

PONENCIA INAUGURAL

Andanzas y visiones de los Tenison
Rambles and Sights Seen
by E. King Tenison and Lady Louisa

Lee Fontanella

Profesor Emérito en Estudios Humanísticos y Arte
Profesor Andrew Carnegie Centenario, 2009

RESUMEN

El texto recoge una perspectiva de los temas fotográficos e intereses filosóficos de los Tenison durante su estancia en España.

Palabras clave: Tenison, Kilonan, Irlanda, Dublín, Andalucía, Granada, Sevilla, Córdoba, Málaga, Vigier, Castilla, Madrid, Napper, Clifford, Malakoff, Leygonier, Lundgren.

ABSTRACT

An overview of the photographic subjects and philosophical concerns of the Tenisons, during their sojourn in Spain.

Keywords: Tenison, Kilonan, Ireland, Dublin, Andalusia, Granada, Seville, Córdoba, Málaga, Vigier, Castilla, Madrid, Napper, Clifford, Malakoff, Leygonier, Lundgren.

El tema que voy a tratar es uno en que me he ocupado más de diez años; de hecho precisamente cuando se puso en contacto conmigo desde un pueblo irlandés el hijo del que era entonces propietario de un album cuyo contenido, en gran parte, consistía en obras de Edward King Tenison. Este hecho en sí es el comienzo de una narrativa de nuestra actualidad, pero fue punto de partida para otra más antigua que más nos interesa: la de los Tenison. Sin embargo, puesto que la antigua se comprende mejor si entramos por la puerta de la narrativa actual, aquí comenzaré.

Mi aproximación a la historia de la fotografía involucra disciplinas varias. Así, al hablar de los Tenison pasaremos también por la puerta de la filosofía moral; paso predeterminado, creo, por el enfoque de una parte de la obra de él. Pasaremos también por la de las relaciones internacionales e interartísticas, consideraciones obligatorias por la naturaleza de la empresa en la que estaban involucrados los Tenison durante casi tres años, justo a mediados del siglo XIX.

En primer lugar, ¿por qué emprendieron los Tenison su viaje a España? ¿Cuál fue el motivo por el que salieron de su país? En realidad son dos preguntas distintas, porque España había llegado a tener gran atractivo, y, por otra parte Irlanda se había quedado en la ruina, debido a una serie de hambrunas que afligían a Irlanda sobre todo, pero también a otros países europeos, durante algo más de un lustro antes de su partida. Comenzando en el otoño de 1845, la gente irlandesa sin medios empezó a morir de hambre y enfermedades relacionadas hasta que, en el invierno de 1846-1847, cientos de miles de personas fueron sostenidas, aunque escasamente, gracias a la caridad de individuos privados como los Tenison. De hecho, el papel que tuvo E.K. Tenison al respecto sirve de ventana para comprender su postura como político, y también lo dadivosos que se mostraban de costumbre los dos para con sus prójimos; o sea, un aspecto de su personalidad como sociables.

Gracias a las investigaciones de un irlandés, descendiente distante de familiares directamente afectados por la hambruna de 1847 –pues eran labradores en la estancia de Kilonan, mansión de los Tenison– sabemos precisamente lo que pudo hacer este propietario por sus empleados. En aquella emigración de mediados de 1847, él pagó una cantidad generosísima que hizo posible el desplazamiento de 163 personas a tierras de mayor promisión que las suyas. Incluso les pagó: grano molido, harina, arroz, avena y azúcar como sostenimiento durante el trayecto; también el transporte a embarcaciones en Sligo; y regalaba algún dinero para gastos allí, mientras esperaban sus veleros. Como colmo, E.K. Tenison registró, con su habitual precisión de exmilitar, el gasto por aldabas y cierres con los cuales asegurar las casitas abandonadas de la aldea donde se encontraba Kilonan. Ya, para octubre de 1847, el censo de

sólo una parroquia cerca de Kilronan, indicó, en base a una población original de 8445): el 13% enviudados o huérfanos; de los restantes, 40% en la penuria total; 10% muertos o directamente del hambre o de enfermedades a consecuencia del hambre; 13% emigrados ya; con 463 familias residentes y, entre éstas, 230 enfermos.

Así que, ni hablar de cuándo salieron los Tenison en 1850, cuando regresaron en 1853, gran porcentaje de la población de labradores o se habían muerto o se habían emigrado. Se comenta habitualmente, en los pocos textos que se han escrito sobre los Tenison, que ellos dejaron Irlanda «por razones de salud». Lo que deben aclarar es que por «salud» se quería decir la de todos de su entorno, al nivel de crisis. Tanto más sentido tenían, entonces, los retratos de los labradores que permanecieron en Kilronan, cuyas figuras aparecen en los álbumes familiares nobles de la familia Tenison; álbumes plenamente victorianos de estilo, diseñados con sumo esmero por Lady Louisa. Nada tienen que ver directamente estos retratos con la estancia en España de los Tenison, excepto que recuerdan, como vamos a ver, las imágenes más primitivas que Tenison realizó en Andalucía. Por si pareciera poco, al nivel de la realidad vital de las almas de Kilronan y alrededores, estos retratos redondean la saga de la hambruna que sufrieron los aldeanos justo antes del periplo español de los Tenison: sobrevivientes, estos retratados, de una época que nadie quisiera recordar y durante la cual los Tenison ayudaron generosamente. Es más, este mismo comportamiento benéfico, probablemente consolidó la política de ellos para que Tenison (supongo que Lady Louisa también) se alistara para siempre al partido de los Liberales, los Tory.

