas y del ex libris pueden ser en algunos casos un instrumento valioso para determinar la pertenencia a la colección de obras que actualmente se encuentran en otras manos, no constituye un indicador fiable para identificar los fondos fotográficos y ni siquiera se puede deducir que existiera una numeración correlativa de los álbumes de fotografía ni que puedan darnos una pista sobre el número de

ejemplares que llegó a reunir el Duque en realidad. Por ejemplo, de la existencia de un álbum con signatura 447-F no puede deducirse que la colección contara con al menos 447 álbumes (Fontanella 1994: n. 3).

Considerando tales limitaciones en las fuentes, la única vía para aproximarse a la entidad de la colección original es determinar pieza a pieza lo que se encuentra depositado en el archivo y biblioteca de la FIDM y seguir la pista de todos aquellos materiales que fueron enajenados antes y después de 1972. La primera sorpresa que ha deparado la inspección preliminar del fondo y su cotejo con los inventarios históricos es que, contra lo que se había venido creyendo, buena parte del material, en términos cuantitativos, ha permanecido en manos de la familia, no habiendo sido enajenados sino una parte de los álbumes y algunas de las carpetas fotográficas. Bien es cierto que tales pérdidas se concentran en el núcleo más valioso de la colección, pero buena parte de ellos no se han perdido, formando actualmente parte de colecciones públicas y privadas. De las 63 carpetas de fotografías reseñadas en el «Catálogo de las fotografías», 51 se encuentran actualmente en el archivo de la FIDM, habiendo sido enajenadas las 12 restantes, de las que seis aún están en posesión del librero Bardón y otras seis fueron vendidas al Duque de Segorbe, Getty Museum, Museo de la Universidad de Navarra y colección de Santiago Saavedra. La práctica totalidad de los álbumes de retratos y de familia también han permanecido en la Fundación, especialmente los 54 pequeños tomos conteniendo retratos en formato *carte de visite*, así como otros ejemplares de gran formato que albergan las fotografías de familia encargadas a Clifford y al Conde de Vernay.



Vigier, J.: *Vue de San Telmo prise de Triana*, 1850-1851. Positivo a partir de calotipo. Álbum «Seville», que perteneció originariamente a la Biblioteca de Antonio de Orleans (col. Duque de Segorbe).

Las mayores pérdidas se produjeron en la colección de álbumes de vistas, que fueron enajenados casi en su totalidad, sin que sea posible saber por el momento y de un modo exacto cuántos había en realidad antes de procederse a la venta. Hasta el momento se han localizado 60 de ellos, de los que 19 se encuentran depositados en la FIDM. El resto fueron adquiridos por Luis Bardón o algún otro librero con anterioridad y vendidos en los años siguientes a diversas instituciones, museos y coleccionistas privados, algunos de los cuales los conservan y otros los donaron a su vez a colecciones de Museos. Es en este conjunto de álbumes enajenados donde se concentran buena parte de las obras maestras de la colección.

Partiendo de todas estas circunstancias, puede realizarse al día de hoy una valoración cuantitativa provisional de la biblioteca fotográfica de Antonio de Orleans, a la espera de poder estudiar con más detalle los álbumes, carpetas y fotografías sueltas ya localizadas y continuar las labores de búsqueda de aquellas piezas que constan en los inventarios históricos, pero de las que no se tiene aún noticia acerca de su paradero. Pueden estimarse en torno a 13.000 las imágenes localizadas. Atendiendo a la estructura originaria de la biblioteca, en torno a 6000 de esas imágenes se hallan contenidas en 96 álbumes de familia y de retratos, buena parte de los cuales se encuentran localizados en la propia Fundación. Las imágenes relativas a vistas de ciudades, monumentos y reproducciones de pintura ascienden aproximadamente a 2000, si bien tal cifra incluye el contenido de sólo 50 álbumes de los más de 130 que formaban la colección. Los inventarios históricos relativos a las carpetas o carteras consignan en torno a 75 lotes de fotografías correspondientes a la época de Antonio de Orleans, ascendiendo en su conjunto a unas 4400 imágenes. A ello habría que sumar un número indeterminado de fotografías sueltas, en cualquier caso superior a las 300 imágenes. Si bien tales cifras designan materiales muy diversos en cuanto a temática, ubicaciones, antigüedad y características técnicas, resultan expresivas de la notable entidad que tuvo la colección. Aunque es posible que estos fondos incluyan aún una pequeña fracción de obras posteriores a 1890 o incorporadas posteriormente por otros miembros de la familia, buena parte de ellos corresponden con seguridad a las iniciativas de Antonio de Orleans.

Los álbumes y carpetas de temática española constituyen una parte relativamente discreta, dado que la presencia de imágenes relativas a Francia, Gran Bretaña, Suiza, Italia y Turquía es abundante. Sin considerar los retratos y ciñéndonos exclusivamente a las vistas urbanas, monumentales y reproducciones de obras de arte, las imágenes españolas ascienden a unos 1700 ejemplares insertos en 31 álbumes y 7 carpetas de fotografías, de las que en torno a 500 fotografías son reproducciones de pinturas. Aunque la autoría de esas 1200 imágenes de vistas urbanas y monumentales de España es plural, buena parte de ellas fueron realizadas por el Vizconde de Vigier, Francisco de Leygonier, R.P. Napper, Reynoso, Massari, Charles Clifford, L.L. Masson y J. Laurent, destacando especialmente estos tres últimos. A varios de ellos nos referiremos en el siguiente apartado.

La diversidad constituye, pues, un rasgo dominante en la colección, pero no solo afecta a las autorías y geografías presentes en la misma, sino a las propias tipologías y agrupaciones de los materiales. Pueden distinguirse, así, varios conjuntos: álbumes de retratos estructurados por categorías de personajes; carpetas con fotografías sueltas de territorios y ciudades europeas; álbumes comerciales relativos a ciudades y territorios europeos y españoles, parte de los cuales corresponden a una época tardía y contienen fotografía impresa (Sebah & Joaillier, Baldus, Bonfils, Hastrel, Júdez, Audouard); álbumes de autor, compuestos directamente por fotógrafos identificados para su venta o regalo al Duque (Napper, Vigier, Massari, Silvy); álbumes vinculados a visitas regias (Viajes a Andalucía-Murcia y Cataluña-Baleares por parte de Isabel II); álbumes y portfolios con reproducciones de pintura y objetos artísti-

CUADRO 1
Álbumes de vistas existentes en la Fundación Infantes Duques de Montpensier

