

*La Alhambra
y los primitivos de la fotografía*

DISCURSO

pronunciado por el

Ilmo. Sr. D. JAVIER PIÑAR SAMOS

en su recepción académica

y

CONTESTACIÓN

del

Ilmo. Sr. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR



GRANADA
MMXIX

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS

*La Alhambra
y los primitivos de la fotografía*

DISCURSO

pronunciado por el

Ilmo. Sr. D. JAVIER PIÑAR SAMOS

en su recepción académica

y

CONTESTACIÓN

del

Ilmo. Sr. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR



GRANADA
MMXIX

© <i>de la edición</i>	Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias. Granada.
© <i>de los textos</i>	sus autores
<i>Maqueta</i>	Carmen Piñar Valdivia
<i>Impresión</i>	Panalitos
<i>ISBN</i>	978-84-09-11463-4
<i>Depósito Legal</i>	GR-646-2019

Discurso del

Ilmo. Sr. D. JAVIER PIÑAR SAMOS

*La Alhambra
y los primitivos de la fotografía*

Sr. Director,
Sras. y Sres. Académicos,
Señoras y Señores:

Quiero expresar, en primer lugar, mi agradecimiento a los miembros de esta Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada por considerarme con méritos suficientes para pertenecer a ella; y, en particular, a los miembros de su Sección de Arquitectura D. Antonio Almagro Gorbea, D. Miguel Giménez Yanguas y D. Carlos Sánchez Gómez, por su propuesta y aval para mi nombramiento como miembro de tan docta institución. Es todo un honor, pero también una responsabilidad. Y confío en que mi trabajo futuro, que no mis méritos presentes, estén a la altura de la confianza que hoy depositan en mí.

Especialmente con el ingeniero D. Miguel Giménez y con el arquitecto D. Carlos Sánchez mantengo, amén de esta deuda de gratitud, una dilatada relación que ha girado en torno a ideas compartidas y curiosidades comunes, lo que nos ha permitido desde mucho tiempo atrás mantener amigables controversias e interrogarnos durante horas interminables en torno a los objetos y documentos que amorosamente coleccionan y restauran. Ambos son personas apasionadas por el conocimiento y generosas en su transmisión, lo que ha facilitado siempre el entendimiento mutuo, a pesar de no compartir con ellos identidad profesional alguna. Soy historiador por formación académica, docente de profesión e investigador por vocación, siendo esta última actividad nuestro punto de encuentro a lo largo de los últimos veinticinco años, en los que hemos desarrollado proyectos de investigación y divulgación que son acaso los escenarios del mejor aprendizaje posible. Considero una suerte haber

podido adentrarme con cada uno por separado en dos territorios –como son el patrimonio industrial y la fotografía histórica- tan distintos y que no parecen guardar relación entre sí, hasta el punto que mantengo la duda acerca de cuál de esas áreas de trabajo habría de justificar mi ingreso en esta Academia y, en consecuencia, cuál habría de ser el objeto del presente discurso. Finalmente he optado por hablar de fotografía y espero que Miguel sepa disculparme esta pequeña deslealtad, en parte justificada por la absorbente dedicación que a lo largo del pasado año nos requirió el comisariado de la exposición *Monumento/ Modernidad*, lo que ha impedido contar con el tiempo imprescindible para abordar un tema que conciliara ambas inquietudes.

Entiendo que esa supuesta disociación entre tecnología y fotografía es solo aparente. Y anoto el adjetivo porque, en tanto que historiador, estoy obligado a concebir una y otra como expresiones o indicios de una misma y compleja realidad. La tecnología en general y la industria de la imagen, como una expresión más de la oleada de innovaciones habidas en los dos últimos siglos, han modelado las sociedades contemporáneas; y sus actuales implicaciones económicas, sociales y culturales resultan tan intensas y evidentes como para justificar sobradamente adentrarse en el conocimiento de sus orígenes y preservar su legado. Pero, al mismo tiempo, los rastros materiales vinculados a los impulsos industrializadores, del mismo modo que las imágenes, sean fotográficas o no, constituyen vestigios tan valiosos y útiles para el conocimiento histórico de nuestro patrimonio como puedan serlo las fuentes escritas o el registro arqueológico¹. Recurrimos a ellos indistintamente, en la confianza de su poder para iluminar concretos interrogantes sobre el pasado. Y nos ofrecen respuestas en un doble sentido, porque se trata de vestigios que son a la par objetos y testimonios de civilización. En su dimensión documental y con independencia de sus valores expresivos, las imágenes fotográficas suministran la información propia de un registro extensivo e indiscriminado de lo que

1 Vid. BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, 2001

acontece en un determinado momento ante el objetivo de una cámara. Esa es su limitación, pero también su potencia. Que tales informaciones sean más o menos útiles como recursos de investigación va a depender, entre otras cosas, de los interrogantes que nos han llevado hasta ellas y la lectura que hagamos de sus contenidos, de su complementariedad con los datos suministrados por otras fuentes y del contexto de cada imagen, considerando como tal su datación y autoría, su inserción o no en series y colecciones más amplias, las preocupaciones, intereses y aptitudes que guiaron la mirada del fotógrafo, su uso como recuerdo privado o mercancía visual. Porque lejos de ser documentos asépticos, son productos culturales, estrechamente vinculados a un tiempo histórico.