Al comienzo mencioné una narrativa actual; de hecho son dos, que se solapan. El álbum #384 que existe en la Biblioteca Nacional de Irlanda tiene su propia historia, que podría rendir algunas perspectivas nuevas para la comprensión del *modus operandi* de los Tenison. Dicho álbum –álbum crudo, de hecho– permaneció en un desván de Dublín hasta aproximadamente 2003. No obstante su confección en pleno siglo XIX, entre 1961 y 2003, quedó casi sin abrir hasta que yo recibí una llamada telefónica de parte de un señor de las afueras de Dublín. Me comentó que su padre tenía en su posesión un álbum que deseaba que alguien viera, con propósito de asesorarlo. Me picó el interés [un esbozo de su contenido que ellos habían preparado] pues llevaba nombres de gran importancia, como por ejemplo Clifford, «Franck», Baldus, Aguado y Tenison. Una vez en la casa de este señor, conversó conmigo acerca de cómo llegó a sus manos.

Alrededor de 1961, cuando éste tenía catorce años, trabajaba un par de horas cada domingo por la mañana como ayudante de un librero que vendía su mercancía al aire libre. Durante la semana el librero iba de casa en casa comprando libros de que la gente quisiera desprenderse. Luego los domingos, el joven de catorce años se acercaba a la casa del vendedor, cargaba un carrito de libros y los empujaba hasta el rincón noroeste del conocido puente Ha'Penny que cruza el río dublinés, el Liffey. Allí, sin ponerles precio a la mercancía, el vendedor pregona azarosamente algunos precios hasta captar la atención del público. Al joven ayudante le pagaba cuatro chelines con seis peniques por dos horas o más de trabajo [un pago decente desde el punto de vista del joven, puesto que el cine costaba seis peniques]. El librero nunca se enriqueció de esta empresa –tampoco el joven, valga decir– excepto que éste dio un día con el gordo. Ese día le encargó el librero hacer un inventario de un lote de libros de recortes, lote que incluía el álbum que actualmente nos interesa. El librero le permitió derechos de selección ese día, y eligió llevar a casa el objeto que permaneció hasta 2003 en su desván. Me aclaró el anfitrión que con la perspectiva de sus catorce años había escogido el álbum con el solo propósito de un manojito de fotografías de reliquias indígenas gaélicas; da la casualidad

de que ésas fueron realizadas también por Tenison, y acabo de enterarme de que un historiador de arte les está prestando actualmente una atención especial.

En aquella primera ocasión pasé dos días con el álbum, siempre en presencia del dueño. Durante los siguientes años, hice tres viajes más al entonces Centro de Fotografía Nacional, en Dublín, y otro más, por lo menos, a la Biblioteca Nacional, a donde fue trasladado el álbum; en todas estas ocasiones con propósito de estudiar detalladamente el curioso álbum, y de compararlo –mejor dicho cotejarlo– con un par de álbumes Tenison que poseía Irlanda. Conjuntamente, hice tres viajes de investigación a ciudades en Suecia, por cuestiones relacionadas con los Tenison.

Para nosotros el aspecto más atrayente del pequeño álbum son las páginas dedicadas a retratos de gitanos y otros tipos andaluces. Casi nada más abrirlo, tropezamos con una reproducción fotográfica de una acuarela que representa a ocho gitanos, figuras un poco distorsionadas. La siguiente página nos brinda a los gitanos dentro de un nuevo realismo fotográfico: un positivo en papel salado, a partir de calotipo, y de tamaño bastante pequeño (11 x 9 cm). Se trata de «Pedro» de Granada, 1852; arriero, tal vez, por el fuste que lleva como señal de identidad profesional. De hecho, la mayoría de los retratos de gitanos y empleados se identifican por nombres propios, detalle que nos ayuda a primera vista a formar una idea de la postura de los Tenison respecto al objetivo de estos retratos de tipo antropológico. En el siguiente retrato, de tema «Spanish girl, Seville, 1852», se la fotografía delante de un telón, con motivo de lograr más claridad del sujeto mismo, aunque se le quita de un contexto que pudiera interesar. Aunque no todas estas personas son de la misma ciudad, Tenison habría querido lograr algo como «el tipo andaluz» al hacer estos retratos. El retrato más antiguo de que tenemos constancia es «Concha, Málaga. 1851», lo que da a entender que en la primera ciudad de su periplo español, en las primeras semanas de su estancia trabajaba ya Tenison con intención de concretar el tipo. A propósito, creían que Málaga era un lugar horroroso, y con eso no realizaron, parece, fotografías de la ciudad. Comentó Lady Louisa que las chimeneas de la fundición de hierro de los Heredia causaba que Málaga tuviera un aspecto más como el de los barrios de Liverpool o Glasgow que de una zona soleada andaluza. Ya para 1853, en las últimas de sus andanzas por España, Tenison fotografió a esta figura como tipo gitano; la llama sencillamente «Gipsy», anónimamente. Por una parte, la fecha corrobora el que regresaron a Sevilla; por otra parte, el formato pequeño confirma que Tenison no abandonó el formato primitivo pequeño, aun cuando estuviera usando formatos más grandes para realizar vistas. No hay evidencia de que usara formato grande para retratar, lo que nos permite arriesgar que para él, existiera una división implícita y fundamental entre perspectiva grande y retrato de tipos en pequeño; o sea, que el tema determinaba tamaño.

En conjunto, estos retratos apuntan a cuestiones que sirven para definir a los Tenison hasta cierto punto. El asunto que más nos preocupa al nivel de la moral es el de la tipología fotográfica. Pero también la actitud que demostró Louisa ante los gitanos de Triana tiene que haberse insinuado en el modo en que fueron realizadas estas fotografías. Lady Tenison vio: «[...] los oscuros hijos e hijas de Oriente apiñados en grupos de aspecto salvaje [...] los hombres de pelo liso, largo, la tez morena, dientes blancos como la nieve, de labio grueso, proclamando a la vista su origen oriental. El aspecto salvaje y melancólico de las mujeres, con sus ojos de color azabache, la cabellera negra tosca atada detrás sin cuidado alguno, engalanada de las flores más brillantes y de las baratijas de peines alajados o alfileres que se pudieran lograr reunir, el abandono de sus cuerpos –todo hablaba del Oriente–. Los toscos adornos de los que les gusta vestirse, los vestidos de algodón vulgares con sus volantes profundos, el chal de chiné que se tira por los hombros, siempre del tono más chillón posible, contrastado con la piel

color verde oliva, la que tanto el polvo como el sol ayudan a oscurecer. Son una raza extraña, misteriosa [...] llevan sin cambiar sus propias características distintivas, y están tan apartados de los españoles como si pertenecieran a otro país. Enseñados desde la infancia más joven a estafar y robar, se complacen en el tipo de pequeño hurto que se quiera [...] Le pedirán limosna y le embaucarán [...] esperando su oportunidad de hurtar alguna cosa». Al contrario, alaba el respeto que muestran los gitanos por sus lares y sus esposas, aunque toma nota de su propensión hacia la brujería.