UBICA.*	TIPO	SIGN.	AUTOR	TÍTULO	DATACIÓN	CONT. FOT.	OSERVACIONES
FIDM	Álb. fot.		Brady, Mathew [?]	[Escenas de la guerra de Secesión]	[1861-1865]	20	Álbum con fots. en formato <i>carte de visite</i>
FIDM				[Vistas de Viena]		50	
FIDM	Álb. fot. y recds.			Berlin. Varsovie. Moscou, Kieff	1883	74	
FIDM	Álb. fot.	112-F	Clifford, Leygonier, Masson, Massari, Reynoso, Napper, Vernay...	[Álbum de retratos familiares y vistas de Sevilla, Casilla y Granada]	[1854-1868]	106	
FIDM	Álb. fot.	181-F	Bermudo	Álbum fotográfico del monumento de D. Leopoldo O'Donnell	1870	5	
FIDM	Álb. fot.	18-F	Laurent	Palais de San Telmo a Séville	[1865-1875]	85	
FIDM	Estuche	317-F	Harth (ph. Atelier)	Photographies du Tyrol			
FIDM	Estuche	318-F		Heidelberg			
FIDM	Estuche	333-F	Guler	Zurich	1883		
FIDM	Estuche	341-F	Vagneur (Paris)	Souvenir de pelerinage a Ste. Anne d'Auray			
FIDM	Estuche	372-F		Ricordo di Genova			
FIDM	Álb. fot.	39-F	Silvy	Orleans House fête champetre. Juin 1864	1864	13	
FIDM	Álb. fot.	4-F	Masson, Reynoso y otros	[Reproducciones de pintura]	[1855-1865]	87	
FIDM	Álb. fot.	50 c-F	Clifford, Laurent, Leygonier, Masson, Reynoso, etc.	[Álbum de vistas de España]	[1855-1868]	210	
FIDM	Álb. fot.	51/54		Vistas de Suiza y Saboya	82		Álbum con fots. en formato <i>carte de visite y cabinet</i>
FIDM	Álb. fot.	52/54		Vistas de Suiza y Saboya	84		Álbum con fots. en formato <i>carte de visite y cabinet</i>
FIDM	Libro il.	72-F	Latour	<i>Voyage de S.A.R. Mgr le duc de Montpensier à Tunis, en Egypte, en Turquie et en Grèce</i> (Paris, 1847)	[1847]	18	
FIDM	Álb. fot.	s.n.	Júdez y Ortiz	Vistas del Monasterio de Piedra, 1871	[1866-1871]	14	

CUADRO 2
**Álbumes y carpetas de vistas precedentes de la colección de Antonio de Orleans
 y adquiridos por museos y coleccionistas**

UBICA.*	TIPO	SIGN.	AUTOR	TÍTULO	FECHA	CONT. FOT.	OBSERVACIONES
AMG	Álb. fot.		Clifford, Leygonier, Masson, Hauser y Mener y otros	Granada	[1854-1910]	56	Adquirido por Francisco Izquierdo a Luis Bardón y vendido al Ayuntamiento de Granada en 1988
CCA	Álb. fot.		Clifford	Recuerdos fotográficos del viaje de SS.MM. y AA. a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón. Setiembre y octubre de 1860	1860	56	Adquirido en 1981
CCS	Álb. fot.	447-F	Martínez Hebert	Salamanca artística y monumental	1867	54	Adquirido en 1983
	Portafolio	437-F	Masson	Álbum fotográfico sevillano dedicado a SS.AA.RR. los Sermos. Sres. Infantes Duques de Montpensier	[ca. 1858]	20	Adquirido al Duque de Segorbe (2008)
CDS	Álb. fot.	446-F	Napper	Views in Andalusia	[1861-1863]	71	Adquirido a Luis Bardón (2010)
	Álb. fot.		Masson, Leygonier	A.O. [Vistas de Sevilla]	[1850-1870]	54	Masson: 52. Leygonier: 2.
	Álb. fot.	116	Laurent	[Sevilla]	[1865-1875]	80	
	Portafolio.	437-F	Masson	Álbum fotográfico sevillano dedicado a SS.AA.RR. los Sermos. Sres. Infantes Duques De Montpensier	[ca. 1858]	20	
	Álb. fot.	446-F	Napper	Views in Andalusia	[1861-1863]	71	
	Álb. fot.		Vigier	[Sevilla]	1851	30	
	Cart. fot.		Laurent, Aramburu, Castillo y otros	C. Andalucía nº 1. [Sevilla]	79		
	Cart. fot.		Spreafico, Laurent, Diaz Duarte y otros	C. Andalucía nº 2 [Sanlúcar, Cádiz, Huelva, Madrid]	64		
CFR	Álb. fot.		Júdez y Ortiz	Vistas del Monasterio de Piedra. Situado en Aragón a 17 kilómetros de Alhama	[1866-1871]	12	
	Álb. fot.	20-F	Masson, Napper, Clifford, Vernay	[Álbum Montpensier]	[1855-1865]	52	
CP	Álb. fot.	105-F	Clifford [?]	Yuste	1858	5	
	Álb. fot.		Braun	[Álbum de Vistas de Suiza]	27		
GM	Álb. fot.		Fontes (Paris)	Ambulance de la Grande Gerbe. Parc de St. Cloud 1871	1871	34	

UBICA.*	TIPO	SIGN.	AUTOR	TITULO	DATACIÓN	CONT..FOT.	OSERVACIONES
	Álb. fot.		Laurent	Exposición Nacional de Bellas Artes. Año de 1862. Colección de las obras premiadas	1862	31	
	Álb. fot.		Bisson	Oeuvre de F. Froment-Meurice	1858	21	
	Álb. fot.		Sebah & Joaillier.	Panorama de Constantinople. Pjis. de la tour de Galata par Sébah & Joaillier	[1880-1890]		
	Cart. fot.		Sebah & Joaillier	Turquie A.O.	[1880-1890]	79	Incluye Constantinopla [68], Antonio de Orleans retratado a la turca [2], Rumanía [9]
	Cart. fot.			C. Desièrtier Condes de París 1886	1886	28	Chateau de Eu/Treport...
HSA	Álb. fot.	1837	Clifford	Recuerdos fotográficos de la visita de SS.MM. y AA.RR. a las provincias de Andalucía y Murcia en setiembre y octubre de 1862	1862	93	
	Álb. fot.	443-F	Clifford, Masson (?)	Vistas de España	1853-1860	103	
	Álb. fot.	503-F	Clifford	Album Monumental de España	[1863-1867]	236	4 tomos
IPCE	Álb. fot.	50a-F	Laurent y otros	[Reproducciones de pintura y escultura]	[1854-1870]	126	
	Álb. fot.	50b-F	Laurent, Masson, Reynoso, Rocafull y otros	[Reproducciones de pintura y escultura]	[1854-1870]	150	
LB	Cart. fot.	566-C		Algerie Tunisie A.O.	41		
	Cart. fot.	567-C		France nº 6 A.O.	91		
	Cart. fot.	633-C		España nº 1 [Madrid, Toledo, Córdoba, Granada, Ronda...]	86		
	Cart. fot.	633-C		España nº 2 [Barcelona, Zaragoza, Pamplona, S. Sebastian, Bilbao, Lisboa...]	96		
	Cart. fot.	117-F	Feizer, Flury	Voyage en Suisse	1881	37	
MET	Álb. fot.	275-F	Vigier	Vues des Pyrénées	1853	24	Santiago Saavedra; Gilman Paper Company Collection, New York (1990); MET (2005)
			Clifford	Recuerdos fotográficos del viaje de SS.MM. y AA. a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón. Setiembre y octubre de 1860	1860	56	[Fraenkel Gallery]; Gilman Paper Company Collection, New York (1983); MET (2005)
MET (?)	Álb. fot.	263-F	Napper	Views in Wales. The Vale of Neath by R.P. Napper. Photographed by the British and Foreign Portrait Company	1864	20	