El contraste –si no conflicto– entre esta postura de Lady Louisa y la personalización de los retratos (etiquetas nominales que les pone ella misma) es ingenuo, no obstante debería de haber influido en algún grado en cómo veían los Tenison a los que ellos fotografiaban. Existen 11 retratos más por el estilo de «Gipsy»: Adèle, retratada en Sevilla en 1852. Cuando en 1853 regresaron los Tenison a Sevilla, Tenison fotografió dos veces a Trinidad, y Louisa la apodó una de esas veces «La Trinidad» (hizo lo mismo para el caso de otra figura, Soledad). En la imagen más destacada, el tono es estupendo, mientras en la versión pintada la imagen resulta algo degradada. Desearía insistir en esa experimentación mediante el color, en busca de la realidad, una realidad que hoy nos parecerá menos de desear, tal vez porque estamos buscando nosotros una supuesta «realidad» ya indistinta, a saber esa antigüedad de hace siglo y medio. Existen tres imágenes de Soledad (la misma ciudad, el mismo año), y la versión coloreada resulta algo degradada, otra vez. En la tercera, Soledad aparece relativamente desenvuelta e imperturbable; ¿ha podido salir de su estación étnico-social, por el hecho del vestido festivo? Y Lucía (Sevilla, 1853) es otro retrato ambiguo en cuanto tipológico versus individualizante (lleva su nombre, en fin); el atavío sugiere una cosa, y el tipo otra. De modo parecido, el retrato de Ramón, quien parece ser intrépido ante la máquina...y algo curioso, ¿deseaban los Tenison que saliera tipo o individuo? Amparo, en cambio, sin confianza, algo malhumorada. A ella también la fotografió Tenison en Sevilla, 1853, sospecho que en la misma sesión de Soledad, porque creo detectar el uso del mismo mantón para las dos. (Se trata del mismo truco que utilizaban corrientemente incluso los daguerrotipistas de estudio, quienes prestaban alhajas y ropa suplementaria a su clientela, para que relucieran máximamente.) Cabe la pregunta de si al hablar en estos términos de Soledad, Lucía, Ramón y Amparo, caigo yo mismo en el mismo error de la tipificación *versus* individualización. Me pregunto: cometer lo que se llama una «falacia patética» (que es leer sentimientos y disposiciones en las caras de los retratados) ¿no es igual de equivocado que inferir el tipo en base a unos rasgos superficiales?

Desde el punto de vista del fohistoriador, nada como el retrato del joven majo. Fue fotografiado en Sevilla, en 1853. Sin nombre, es un tipo. Ésta es la imagen que nos revela sin lugar a dudas en qué consistía el *atrezzo* que utilizaba Tenison para hacer destacarse a estos individuos: el telón de fondo, sostenido en palos, luego atado abajo para conseguir la tensión necesaria y una uniformidad posible resultante; los tirantes para estabilizar todo aquello, y el telón flanqueado de negro, posiblemente a fin de controlar la luz. Los tiestos a la izquierda y las baldosas nos hacen pensar que los retratos se realizaran en un patio interior. Éste es el majo, orgulloso de su atavío, de sí mismo, listo para pavonearse o en la feria de Sevilla o ante la máquina. Esta imagen nos facilita la comprensión de la cruda realidad tras la fotografía primitiva, por una parte, y por otra la cantidad de artefacto genial que posibilitó que se llevara a cabo. Este último retrato se ha visto poquísimos, porque estaba apartado de los demás. Aunque el *atrezzo* no nos brinda la narrativa del retrato del majo, es irresistible como tipo engalanado, hasta con el puro entre los dedos y con los brazos en jarras.

La importancia de aquellos retratos pequeños dentro de la perspectiva de lo que emprendieron los Tenison y dentro de la historia de la fotografía mundial es enorme. No obstante la ga-

ma de consideraciones tanto éticas como fotohistóricas que nos invitan a tomar en cuenta, son las vistas topográficas y monumentales de Tenison las que le califican de gran fotógrafo. Se ha comentado que las fotografías de Tenison «más deben a las reglas convencionales que a la espontaneidad», pero poco hay de convencional aquí. Para mí es inconcebible hablar de aquellos retratos sin considerar la cuestión más amplia filosófica de la moralidad tras un esfuerzo tipológico. Es un tema –de hecho mucho más que un tema– que para mediados del siglo XIX tenía cierta urgencia. No se trata de una sencilla curiosidad de la fotohistoria. Abrimos la puerta a una esfera cargadísima de suposiciones inmorales implícitas, con respecto a las implicaciones étnicas, sociológicas y políticas involucradas en la tipología fotográfica. Así que la entrada por parte de Tenison en esta clase de retrato le infunde al pequeño álbum un aire nocivo potencial, a pesar de lo maravilloso que es. Y a pesar de la postura de Lady Tenison ante los gitanos de Triana, el hecho de que cumpliera con la obra de la crónica, y que pintara meticulosamente varios de sus álbumes, y que colaborara como colorista en la obra de su marido y colaborara aún más con otros artistas internacionales como Lewis y Lundgren –todo apunta a una inocencia respecto a ambos, estos retratos y la reacción ante los gitanos de Triana–. No nos olvidemos de que tenemos el carácter extraordinariamente generoso de los Tenison, tanto en Irlanda como en España, y en la política liberal de E.K. Tenison, como señal de su buena voluntad y beneficencia en general.