UBICA.*	TIPO	SIGN.	AUTOR	TÍTULO	DATACIÓN	CONT. FOT.	OSERVACIONES
	Álb. fot.		Frith, Reigate	The gossipin photographer at Hastings	1864		
MUN	Portafolio		Audouard	(Puerto de Barcelona 1888)	1888	15	
SS	Álb. fot.		Bonfils	Souvenir d'Orient: Palestine	1878		
	Portafolio	120F	Júdez y Ortiz	Vistas del Monasterio de Piedra: situado a 17 kilómetros de Alhama	[1866-1871]	23	
	Portafolio	120F	Naya	Giotto. Capella in Padova. Fotografie traite deglia originali	1865	18	
	Libro il.	132	Bingham	Oeuvre de Ary Scheffer, Paris, Goupil	1860	61	
	Álb. fot.	133-F	Thurston Thompson	The art wealth of England: a series of photographs, representing fifty of the most remarkable works of arts contributed on loan to the special exhibition at the South Kensington Museum	1862	50	
	Álb. fot.	218		Gems of the art treasure exhibition. Manchester	1857	102	
	Álb. fot.	219	Thurston Thompson	South Kensington Museum. Italian sculpture of the middle ages	1862	50	
	Álb. fot.	241-F	Michelez	Embellissements du bois de Boulogne... dessins faits d'apres nature par Justin Ouvrié photographies par...	[ca.1865]	40	
	Álb. fot.	434		Pompei			
	Álb. fot.	435	Sommer (Napoli)	Roma			
	Libro il.	4848		La rosa de oro, Madrid, 1868	1868	1	
	Álb. fot.	5-F	David (Paris)	Real Palacio de Madrid.	1884	58	
	Carp. fot.	8P	Bretagne & David	Lettre de la mort du prince Ferdinand d'Orleans [1859-1873]	1873	3	
	Cart. fot.			Photographies de Tréport		19	
	Cart. fot.	5687		Mont Saint Michel		23	
	Cart. fot.	110-F		Photographies du palais de Bologne (Palazzo Galliera)		5	

* AMG (Archivo Histórico Municipal de Granada) / CCA (The Canadian Centre for Architecture, Montreal) / CCS (Colección Carlos Sánchez, Granada) / CDS (Colección Duque de Ségovie, Sevilla) / CFR (Colección Fernández Rivero, Málaga) / CP (Colección particular) / GM (J. Paul Getty Museum, Los Angeles) / The J. Paul Getty Trust) / HSA (Hispanic Society of America, New York) / IPCE (Instituto Del Patrimonio Cultural de España, Madrid) / LB (Luis Bardón, Madrid) / MET (The Metropolitan Museum of Art, New York) / MUN (Museo Universidad de Navarra, Pamplona) / SS (Colección Santiago Saavedra, Madrid).

cos (Laurent, Naya, Bingham, Thurston Thompson.); por último, álbumes compuestos por el Duque a partir de encargos fotográficos directos o colecciones adquiridas, que constituyen acaso algunos de los ejemplares más interesantes de la colección, al reunir imágenes de varios autores y diversas épocas que tienen como nexo común un determinado enclave (Sevilla, Granada) especialmente vinculado con el personaje. Un ejemplo son los álbumes «Granada» y el identificado por la signatura 112-F. El primero de ellos, vendido por Luis Bardón al pintor y escritor Francisco Izquierdo y cedido posteriormente por éste al Ayuntamiento de Granada, se conserva actualmente en el Archivo Histórico de la ciudad de Granada; contiene fotografías de Clifford, Masson, Leygonier y otros autores y editores, de entre las que destaca la serie realizada por Clifford sobre la Alhambra en su primera visita de 1854. El álbum 112-F, por su parte, se conserva actualmente en la FIDM y está dedicado a la familia, a algunas de sus posesiones (San Telmo, Castilleja) y a la ciudad de Sevilla, conteniendo retratos y vistas realizadas por Clifford, Leygonier, Massari, Masson, Napper, Reynoso y el Conde de Vernay.

Fotógrafos de Montpensier

La nómina de fotógrafos, estudios fotográficos y editores presentes en la biblioteca es muy amplia, motivada especialmente por la abundancia de retratos y la presencia de ediciones gráficas sobre ciudades y países europeos. Circunscribiéndonos a los de temática española, el censo se reduce considerablemente, si bien abarca a los fotógrafos más significados de las décadas centrales del siglo XIX, algunos ya indicados en anteriores párrafos y a los que habría que añadir los grandes retratistas que ejercieron en la villa y Corte madrileña o en Sevilla (Alonso Martínez, Juliá, Godínez, Debas, etc.). Dadas las limitaciones de espacio que se imponen en una ponencia de estas características, nos limitaremos a una breve referencia de aquellos que centraron sus encargos en la realización de vistas fotográficas.

Uno de los recursos de investigación más valiosos que ofrece el archivo de la FIDM es la correspondencia mantenida con algunos de los autores mencionados y los registros contables de adquisiciones de material fotográfico. Aunque la serie no es continua en el tiempo y no registra sino una pequeña muestra de las muchas transacciones económicas que hubieron de realizarse, suministra informaciones inapreciables sobre aspectos que raramente se explicitan en las investigaciones. La posibilidad de establecer relaciones entre la correspondencia y facturas conservadas, las obras fotográficas existentes en la biblioteca y las actividades públicas y privadas del Duque de Montpensier, permite adentrarse con mayor riqueza de matices en temas que difícilmente pueden ser abordados a partir de la mera contemplación de las imágenes: las relaciones mercantiles entre cliente y fotógrafo, los precios de los productos fotográficos, motivaciones de los encargos, uso final dado a las imágenes, etc.

Si bien la relación de algunos de estos fotógrafos con Antonio de Orleans es conocida y ha sido descrita con mayor o menor detalle –caso del Vizconde de Vigier o Napper (Fontanella 1994; Piñar 2013)– las informaciones contenidas en la correspondencia y la identificación de las obras concretas que formaron parte de la biblioteca fotográfica permite arrojar nueva luz sobre autores también conocidos, pero poco estudiados, como Francisco de Leygonier, Louis Leon Masson, el Conde de Vernay o Alejandro Massari. La figura de Clifford reviste, por último, un especial interés, ya que su colaboración con el Duque de Montpensier era escasamente conocida hasta ahora. No se trata, en cualquier caso, de presentar una síntesis biográfica de cada uno de ellos, sino de mostrar datos relevantes surgidos en el contexto de la presente investigación y que pueden ayudar a precisar algunas cronologías y producciones fotográficas.

Francisco de Leygonier (1812–1872)

Es el fotógrafo del que se conserva una correspondencia más abultada y dilatada en el tiempo (1850-1870), abarcando buena parte de la vida profesional de Francisco de Leygonier y Aubert, que fallecería en 1872. Por contraste, la participación de este profesional en la formación del corpus fotográfico de los Orleans fue muy discreta, en correspondencia con el reducido catálogo de vistas que manejaron tanto él como su hijo Francisco Leygonier y Ortiz. El único documento conocido hasta el momento que arroja noticias concretas sobre la oferta comercial de Leygonier data de 1866. Se trata de un folleto de venta —«Catálogo de las fotografías que se encuentran en el establecimiento de D. Francisco Leygonier...»— que contiene una relación de 120 imágenes, de las que 36 corresponden a Sevilla, 10 a Córdoba, 21 a Granada y el resto a reproducciones de pintura religiosa y cuadros de costumbres

Cuando Antonio de Orleans se instaló en Sevilla en 1848, Leygonier era ya un reputado profesional, siendo el único fotógrafo sevillano capaz de hacer frente a los encargos de retratos y vistas que demandó inicialmente la casa ducal. Los primeros encargos los realizaría en mayo de 1850, componiendo cinco fotografías del Palacio de San Telmo y realizando dobles copias de las mismas, trabajo este por el que percibió la respetable suma de 1200 reales. En los años siguientes continuaría realizando series similares que permiten comprobar el avance de las obras de acondicionamiento del palacio, así como retratos y encargos puntuales de reproducciones de pintura, confección de álbumes de regalo y cobertura de actos protocolarios, de los que son buena muestra las vistas de la ermita de Valme con motivo de su restauración por los duques de Montpensier (1859) o la magnífica panorámica del tren que utilizó Isabel II en su viaje oficial a Andalucía (1862).

Convertido en el fotógrafo de referencia de la casa ducal, su trabajo se materializó en reducidos grupos de fotografías que se encuentran distribuidas en diversos álbumes y portfolios, sin que exista constancia de que realizara proyectos de envergadura y extensión similares a los acometidos por Clifford, Masson o Laurent. Este trabajo «discreto» nos dibuja una actividad profesional y una relación fotógrafo-cliente que pudo estar más próxima al anonimato del buen artesano que al brillo del artista. Algunos pasajes de la correspondencia son significativos a este respecto. Aunque había sido nombrado fotógrafo oficial de la casa en 1855, cuatro años después se vería desplazado de esta posición de privilegio por el Conde de Vernay, un fotógrafo advenedizo recién instalado en Sevilla un año antes y que supo granjearse el favor del Duque y obtener o arrogarse tal distinción. Sus sentidas quejas por esta afrenta profesional se sumaron ese mismo año a su desestimada pretensión de reflejar su nombre de autor en el anverso de unas fotografías promocionales. Una vez concluida la rehabilitación de la ermita de Valme, se encargó a Francisco Leygonier que tomara vistas de ella y realizara abundantes copias para su distribución, ocasión que el fotógrafo aprovechó para proponer su particular contribución a estas iniciativas restauradoras de los Montpensier: «asociarme a la idea filantrópica que impulsa a SS.AA.RR. de restaurar los monumentos que tienen recuerdos de gloria para España de quien soy hijo, aunque de origen francés, cediendo en beneficio de tan noble objeto la retribución de mi trabajo, deseando solo que en un rincón de la lámina llevase mi nombre como fotógrafo, cosa que es bastante usual» (Carta a Isidro de las Cajigas, administrador del Duque de Montpensier, 17 de septiembre de 1859).

Louis L. Masson

La correspondencia profesional mantenida por Louis Masson abarca desde 1859 a 1868, concretándose en un amplio conjunto de cartas y facturas. Es posible que esta relación se iniciara a raíz de la publicación por parte de Masson de un «Álbum fotográfico Sevillano» dedi-

cado al Duque de Montpensier. Aunque entre diversos profesionales locales tales dedicatorias eran usuales para granjearse el favor del Duque –caso también del álbum litográfico editado por Santigosa– y no siempre daban el resultado apetecido, sí parece que en este caso pudieron ser el vehículo de una relación profesional intensa.

El rastro fotográfico de Masson en la colección de Antonio de Orleans es muy consistente, superando el centenar las fotografías de vistas y monumentos que elaboró por encargo o que ofreció al Duque, pudiendo datarse su realización entre 1859 y 1865. Además de las vistas positivadas sobre papel de diferentes formatos, le suministraría numerosas vistas estereoscópicas – de las que no existe rastro alguno en la colección conservada– y reproducciones de pintura al óleo, particularmente de obras de Murillo. Circunscribiéndonos a las vistas sobre papel, buena parte de ellas se encuentran recogidas en cuatro álbumes que contiene imágenes de Sevilla y otras ciudades españolas, si bien sólo uno de ellos puede atribuirse en su totalidad a Masson, completándose los restantes con obras de otros autores, tales como Laurent, Massari, Reynoso, el Conde Vernay o Leygonier. Aunque buena parte de su producción se centra en Sevilla, Granada, Córdoba, Málaga, Gibraltar y Toledo, es posible que parte del material gráfico sobre estas y otras ciudades españolas se realizase por encargo de Antonio de Orleans, lo que explicaría que Masson se desplazara hasta Behovia para fotografiar el puente sobre el Bidasoa que en 1846 cruzó Montpensier para entrar en España con motivo de su inminente enlace con Luisa Fernanda. Estas expediciones fotográficas por España hubo de aprovecharlas para la realización de una colección de fotografías estereoscópicas que también ofertaría a Orleans a partir de abril de 1861, lo que indica que serían realizadas entre 1859 y esa fecha. En cualquier caso, continuó suministrándole fotografías hasta 1866, siendo en 1865 cuando se detecta las partidas de compra más abultadas.