Roger Taylor, quien en 2007 fue comisario de una exposición de positivos a partir de calotipos en el Metropolitano de Nueva York, informa que Tenison usó el proceso de Baldús, que fue anunciado en 1852. Pero Taylor no sabía en aquella ocasión de la obra más primitiva que realizó Tenison que se encuentra en el álbum crudo que rescató del carrito el joven irlandés, y que es para mí el enfoque del álbum. Como ocurrió en el caso de Clifford con sus «talbotipos» de febrero de 1852, también con un par de talbotipos suyos que existen en el mismo álbum del carro, las primeras fotografías de Tenison no tienen, ni mucho menos, el aspecto acabado de las fotografías que solemos relacionar con él. Fueron relativamente informales, y desde nuestro punto de vista hoy, tanto más atractivos por ello. En efecto, constituyeron el primer formato de los tres que cultivó en España, pues para sus tomas topográficas de Granada utilizó otro formato más grande, y para lugares después de la estancia en Granada, otro más grande aún. Estos dos formatos, que no se utilizaron para los retratos de gitanos y otras personas de Málaga y Sevilla, son los que encontramos en el álbum regio de la Biblioteca Nacional francesa. Ni hablar de más tarde, cuando Tenison regresó a Irlanda, a realizar vistas de las mansiones de nobles conocidos.

Las vistas españolas que realizó Tenison figuran indudablemente entre las más lujosas que se hicieron en España durante los primeros años de la fotografía. Pero lo que supe, en la ocasión de mi invitación a Dublín hace unos nueve años, fue que el primer paso de parte de Tenison en la práctica fotográfica en tierra española fue mucho más rudimentario aún que el formato mediano que aplicó durante la estancia en Granada. Es precisamente este tipo de primitivismo técnico que tanto agrada hoy y da realce al romanticismo de los Tenison en España. Pascual Gayangos mencionó que los Tenison, de propia voluntad en el curso de sus andanzas, solían desviarse del camino más andado para experimentar lo que no se considerara obligatorio y más fácil. Pues esa misma voluntad se demostró en la falta de calidad de acabado en los retratos pequeños que realizó E.K. Tenison en una etapa temprana de sus andanzas. Estos hechos tienen que servir de base para una consideración completamente nueva de ellos como observadores antropológicos –es decir, con perdón de algunas de las observaciones que hacía Lady Tenison a lo largo de su crónica– no sólo de él como fotógrafo de vistas. Desearía puntualizar que en esto consiste el mayor sentido del álbum que yacía latente en un desván.

A diferencia del conocido álbum Malakoff de París, que es monográfico –y al que llamó la atención Marie-Loup Sougez tan temprano como 1981, y del que pronto veremos ejemplos–, el álbum dublinés es prueba de que los primeros fotógrafos de España intercambiaban ejemplares de su obra con toda soltura. En él se encuentran, entre muchas cosas más: 4 imágenes de «Franck» (Gobinet de Villecholes), una que es probablemente la más antigua de Girona, y otra una vista de la plaza de Catalunya barcelonesa, en su día un parque de recreo, que se convertiría años más tarde en el hipódromo de la ciudad. Hay dos fotografías por el vizconde de Vigier, reconocido hoy en gran parte por su maravillosa aventura peripatética por Pirineos, acabando (¿o comenzando?) con una vista hacia la Maladeta aragonesa (julio-agosto 1853), pero quien, en tiempos de la visita de los Tenison, estuvo de visita en Sevilla. Hay ocho positivos a partir de calotipo por Francisco de Leygonier, cuya obra se habría intercambiado por la obra de muchísimos fotógrafos aficionados que visitaban Sevilla, ciudad adoptiva de Leygonier; pues sabemos que Leygonier acogía en casa a muchas personas la mayoría de las tardes, tanto antes como coincidente con la visita de los Tenison. La casa de los Leygonier era un verdadero centro social para artistas. En este álbum encontramos un par de iconos del mundo del arte: por ejemplo, una vista de la «Maison Carrée-Nismes [sic]», por Baldús, a cuyo proceso técnico recurrió Tenison: una aplicación de gelatina al papel, previo al yodado. Todos éstos y otros constituían algo que se puede llamar el entorno artístico de los Tenison. Hay nueve de Olympe Aguado, muchas de un contenido tan humilde, como por ejemplo una actividad agricultora y animales fotografiados con el mismo realce de personajes. Sin embargo me llama la atención casi por encima de otras más originales una reproducción suya en papel a la sal a partir de calotipo, de una obra de Winterhalter, en la que éste pinta una mujer con lápiz y papel de dibujar. ¿Fue este retrato un segundo retrato de Emily, hermana de Aguado, a quien Winterhalter pintó en 1855, pero no con este motivo? ¿O fue, más bien, una idealización de Lady Louisa, dibujante, o, por lo menos, un regalo para ella que representaba una mujer de su misma ocupación? –una especie de espejo de la dibujante que confeccionó el álbum en que se incluye la reproducción fotográfica hecha por Aguado, y como tal, simbólico de este álbum humilde, aún cuando no se nos ocurra a primera vista–.

En cuanto al aspecto artístico del viaje a España, Lady Louisa dibujaba, tomaba nota y hacía acuarelas, mientras su marido fotografiaba. Pero la correspondencia entre los dos cuerpos de obra artística fue escasa, por lo menos en lo que se ve superficialmente. Por cierto, buscar una extensa correspondencia estricta resulta poco fructífero. Por otra parte, hubo momentos en los que Louisa se metía a pintar alguna que otra de las primeras fotografías de su esposo, actividad que a primera vista parecería completamente inocente, hasta casi inconsciente, pero yo la tomo como significativa: posiblemente una dosis de realismo (el color) en un medio nuevo que era todavía incapaz de conseguir representar más completamente el mundo tal como lo vemos (la excepción era el otro modo de conseguir el realismo, mediante la estereoscopia). La relativa falta de correspondencia estricta entre las actividades de los dos Tenison no quita el hecho de que ellos habían cruzado el umbral y pisado modalidades perceptivas nuevas que pudieran haber afectado tanto el estilo de la crónica de Lady Louisa y cómo veían, lo que veían, y la información que se llevarían a casa en 1853.

Cuando realizaron su primer viaje a Egipto, Siria y Tierra Santa, en 1845, los frutos del viaje fueron la publicación de sus llamados «bosquejos» literarios o «impresiones» (*sketchs*), con 30 litos. Fotografiar era posible, por supuesto, pero que sepamos no se llevó a cabo, y Louisa dependía de sus acuarelas como base para las litos. No sólo se diferenció el viaje a España del de un lustro antes en cuanto contenido, sino también con respecto a la mediación del mismo, a pesar de que los resultados (crónicas ilustradas) fuesen lo mismo en los dos casos. Tal

diferencia de efecto nos obliga a plantearnos varias preguntas. La crónica que podía haber recurrido a los datos fotográficos, ¿se distingue de la anterior que no podía beneficiarse de ese recurso? ¿Parece la segunda ser menos subjetiva debido a que la base de la primera es un arte puramente manual, personal e individual? ¿Afecta al resultado de la segunda crónica el que los Tenison se hubieran quedado bastante más tiempo en España que en el cercano Oriente? Desde el punto de vista de un irlandés, ¿son sitios exóticos en el mismo grado –fuera de la esfera corriente de uno–? ¿Este factor puede afectar al estilo literario?. Aquéllas son preguntas relativas al género literario que se denomina «libros de viaje», ¿pero podrían algunos de aquellos factores afectar al estilo fotográfico también?

Louisa llamó a su crónica voluminosa *Castile and Andalusia*, y fue editada en 1853, el mismo año de su regreso a España. Existe hasta hoy un pequeño misterio con respecto a «dos ediciones» de la crónica de Louisa. Se ha hablado de que hubo una en 1853 y otra en 1854, con la certeza de que la primera costaba 42 chelines y la segunda alrededor de la mitad (Roger Taylor). Dos factores podrían haber contribuido a una diferencia de precio tan extraordinaria: o que la más cara incluyera talbotipos originales de E.K. Tenison –lo que mencionó Gayangos en su reseña (según Taylor y Ricardo González) o que incluyera obras (probablemente acuarelas) pintadas por Lady Louisa, o los diseños de colores brillantes y chapas doradas que ella aplicaba a los álbumes familiares nobles y también al álbum que existe en la Biblioteca Nacional francesa—. Al final debemos reconocer que antes que Tenison hiciera fotografías, se cobraba precios distintos por las *Impresiones de Cercano Oriente* de 1846 –5 libras con 5 chelines versus 10 libras con 10 chelines– y que dependía tal diferencia de precio a si se incluían o no acuarelas pintadas por Louisa. El hecho es que Louisa diseñaba con arabescos de destacados colores y geométrica morisca, aún más en sus propios álbumes que en el que regaló a la duquesa de Malakoff (o sea, el que existe en Francia y al que Marie-Loup Sougez llamó la atención tan temprano como 1981). Admitir la posibilidad de la habilidad artesanal de Louisa en algunos ejemplares de 1853, sería reconocer además –y en efecto– la influencia del diseño andaluz en su arte y en función de su literatura. Volviendo al tema del misterio de las dos ediciones en dos años, siendo la primera la más cara, yo confieso no haber visto jamás una edición de 1854, no obstante no me imagino cómo a una edición de un año después sólo, le pudiera faltar tanto aspecto visual como para hacer que se vendiese a mitad de precio de una anterior, a menos que no se incluyeran las dos docenas de litos en grande, las que suele haber en la crónica de 1853 (que tenía 24 litos en grande, más 20 viñetas, las que sí aparecieron en la edición de 1853). Así que me empeño en la idea de dos versiones de este año, algunos ejemplares con algo agregado, que fuese obra de E.K. Tenison o de Louisa. Sí tenemos constancia de que su guía, Pascual Gayangos, recibió una versión a la que faltaba una lito impresa (a no ser que éste, cuando escribió su reseña de la crónica, se equivocara al contarlas, que también es perfectamente posible, o que a su ejemplar le faltara la lito enorme y desplegable... también perfectamente posible).

Louisa Tenison presentó el álbum *Recuerdos de España* a Sophie Pélissier, duquesa de Malakoff: presentación, en cuero labrado, pintado en oro, rojo y verde, con un diseño repujado, y tapa interior forrada de tafetán. Contiene 35 positivos a partir de calotipo, y a él se le ha agregado una vista suelta de Burgos. Las vistas más tempranas son las de Granada (21 x 16,5 cm, dimensión mediana) y las que no sean de Granada son de formato más grande (40 x 27 cm, dimensión mediana). Si sumamos las 7 de Granada, 4 de Córdoba y 9 de Sevilla, es evidente que casi un 60% del álbum de París se constituye de imágenes de Andalucía, y la ciudad mejor representada es Sevilla. La prioridad de Andalucía en este álbum podría tener varias explicaciones, entre las cuales figura, era de suponer, la fascinación del forastero del norte por el

sur de España; en el caso de los Tenison, en particular, querrían continuar la experiencia cultural –o la que se hubieran figurado– que ya habían tenido un lustro antes en el cercano Oriente. ¿O la primacía de Andalucía se debía a que su estancia en esta zona duró más tiempo que en otras? ¿O a que les gustaba más Andalucía que otras regiones? ¿O a que en Sevilla, en particular, experimentaron más sociedad que en otros lugares? No nos olvidemos tampoco de la afición del duque de Montpensier, anfitrión de tantos forasteros en su «corte» y gran patrocinador de fotógrafos, mediante cuyas imágenes se alababa no sólo su ciudad, sino también, casi sin falta, los terrenos de su propio palacio. Sabemos que a Tenison, a diferencia de un Clifford o de un Napper, por cierto, no le hacía falta vender sus fotografías, aunque años después de la visita a España, con la confección de álbumes de las mansiones de sus conocidos nobles, cabe la posibilidad de que concibiera semejante negocio como fotógrafo; pues éste fue precisamente el concepto detrás de las intenciones del galés Napper y el que llevó a cabo un poco más tarde el escocés Annan.