Clifford, Ch.: [Ruinas del Monasterio de Yuste], 1858. Uno de los ejemplares distribuidos por el Duque, conservado en la Biblioteca Nacional de España, contiene la siguiente inscripción manuscrita en el soporte: «Viaje de S.A.R. el Sermo. Sr - Infante Duque de Montpensier al Monasterio de Yuste, en Diciembre de 1857 : Ruinas de éste célebre Monasterio, desde el Jardín». Álbum 50-F (Fundación Infantes Duques de Montpensier, 06-011).

Aunque en general la calidad de los positivos de Masson era deficiente en origen o bien han resistido mal el paso del tiempo, los mejores ejemplares de sus vistas, como no podía ser de otro modo, son los que se conservan en la colección ducal, siendo equiparables en calidad al importante lote que el fotógrafo vendió en la década de 1860 al arquitecto francés Armand. Particularmente valiosas son las imágenes de gran formato (53 x 43 cm aproximadamente compuestas sobre la Alhambra y el Alcázar de Sevilla en torno a 1861, de las que solo se conocen los ejemplares existentes en el álbum 112-F.

La relación profesional alcanza hasta 1866. El 12 de junio de ese año Masson anunciaba en carta a Antonio de Latour su partida inminente de Sevilla, aunque debió dilatarse hasta finales de ese año. Desconocemos si tal ausencia fue temporal o definitiva, pero el hecho es que a partir de 1867 su nombre desaparece del censo de fotógrafos locales reflejado en las *Guías de Sevilla* que publicaba anualmente Manuel Gómez Zarzuela y aunque en el breve periodo de 1880-1881 vuelve a aparecer fugazmente su nombre como fotógrafo establecido en la ciudad hispalense, es posible que se tratara ya de uno de sus hijos.

Conde de Vernay

Las relaciones profesionales entre la casa Ducal y el Conde de Vernay se circunscriben a 1859, pero fueron ciertamente intensas, toda vez que los retratos realizados en Sanlúcar durante el verano de ese año constituyen probablemente la iconografía más difundida de la familia Montpensier. Es posible que el Conde de Vernay tuviera acceso a Antonio de Latour a través de algunos conocidos comunes, porque fue a él a quien le propuso en mayo de 1859 la realización de estas sesiones fotográficas. Antes de ejecutarlos, Vernay pasó una temporada vacacional en Cádiz, se desplazó también al Puerto de Santa María y se dirigió finalmente a Sanlúcar en la primera quincena de agosto, realizando de inmediato las sesiones de retrato y permaneciendo en la localidad durante algunas semanas. El 17 de ese mes percibió por su trabajo 1120 reales, comprendiendo 10 ejemplares del retrato de grupo, otros 10 de la Infanta Isabel a caballo y 8 vistas, que deben corresponderse con las imágenes tomadas en el Puerto de Santa María el mes anterior. Pocos días después volvería a percibir la nada despreciable cifra de 10.300 reales, de lo que se desprende que los retratos fueron muy del gusto de la familia y le encargaron la realización de numerosas copias. En septiembre Vernay retornó a Cádiz de donde partiría en barco con destino desconocido. Su rastro en España se pierde hasta septiembre de 1862, momento en el que retornó a Madrid y abrió un lujoso estudio de fotografía (*La Correspondencia de España*, 23 septiembre 1862), permaneciendo instalado en la capital al menos hasta 1868.

Son muy escasas las vistas de ciudades y monumentos españoles compuestas por Vernay y todas ellas datadas ya en la década de 1860, hecho éste que debe estar muy relacionado con su casi total especialización en el retrato de estudio. No obstante, en la primavera de 1865 tomaría la decisión de componer un archivo de vistas, posiblemente para emular la oferta que de estos productos hacían tanto Jane Clifford como J. Laurent en sus respectivos estudios. En mayo de 1865 inició una larga expedición para tomar vistas a lo largo de la línea ferroviaria del Mediterráneo, de Cartagena y Andalucía, cerrando durante ese tiempo su gabinete fotográfico de la Plazuela de Pontejos (*La Correspondencia de España*, 13 mayo 1865). Aunque casi todo el material elaborado en Andalucía lo perdió a causa de un accidente (*La Correspondencia de España*, 26 julio 1865), buena parte de las imágenes que se conservan sobre Barcelona y Montserrat debieron realizarse en el contexto de esta expedición. Por estas razones, la localización de imágenes suya datadas en 1859 constituye una novedad significativa, tanto más si se trata de un tipo de material que por su temática escapa a lo habitual. Esta es la

singularidad de las fotografías vendidas al Duque de Montpensier en 1859 y que pasaron a integrarse en uno de su álbum de vistas 20-F. El diario *La España*, en su edición de 3 de agosto de 1859 señalaba cómo el Conde de Vernay «sacó seis vistas de la corrida de toros del Puerto de Santa María el día de Santiago [...] Todas con una precisión y claridad pasmosa; como que están hechas cada una en un cuarto de segundo. Estas vistas van a ser publicadas en París», relacionado en el mismo artículo el contenido de todas ellas, que coincide con las existentes en el álbum, donde se muestran 5 imágenes con el contenido de la corrida y 2 con vistas exteriores de la plaza. Se trata probablemente de las primeras fotografías de una corrida de toros realizadas en España.

Alejandro Massari

Se trata de un fotógrafo del que se posee muy poca información. Aunque existen noticias no contrastadas sobre su instalación en Sevilla años antes de que iniciara su contacto comercial con el Duque (Mutiloa 2004), lo único cierto es que tal relación fue muy corta y centrada en el encargo de vistas de Sevilla. En enero y febrero de 1859 vendería a la casa ducal dos lotes de 25 y 58 fotografías. Aunque es probable que se tratase de ejemplares repetidos, evidencia la posesión de un archivo de cierta envergadura que pudo ser iniciado años atrás, aunque creemos más verosímil que fueran compuestas en torno a esa fecha y ofertadas de modo casi inmediato a Antonio de Orleans. Animado por esta operación, Massari compondría dos meses después un álbum «de las principales vistas de Sevilla», y lo dedicaría al propio Duque, enviándole uno de los ejemplares lujosamente encuadernado. Es posible que este ejemplar con-



Clifford, Ch. (atrib.): [Plaza Mayor de Valladolid], c. 1860. Positivo sobre papel albuminado inserto en el Álbum 443-F «Vistas de España», que perteneció originalmente a la Biblioteca de Antonio de Orleans (cortesía de The Hispanic Society of America, HSA GRF 178277.9).

tuviera toda o buena parte de su repertorio comercial, permitiendo acotar y datar con cierta precisión una producción gráfica de la que no se conocen sino ejemplos fragmentarios, pero se trata de uno de los álbumes enajenados que aún no ha sido localizado.