Cuatro de las siete vistas granadinas son de la Alhambra, y una de las otras tres incluye, por supuesto, la entrada a la capilla de los Reyes Católicos. Ocurre con las tomas de Tenison que muchas veces se realizan desde una perspectiva muy particular, o de contenido que no se suele fotografiar, como por ejemplo la calle de San Jerónimo. El rincón más fotografiado de España, el Patio de los Leones, se destaca por la figura espectral que parece no pertenecer al mundo del fotógrafo. En Córdoba su vista directa desde el puente ni en años vino a ser la normal, más bien se solía abarcar puente y ciudad en una sola perspectiva (cosa que además hizo Tenison). La toma directa del portal de la mezquita desde entre naranjos, a primera vista nos parecería la toma que más supondríamos se sacara, pero con retrospectiva sabemos que no lo fue, posiblemente porque otros después no se atrevían a fotografiar así directamente y con tanta simetría entre los naranjos (Tenison también realizó una vista oblicua desde el patio de los naranjos). De modo similar, las vistas del palacio de San Telmo en Sevilla solían ser de fachada; las de Tenison, lejos de la vista trillada. Lo mismo afirmaríamos con respecto a su vista de la plaza de la Magdalena, en la cual apreciamos carteles que anuncian barcos de vapor. Y lo mismo diría de su fotografía de la puerta del Perdón de la catedral, una perspectiva anclada en el carro lujoso del primer término. Todo esto indica varias cosas: entre ellas, que el interés del fotógrafo Tenison no fue simplemente documental, con la exclusión de la visión artística; también, pensándolo otra vez más con retrospectiva, que en parte lo especial de Tenison recae en que los fotógrafos venideros no caminaron sobre sus huellas, porque, diría yo, sus opciones al principio satisfacían más su visión subjetiva en lugar de acomodarla a las expectativas del público. Una de las vistas de la Giralda es tan poco usual que hoy resulta difícil concretarla.

A finales del verano de 1852, los Tenison se dirigieron hacia Jaén, luego Córdoba, en su salida de Granada. Tenían ganas de ver Madrid, entonces una ciudad de unas 240.000 almas (unas 23 veces más pequeña de lo que hoy se cuenta), aunque confesaron haberse quedado desilusionados con su «topografía». A las 11 de la mañana Tenison fotografió la Plaza Mayor, llamada entonces Plaza de la Constitución, evidencia de lo cual se aprecia en el edificio principal; también en el mismo edificio, un indicio de que albergaba un colegio de 1ª y 2ª enseñanza. Es uno de los positivos más ricos –más «tupidos», si se me permite– de los que figuran en el álbum de París. Media hora después (si podemos suponernos que fuera el mismo día), Tenison estaba a tres manzanas de distancia, en la Puerta del Sol, donde hizo para mí su vista cumbre. De las infinitas vistas que he visto de este sitio, jamás he visto una parecida. Naturalmente, capta la iglesia del Buen Suceso; su reloj fascinaba a Lady Louisa, porque estaba encendido de noche. Pocos años después, acabaría demolida la iglesia, pero el aconte-

cimiento que los Tenison acababan de perderse fue la presentación fracasada de la princesa y el atentado contra Isabel II por parte del cura Merino. Tenison se colocó en un balcón en el rincón suroeste de la plaza, y con sumo atrevimiento para su día, se aprovechó de la contraventana como contrapeso de los edificios enfrente, así tentándonos que viéramos la iglesia, su tema principal, cuando la contraventana hubiera disuadido a otro fotógrafo. Históricamente esta fotografía es una joya; una vista única de un sitio que sería fotografiado por millones después de Tenison, pero nunca de esta manera.

La vista del acueducto segoviano puede parecerse raro puesto que la cuarta parte de la imagen consiste de tierra. Evidentemente le interesaba colocar el énfasis en la extensión del acueducto, en lugar de documentarlo como gigantesco, o de mostrar los detalles de su construcción. En esa imagen de la Puerta del Sol, no podíamos descifrar los detalles de los carteles, lujo que se le permitiría al historiador o sociólogo que se interesara por la imagen de Segovia, también de 1852: la plaza de San Martín, donde hoy tenemos la estatua de Juan Bravo, que ha suplantado la fuente de esta fotografía. En ésta la información sociológica está repleta: a la izquierda se vende lotería; un rótulo encima del número 44 se anuncia como Lonja de Chocolate, comestibles importados a la venta, además de té, café, almidón y pasteles. En el 42, tenemos la imprenta de Báez, y el edificio mismo se jacta de tener un escudo familiar renacentista. Si esta fotografía tuviera como único propósito documentar, sería el tesoro hallado, cuyo primer término redondeado, inclinado hacia abajo –para mejor atraernos hacia dentro del escenario– le presta a esta vista un realce extraordinario. Entonces se nos plantea la pregunta de por qué fotografiar El Escorial desde tan lejos, aparte del hecho de que es la aproximación usual al monasterio. Si se puede tomar como con intención, consigue esta vista de Tenison el simbolismo que habría interesado a un británico: un Felipe II, tema de la leyenda negra, apartado por voluntad propia, ineficaz, oscuro, misterioso. En el viaje que hicieron los Tenison con dirección Burgos, dejaron la diligencia y se apartaron en Aranda del Duero del camino normal, cogiendo camino hacia Peñaranda y Santo Domingo de Silos (donde se hospedaron en el monasterio), luego Lerma. Después de Burgos se dirigieron a Valladolid luego León.