Charles Clifford

El rastro de Charles Clifford en la biblioteca fotográfica de Antonio de Orleans es denso y dilatado en el tiempo. Una estimación provisional situaría en 450 las imágenes suyas existentes en la colección. Aun cuando una parte sean ejemplares duplicados, al encontrarse idénticas imágenes en distintos álbumes, un porcentaje nada despreciable de la producción desarrollada por el fotógrafo británico entre 1854 y 1862 tuvo a Antonio de Orleans como destinatario, bien porque encargase directamente la realización de muchas de las fotografías, bien porque a su manos llegaran algunos de los álbumes promovidos por la monarquía isabelina, o porque adquiriese ediciones comerciales promovidas directa o indirectamente por el fotógrafo. La colección cuenta con un valor adicional si consideramos que algunas de estas imágenes son inéditas, no habiendo sido incluidas en el catálogo más exhaustivo de su obra realizado hasta el momento (Fontanella 1999).

Al margen de algunas fotografías sueltas insertas en agrupaciones de autoría colectiva, buena parte del material de Clifford se concentra en álbumes monográficos que son total o parcialmente de su mano, ya fueran confeccionados por él mismo o compuestos por el propio Duque reuniendo temáticamente uno o más encargos. Al primer grupo corresponderían los siguientes álbumes: *Recuerdos fotográficos del Viaje de SS.MM. y AA. a las Islas Baleares, Cataluña y Aragón* (1860); *Recuerdos fotográficos de la visita de SS.MM. y AA.RR. á las provincias de Andalucía y Murcia* (1862); *Álbum Monumental de España* (1863-1867). Forman parte del segundo grupo los álbumes *Vistas de España*, actualmente propiedad de la Hispanic Society of América; *Granada* (Archivo Histórico Municipal de Granada); *Yuste* (colección particular) y *Álbum fotográfico de Extremadura* (no localizado).

Más que la producción fotográfica propiamente dicha, que en buena parte es conocida, la documentación verdaderamente valiosa en el fondo Montpensier radica en la correspondencia y facturas conservadas. Se trata de un total de 24 documentos datados entre 1854 y 1859 que relatan una relación comercial intensa, posiblemente concluida con un desencuentro. La primera característica a reseñar es la singularidad de esta documentación en cuanto tal, ya que son escasísimos los documentos conservados sobre Clifford y, menos aún, las cartas autógrafas, escritas en francés y dirigidas siempre a Antoine de Latour y a Isidro de las Cajigas, secretarios del Duque e interlocutores autorizados para gestionar y comunicar compras y encargos. La segunda singularidad es desvelar la relación comercial mantenida con la casa ducal. Hasta ahora se conocían fotografías de Clifford en la colección y podía suponerse la existencia de algún tipo de ofertas o de encargos fotográficos, pero poco más. El contenido de la correspondencia y el uso de otras fuentes auxiliares, particularmente noticias de prensa, nos permiten ahora precisar la cronología y contenido de los encargos fotográficos habidos, su relación con las aficiones y actividades públicas del Duque y las vicisitudes que pudieron determinar finalmente una ruptura o enfriamiento de la relación fotógrafo-cliente. Por último, los listados fotográficos incluidos en la correspondencia pueden ayudar a precisar con más fundamento la cronología de algunas imágenes ya conocidas, al tiempo que da noticias de otras que aún están pendientes de localizarse.

La relación con Montpensier se inicia probablemente en la primavera de 1854, momento en que Clifford aparece en Sevilla (*El Porvenir*, 15 de abril de 1854) manteniendo un cierto víncu-

lo profesional con Leygonier, quien quizá fue su introductor en la casa ducal. A este momento corresponderían sus vistas más tempranas de la ciudad y algunos retratos realizados a la Infanta Luisa Fernanda que se conservan en los álbumes familiares. Entre esa fecha y 1858 recibió y ejecutó al menos cuatro encargos directos (dos de reproducciones de pintura y los reportajes de Granada y Yuste) y posiblemente un quinto (Cataluña), aunque en este caso es probable que fuese realizado por Clifford a iniciativa propia y ofertado a continuación al Duque. El rastro de esta correspondencia y, presumiblemente, de la colaboración con la casa ducal se pierde en 1859, siendo más que probable que Clifford no volviera a trabajar para Antonio de Orleans. Dados los límites de tiempo y espacio establecidos para esta ponencia, no es posible detallar al completo tan dilatada e intensa relación profesional, por lo que centraremos la atención solo en el último de los encargos documentados.

Con anterioridad a 1857, la familia Montpensier había efectuado ya diversas visitas oficiales por territorios españoles (Andalucía, Baleares, Galicia), que formaban parte de una estrategia de difusión de su imagen pública, fuese ésta mejor o peor vista y tolerada por el gobierno y la propia monarquía isabelina. Al mismo tiempo, Antonio de Orleans y Luisa Fernanda de Borbón habían financiado durante esos años diversas iniciativas restauradoras sobre elementos de patrimonio considerados como emblemáticos en el contexto del nacionalismo cultural decimonónico (Monasterio de la Rábida, ermita de Ntra. Sra. de Valme, Palacio de Hernán Cortés en Castilleja de la Cuesta). Todas esas iniciativas fueron debidamente publicitadas en prensa, objeto de diversas publicaciones y, en algunos casos, se encargaron reportajes fotográficos (Leygonier en la ermita de Valme, Reynoso en el Palacio de Hernán Cortés).

En los primeros meses de 1857 los Montpensier reanudaron estas actividades, anunciando un viaje a Castilla y Asturias, que aprovecharían para desplazarse a Gran Bretaña. El aborto sufrido por la Infanta retrasó algunos meses este desplazamiento, que se realizaría a comienzos del mes de junio con el desplazamiento a Madrid y la preceptiva visita a la Reina (*El genio de la libertad*, 136, 6 de junio de 1857). Tras una breve estancia en Segovia, se instalaron en Oviedo y visitaron el santuario de Covadonga, donde financiarían un monumento conmemorativo, embarcando finalmente en el puerto de Gijón con destino a Inglaterra a finales de ese mismo mes (S.A. 1857). En este país permanecerían durante todo el verano, desplazándose en el mes de septiembre a Bélgica, Alemania (Heidelberg) y Suiza (Ginebra) (*Gaceta de Madrid*, 1725, 25 de septiembre de 1857), embarcando finalmente desde Génova con destino a Barcelona a finales de ese mes. El programa previsto para el retorno a España incluía una visita oficial a Cataluña y una estancia en Valencia, donde permanecerían a la espera del alumbramiento de Isabel II antes de trasladarse a Madrid. Finalmente, los Duques no llegaron a ir a Valencia, dilatando su estancia en Cataluña desde el 21 de octubre hasta el 2 de noviembre y tomando la ruta de Lérida-Zaragoza-Guadalajara para desplazarse a Madrid. Para su recepción y estancia en la ciudad condal fue habilitado el Palacio de la Reina, organizándose diversas visitas en los días siguientes a Martorell, Puente del Diablo, Manresa, Monistrol, Montserrat, Sabadell, Tarrasa y la propia Barcelona, donde visitaron diversas instalaciones industriales. Tras su llegada a Madrid en la primera semana de noviembre de 1857, los Duques permanecerían alojados en palacio esperando el nacimiento del príncipe de Asturias, que se produjo en los últimos días del mes, retrasando su partida de la corte hasta comienzos de febrero de 1858 (*Gaceta de Madrid*, 38, 7 de febrero de 1858).