La gira fotográfica que constituye el álbum *Recuerdos de España* no equivale a la gira literaria que fue suplementada por las litografías de Lundgren. A mí me resulta evidente que a veces los dibujos se basaban en otras fotografías –por ejemplo algunas de Clifford– pues sé que el artista sueco Egron Lundgren, quien hizo cantidad de los dibujos, se llevó a su país natal muchas fotografías de Clifford. O Lundgren se basaba en sus propios dibujos y apuntes o en los de otros, incluso los de Louisa. Sin embargo, existen unos casos –por lo menos dos– en que el aspecto gráfico de la crónica de Louisa parece estar basado en fotografías de Tenison: por ejemplo, Palacio Real de Madrid y el puente de Alcántara en Toledo. Nunca hubo intención de que las fotografías de Tenison tuviesen que ajustarse a, ni compaginarse con, la crónica de su esposa. Tal postura, o arreglo, les permitiría cierta libertad y subjetivismo que no habría habido si no fuera así. De hecho, se encuentran en otras colecciones aparte del álbum de París, fotografías que ensanchan el cuerpo de obra existente en París; pienso, a modo de ejemplo, en un lote pequeño de cinco, donde dos ensanchan lo que ya conocemos de Burgos y Valladolid en el álbum Malakoff. Esto apunta a la posibilidad, aunque vaga, de que se descubran más correspondencias entre foto Tenison y crónica. Los Tenison eran artistas que trabajaban en pareja, aunque libremente, sin tener presente las restricciones de una sola meta fija; viviendo España, probablemente bajo la mano directora de Lady Louisa, y reviviéndola ella una y otra vez en forma de escribir la crónica y todo lo que aquello implicara: conversación y memorias entre ellos, maquetación, presentación de álbumes personalizados –casi al nivel del de Malakoff– y humildes álbumes de recortes, aún, que contenían las obras de los dos.

En 1996, cuando monté en Madrid una exposición de obras de Clifford, di a conocer la relación entre Egron Lundgren y la fotografía que se realizaba en España, y cómo Lundgren se basaba para algunos de sus dibujos en esas fotografías. El caso que escogí fue su dibujo de pitas y nopales, que apareció en un libro de viajes escrito por Blackburn en 1866. Habría podido escoger otros ejemplos, como los gitanos que cantaban y bailaban en el Patio de los Leones de la Alhambra. Aparte de la importante relación profesional entre Lundgren y Clifford, su relación con los Tenison comenzó antes.

Las relaciones que Lundgren estableció no sólo con otros pintores y dibujantes, sino también con una infinidad de personalidades, incluso los primeros fotógrafos que se aventuraron a ir a España con sus máquinas, han comenzado a ser legendarias. Su trato con Louisa Tenison comenzó con ocasión de un evento social a gran escala: la feria de Sevilla, en abril de 1851. Ahora, la llegada a España de Lundgren antecedió bastante a la de los Tenison: aquél el 21 de marzo de 1849, cuando se apeó en Barcelona, habiendo llegado en un vapor que se llamaba «El Cid», y se alojó en la Rambla, en la Fonda de las Cuatro Naciones; los Tenison, año y medio después. Está claro que la relación entre los tres comenzó siendo puramente social, como las docenas de relaciones que tuvo Lundgren antes de conocer a los Tenison, dos años después de su llegada a Barcelona. La que fue previa a las relaciones con los Tenison, y probablemente más constante aún, fue la que mantuvo con los Leygonier—Lundgren le llamaba «don Cajetano Leygonnier»—cuya casa frecuentaba casi todas las tardes. Hasta pasó unos días pintando el retrato de la que parece fue su anfitriona, «Doña Enriqueta». (En 1996 me arriesgué a escribir que un retrato pintado por «E.L.», luego fotografiado por Clifford, pudiera representar a Eugenia de Montijo. Las investigaciones posteriores apuntan a que fuese «Doña Enriqueta», aunque Eugenia de Montijo no cae fuera de las posibilidades, porque Lundgren la vió en la feria sevillana el mismo día que conoció a Louisa). Así que bastante antes de los Tenison, Lundgren se había introducido en la sociedad andaluza, incluso en Granada. De hecho, en ésta estuvo por primera vez entre principios de junio de 1849 hasta principios de julio, cuando cogió la diligencia para Málaga, por vía de Loja. En septiembre y octubre comenzaron sus varias estancias en Sevilla, aunque ya había visto a la infanta Luisa Fernanda y su marido el duque de Montpensier, en Granada, cuando primero asistieron a una corrida, luego a un baile de gala dentro de la Alhambra, toda encendida con luces de Bengala. Su presentación a Louisa Tenison en la feria, sucedió en la misma caseta privada de la Lady, y en presencia del conde del Águila. El gran amigo de Lundgren, Alfred Dehodencq, a quien el mismo Montpensier había encargado bastante trabajo, también llegó a Sevilla en época de la feria.

Fue Lady Louisa quien quiso reanudar relaciones con Lundgren, aún años después que hubiesen colaborado en el aspecto gráfico de *Castile and Andalusia*. El 12 de junio de 1860, cuando Lady Louisa vivía en Londres, en la zona reluciente de Mayfair, a dos pasos de Picadilly, en el núm. 9 de la calle de la Media Luna (Half Moon), está claro que ellos no se habían visto en varios años. Lady Louisa le escribe a Lundgren, reconociendo los años de ausencia, y pidiendo verle: o que él se acercara a Picadilly, o que ella pudiera hacerle una visita a él. Ella y su marido estaban a punto de salir de Londres, no sé si por razones de haber cumplido él recientemente sus encargos como Tory en el Parlamento. Lundgren había estado en la India, poco después de la sublevación histórica en contra de la Compañía regente en la India (East India Company). Louisa supo localizarlo en Londres mediante las oficinas representantes de las destrozadas fuerzas militares que tuvieron que apagar la sublevación hacia finales de 1857. No sé si Lady Louisa logró que se vieran, ni tampoco si su idea era la de una visita social entre los tres u otro proyecto más que ella tuviera en mente, lo que sería lo más interesante desde nues-

tro punto de vista. Pues era evidente que proyectos no le faltaban a ella en su vida activa y emocionante, ni a Lundgren en la suya, viajero en una infinidad de países durante décadas, ni a Edward King Tenison, representante político y todavía fotógrafo, sólo que ahora en Francia y Gran Bretaña, ya no en España. Lo que no puede dejar de asombrarnos es la casi inimaginable variedad de actividades de los tres, y por ello reitero el lema de que E.K. Tenison es un caso –otros habrá habido– en que la actividad fotográfica es difícil (o imposible) de separar de los vínculos que estableció con familiares, amigos, socios y políticos.

Por cierto, la actividad artística de Lady Louisa no cesó con su salida de España. Casi coincidente con la salida de los Tenison, ella se metió a asesorar la representación de Granada en las pinturas realizadas en la Leicester Square londinense, por Robert Burford (m. 1861). Aunque el nombre de ella se destaca como habiendo ayudado (*assisted*) en la representación, lo más probable es que Uwins, quien hizo el croquis para las pinturas de Burford, hubiese utilizado la obra de *los dos Tenison* para sentar la base de la representación pintada de Granada en Leicester Square. El tema es importante no sólo por ser indicio de la prolongación de la España que llevaban los Tenison en el alma y la memoria, sino también como ejemplo de cómo se había comenzado a coordinar fotografía con dibujo y pintura en los espectáculos panorámicos. En Londres, diez años antes del espectáculo granadino, Antoine Claudet primero hizo sus daguerrotipos; luego un artista copiaba los detalles topográficos que se apreciaban en ellos; luego otro artista traducía este trabajo sobre boj; luego un equipo se ponía a grabar el boj y a hacer las tiradas impresas para poder verlas como espectáculo panorámico. Este proceso en varios pasos debió haber sido semejante (menos por el detalle importante de la pintura) a lo que se ejecutaba en el panorama Burford. La importancia de la colaboración Burford-Tenison recae en el hecho de la aceptación total de un modo nuevo de «viajar». Lejos ya del «viaje sentimental» en calesa de Sterne; lejos de las exploraciones peripatéticas (últimamente anímicas) de Wordsworth –a muy finales del siglo XVIII los dos– Burford se empeñaba en el *reemplazo* del viaje mediante sus panoramas; hablaba del «sustituto de la experiencia vital mediante una recreación de la memoria del viaje». Por una parte, me pregunto qué hubieran comentado los Tenison, asiduos viajeros que experimentaron trepas difíciles por una España brusca y emocionante, aun cuando consintieron cooperar en ese «reemplazo» de lo que ellos mismos supieron hacer durante dos años y medio con tantísimo rendimiento existencial. Por otra parte, no resisto comentar que con el motivo Burford de «sustituto de la experiencia» estamos precisamente en el núcleo de la queja de Susan Sontag, y justo dentro del uso de tanta máquina digital hoy en día. O sea, la gran paradoja de pretender captar una experiencia vital que es negada por la actividad fotográfica hecha sumamente fácil. Los Tenison estaban entre dos mundos con el pie bien fijo en el de la experiencia, el otro pie en el reemplazo de la experiencia, dada la aplicación de la foto y de los dibujos de Louisa al espectáculo que desdijera la experiencia vital de ellos. Ninguna culpa de nada tenían, por supuesto. Estaba en buena compañía. El gran esteta Ruskin era muy aficionado al logro de Burford, y Dickens creía que el panorama Burford era «el mejor instrumento de toda la ciudad para instrucción de sus habitantes». Al decirlo así, se alistaba precisamente con las esperanzas del trono británico de utilizar los medios visuales de todo tipo para la mejora de las artes y artesanías de la Nación.

Muy finales del siglo XX, el gobierno irlandés compró un álbum lujoso que nos facilita hoy un perfil de Lady Louisa como experta en diseños y pintura detallada. He visto también un álbum cuyo contenido se puede fechar en 1858, cinco años después del regreso de los Tenison de su periplo español. El tema de éste es arquitectónico y monumental: edificios eclesiásticos (abadias e iglesias), castillos, estancias de gente adinerada. Como había dicho, cinco años después de este álbum, Napper concibió hacer lo mismo para Gales, y en Escocia, Annan sí llevó

a cabo semejante proyecto. Los dos álbumes nos brindan esa nueva faceta, en cierto sentido más refinada, de los dos Tenison... con dos peros. Primer pero: a pesar de su nueva aventura dentro de lo familiar suyo y la sociedad en la que ellos mismos relucían, a Lady Louisa, por lo menos, nunca se le quitó de la memoria la fuerte impresión visual y cultural que le habrá causado España. Y segundo pero: el álbum por el que me llamaron hace diez años nos permite, por las varias razones que he mencionado, alterar la fotohistoria. Gracias al carácter de los Tenison, ese álbum crudo, sin pretensión alguna, sin motivo definible aparte de una recopilación personal, altera también el método y la postura tras la tipología antropológica del XIX, siglo tan empeñado en clasificar, sentar jerarquías, mantenerlas, etc. Al final, aquel estudio provisional suyo, al aire libre, hizo que los Tenison consiguieran algo fuera de serie, verdaderamente excepcional, aun cuando a primera vista el montaje pudiera parecer lo opuesto, descuidado, en comparación con un estudio fotográfico urbano. Esta nueva faz de los Tenison les ennoblece a que sean un equipo clave en la historia de la fotografía, y nos tienta a una re-estimación de toda la fotografía temprana a la luz de culto/menos culto, en lugar de enfocarnos exclusivamente en los iconos más selectos con motivo de intereses geográficos.