Mientras los Montpensier se encontraban en Gran Bretaña, habían ocurrido algunos acontecimientos clave en esta pequeña historia. En el mes de julio de 1858, el marqués de Mirabel había adquirido el monasterio de Yuste, uno de los muchos inmuebles enajenados a raíz de la desamortización y que hasta entonces había sido utilizado por su primer

propietario para la cría de gusanos de seda: «El joven marqués de Mirabel ha adquirido la propiedad del histórico monasterio de Yuste, retiro del emperador Carlos V, en la cantidad de 20.000 duros. Sabedor dicho caballero de que se practicaban diligencias para la compra de aquel célebre monumento á nombre del emperador de los franceses, se ha adelantado á quedarse con el edificio con el laudable y patriótico deseo de que no pase á dominio de extraños una de nuestras glorias monumentales» (*La Discusión*, 433, 28 de julio de 1857). La idea del patricio, que ya poseía propiedades en la zona, aunque mucho más reducidas que las del Duque de Frías, era restaurar el monasterio y devolverle su pasada gloria (Alboraya 1906).

Desconocemos por el momento las relaciones que pudieran existir entre Mirabel y Antonio de Orleans y las ideas y motivaciones que impulsaron a este último a implicarse en la empresa, pero lo cierto es que Montpensier aprovechó su estancia madrileña para realizar una corta e intensa excursión de ocho días en compañía de Mirabel y otros nobles, que le llevaría a Talavera, Cuacos, Jarandilla, Oropesa, Aldeanueva y Yuste. Resulta sintomático que en los mismos días en que el Duque se encontraba por aquellos pagos saltara a la prensa la polémica sobre la reinstalación en España de la Orden de los Jerónimos, acogándose a la interpretación del Concordato firmado con la Santa Sede, tanto más cuanto que dicha orden había sido la propietaria de enclaves tan significativos como los monasterios del Escorial, La Rábida y Yuste (*La Esperanza*, 23 de diciembre de 1857). La visita, lejos de constituir un pasatiempo campestre o una inocente práctica de turismo cultural, entendemos que tenía un trasfondo ideológico y una clara implicación política, aun cuando cierta prensa la relacionara aparentemente con una iniciativa más de mecenazgo: «Es de presumir que el señor duque de Montpensier trate de hacer en Yuste lo mismo que ha hecho en el monasterio de la Rábida, refugio del gran Colón» (*La Época*, 2673, 14 de diciembre de 1857).

El viaje estuvo lleno de detalles y anécdotas que no podemos referir en tan corto espacio. Baste decir que las etapas y visitas cursadas debieron ser detalladamente anotadas, toda vez que el reportaje fotográfico que Clifford realizó meses después tradujo con gran exactitud ese plan de viaje. La decisión de dejar constancia fotográfica de esta excursión y, posiblemente, de la visita a Cataluña la tomó Antonio de Orleans de modo inmediato y aprovechando su estancia en Madrid, dado que Clifford recibió en enero de 1858 un adelanto de 3000 reales para acometer el encargo.

El fotógrafo se hallaba entonces instalado en Madrid, donde había retornado a comienzos de 1857 tras una larga estancia en Francia, Bélgica, Gran Bretaña y, acaso, otros países, que se inició a mediados de 1855 (*Diario oficial de avisos de Madrid*, 23 de enero de 1857). En Francia había impulsado la edición fotográfica de su proyectado álbum sobre España, se había involucrado en otros proyectos en Gran Bretaña y traía como novedades a su retorno a España el uso del colodión y la nueva moda de la fotografía estereoscópica (Piñar Samos 2015). Durante 1857 había desarrollado una actividad irregular, distribuida entre la reapertura de su estudio fotográfico en Madrid, la realización de una colección de vistas estereoscópicas para el editor parisino Ferrier y la confección de positivos para su presentación en la exposición de la *Société Française de Photographie*. En esa tesitura, el encargo de Montpensier resultaba providencial para permitirle continuar incrementando y renovando su registro monumental de España y retomar una provechosa relación comercial con el mejor cliente que podía encontrarse en España. Ese año de 1858 sería un periodo de muy intensa actividad para Clifford, y no solo por los trabajos encomendados por Orleans. Por el momento, la realización de los reportajes para el Duque experimentaron una sensible dilación, ya fuese por razones de salud o porque buscaba una estación más propicia para realizarlos, como justificaba ante el Duque.



Clifford, Ch.: [Carrera San Jerónimo, Madrid]. 1853. Inserto en el Álbum 443-F «Vistas de España», que perteneció originariamente a la Biblioteca de Antonio de Orleans (cortesía de The Hispanic Society of America, HSA GRF 178277.48).

En los primeros días de mayo acometió finalmente el encargo de Yuste, escribiendo la primera de sus cartas el 4 de mayo desde Talavera. La expedición fotográfica se alargaría más de lo previsto, ya que experimentó una sustancial ampliación de la ruta a seguir. En carta enviada a Isidro de las Cajigas desde Cuacos (18 de mayo), el fotógrafo le comunicó su intención de prolongar el viaje más allá de la zona objeto de encargo, continuando hasta Plasencia, Alcántara y Mérida «a fin de enriquecer mi álbum». Finalmente Clifford retornó a Madrid a mediados del mes de junio y cursó inmediatamente a un periódico local la noticia de su expedición y las fotografías realizadas, antes incluso de entablar contacto epistolar con Antoine de Latour para comunicarle la conclusión del encargo, adjuntarle la lista de imágenes realizadas y dilatar la entrega de los positivos. Al mismo tiempo, le solicitaba una recomendación para hacer llegar a la reina una colección fotográfica sobre Yuste y aprovechar la ocasión para ofrecerse como fotógrafo acompañante en el viaje que Isabel II planeaba realizar a Asturias.

La habilidad del fotógrafo para darse a conocer mediante pequeñas noticias insertas en la prensa diaria, escritas probablemente por él mismo pero similares a las que podía realizar cualquier periodista de plantilla, no era nueva y le había servido desde años atrás para publicitar sus periplos por España, enriquecer sus contactos y dar a conocer sus proyectos. Pero ofertar estas imágenes en los periódicos y ofrecerlas a la Reina antes incluso de entregar las copias a quien había promovido y pagado su realización, parecía una des-

cortesía para con el Duque difícilmente tolerable y no exenta de riesgos. Es posible que el desencuentro entre Clifford y Montpensier se gestara por esos detalles y por la pretensión del fotógrafo de trabajar directamente para la casa Real, algo que no había logrado hasta el momento. De hecho, Clifford logró su objetivo, siendo recibido en el mes de julio por Isabel II, a la que entregó la colección de vistas de Extremadura. Pocas semanas después volvería a entrar en contacto con la reina con motivo del viaje real a Asturias y el encargo de fotografiar la línea ferroviaria a Valladolid, si bien no actuó como fotógrafo oficial en este desplazamiento (*El museo universal*, 16, año II, 30 de agosto de 1858). Al mismo tiempo, anunciaba públicamente la conclusión de la colección fotográfica de Extremadura (*El Mundo pintoresco*, 25 de julio de 1858), llegándose incluso a publicar en los números de octubre de *El Museo Universal* varias xilografías copiadas de las fotografías realizadas en Yuste y Jarandilla.

Tras su retorno de Valladolid, se desplazó inmediatamente a Cataluña, realizando un recorrido similar al efectuado por el Duque un año antes, pero ampliado a Valencia, Alicante y Elche: «El fotógrafo inglés Mr. Clifford acaba de llegar á Madrid procedente de nuestras provincias del Norte, á donde había ido con objeto de sacar algunas vistas con las cuales piensa enriquecer la numerosa colección que publica en Londres. Mr. Clifford saldrá mañana para Valencia, Barcelona, Tarragona y Zaragoza, donde espera detenerse algunos meses para reproducir con sus máquinas los grandiosos e históricos monumentos bizantinos de aquellas provincias que son la admiración de propios y extraños» (*La España*, 14 agosto 1858). Esta expedición debió durar hasta noviembre de ese año, dado que el primer día de diciembre escribió al secretario del Duque comunicándole su vuelta, volviendo a dilatar el envío de la colección de Extremadura y preguntándole si Montpensier estará interesado en adquirir las vistas realizadas en Cataluña. De nuevo se puso en contacto con él a finales de ese mes para adjuntarle la lista de las fotografías y, ante el silencio de la casa Ducal, volvería a insistir en enero y febrero sin resultados. El lote de 139 vistas de Extremadura, Cataluña, Madrid y la Alhambra sería finalmente entregado por Clifford en marzo de 1859, liquidándosele sus honorarios y sin que mediara en adelante ningún otro encargo, que sepamos. De hecho, cuando el fotógrafo volvió a Sevilla en el verano de 1859 con motivo de otro encargo, se ofreció para fotografiar el palacio de Sanlúcar y solicitó al secretario del duque una recomendación para poder tomar vistas en el Alcázar, peticiones que posiblemente no obtuvieron respuesta. Las últimas cartas cruzadas datan de los meses finales de 1859, momento en que ofreció al duque las nuevas vistas realizadas en Andalucía durante ese verano, sin que conste en la colección ninguno de esos ejemplares, por lo que cabe presumir que no fueron adquiridas. En los años siguientes y ya hasta su muerte, la actividad de Clifford se orientaría decididamente hacia las casas reales española y británica, promoviendo las que habrían de ser sus obras más publicitadas.

Bibliografía

- ALBORAYA, Domingo de G. María de (1906): *Historia del Monasterio de Yuste*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- CALVO POYATO, J. (1998): *Los Orleans en España*, Barcelona, Plaza & Janés.
- FONTANELLA, Lee (1994), «Sevilla pintada en el ojo del observador», en VV.AA. (1994): *Fotógrafos en la Sevilla del siglo XIX*, Sevilla, Focus.
- (1999): *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II*, Madrid, El Viso.
- GONZÁLEZ BARBERÁN, V. (2000): «Eduard Gerhardt y los Duques de Montpensier (1849-1851)», en S.A. (2000): *Acuarelas de las carpetas de Palacio*, Granada, Talleres gráficos Arte.

- LLEÓ CAÑA, V. / GONZÁLEZ BARBERÁN, V. (1997): *La Sevilla de los Montpensier. Segunda corte de España*, Sevilla, Focus.
- MATEOS SAINZ DE MEDRANO, R. (2005): *Los Infantes de Andalucía*, Madrid, Velecio Editores.
- MUTILOA, M. (2004): «Biografías», en VV.AA. (2004): *De París a Cádiz: calotipia y colodión*, Barcelona, Museu nacional d'art de Catalunya / Fondo fotográfico Universidad de Navarra.
- PIÑAR SAMOS, J. (2013): «El pasado como motivo: la Alhambra en la producción fotográfica europea (1840-1888)», *Cuadernos de la Alhambra*, 44, 2009, pp. 9-49.
- PIÑAR SAMOS, J. / SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (2015): «Oriente al Sur: La presencia de Andalucía en el calotipo sobre España (1849-1860)», en VV.AA. (2015): *El mundo al revés. El calotipo en España*, Pamplona, Museo de la Universidad de Navarra.
- RODRÍGUEZ DOBLAS, M^a D. / RUIZ CARMONA, M. (2012): «Crónica de los primeros viajes de los Duques de Montpensier a Sanlúcar de Barrameda», *Gárgoris. Revista de arqueología e historia del bajo Guadalquivir*, 1, año 1 (junio).
- S.A. (1843): *S.A.R. monseigneur le duc de Montpensier dans le département des Basses-Pyrénées (23-28 août)*, Pau, Imprimerie de É. Vignancour, agosto de 1843.
- S.A. (1857): *Breve reseña de los festejos con que el pueblo de Gijón celebró en junio de 1857, la venida y embarque para Inglaterra de los serenísimos señores Duques de Montpensier, Infantes de España*, Gijón, [s.n.].
- SINETY, M. de [1847]: *Voyage de S. A. R. Monseigneur le duc de Montpensier à Tunis, en Egypte, en Turquie et en Grèce; album dessiné par M. de Sinety, ... ; lithographié par Mrs Bayot, Dauzats, Guiaud, Mayer et Sabatier*, París, Arthus Bertrand, editeur, Libraire de la Société de Géographie.
- TEJEDOR, A. / LINARES, M. (2011): «Los jardines en la formación del paisaje histórico urbano», en VV.AA. (2011): *El Río Guadalquivir. Del mar a la marisma. Sanlúcar de Barrameda. Vol. II*, Madrid, Junta de Andalucía.
- TENISON, Louisa (1853): *Castile and Andalucía*, London, Richard Bentley.