Frente a esa certeza de verosimilitud que parece formar parte indisoluble de toda imagen fotográfica, lo cierto es que no son actas notariales, sino productos moldeados por preferencias culturales y a impulso de los gustos dominantes, aunque tales sesgos y los ruidos y silencios resultantes no siempre comprometan la utilidad de la información que aportan. Es más, hay que reconocer que, gracias a estas múltiples miradas episódicas, incluyendo los testimonios banales, conservamos sobre la Alhambra una secuencia de indudable valor documental, aunque tal cúmulo de espejismos acabe expresando una paradoja; porque tales instantáneas, consideradas individualmente, constituyeron en cada momento un homenaje a la intemporalidad y a la permanencia de lo que mostraban; pero situadas en su discurrir temporal, muestran en realidad la dinámica de una transformación y permiten construir secuencias históricas relevantes, tanto más si versan sobre un paisaje cultural tan significativo y complejo como es la Alhambra.

Al hilo de estas reflexiones, no puedo sino agradecer sinceramente al ilustre académico D. Ignacio Henares que se haga cargo de la contestación, una tarea nunca fácil, tanto más cuanto que somos muchos los académicos noveles que solicitamos su valiosa guía en este trance, encontrando en él amable disposición, sabios consejos y respuestas que superan con creces nuestras propias exposiciones y expectativas. Yo no tuve la oportunidad de ser alumno

suyo en la Facultad de Letras y lo lamento, porque es seguro que mi inclinación inicial por los estudios de Historia del Arte habría encontrado en su magisterio el mejor de los estímulos para continuar en esa senda. Finalmente, acabé licenciándome y doctorándome en Historia Contemporánea, de modo que mi actividad se ha orientado desde entonces hacia preocupaciones más próximas a lo económico e institucional. Esta deformación profesional condiciona inevitablemente la visión que yo pueda proporcionar ahora, de modo que vayan por delante mis disculpas por proponerle un tema que discurre por caminos adyacentes a la historia del arte. Y no porque la fotografía de la que hablo no pueda considerarse como una expresión artística y abordarse desde presupuestos estéticos, antes al contrario, sino porque mi aproximación no es la propia de esa disciplina. Como simples espectadores de imágenes que se suceden en el tiempo y son a la par productos de su tiempo, los historiadores recurrimos a menudo a ellas más por lo que muestran que por lo que son. Tendemos a priorizar la lectura e interpretación de sus contenidos y, acaso, a indagar en su naturaleza de mercancías culturales, obviando o relegando a un segundo plano sus calidades estéticas y expresivas. Y en esa labor de poner rostro al pasado y desentrañar historias que se ocultan tras las imágenes, no cabe discriminar entre buenas y malas fotografías desde una perspectiva técnica, o entre representaciones artísticas y convencionales, sino entre documentos que aportan o no información relevante sobre el objeto que nos preocupa en cada momento, ya sea un espacio de trabajo, una concreta transformación de un ambiente urbano o un escenario monumental.

Mi discurso versa precisamente sobre los orígenes de esa voluminosa Alhambra sobre papel que tenemos la suerte de haber heredado. No es casual tan abundante producción iconográfica, porque está íntimamente relacionada con su condición de bien cultural, un hecho que es relativamente reciente y coincidente en el tiempo con el surgimiento de la fotografía. De ahí que el papel histórico de este artefacto y sus plurales manifestaciones cobre, a mi parecer, un doble valor en el caso de la Alhambra: no solo permite conocer abundantes detalles de las transformaciones sobrevenidas en ese espacio a lo

largo de la época contemporánea, sino que la difusión universal de su imagen encontró en el fenómeno fotográfico un motor nuevo e imprescindible, que contribuiría a amplificar su status monumental y su prestigio como destino cultural y turístico.

[FOTOGRAFÍAS Y VIAJE] La imagen de los sitios históricos elevados a la condición de monumentos constituye un fenómeno propio de la contemporaneidad. Si resulta obvio que esta iniciativa no era nueva y se alimentó de una tradición secular, expresa en los repertorios de grabados que circularon desde el Renacimiento, no es menos cierto que en el siglo XIX cobra un singular dinamismo y un volumen y radio de difusión jamás alcanzados. El fenómeno venía a dar respuesta a una necesidad creciente de conocimiento y vulgarización cultural, pero la construcción de esa ingente masa de documentos visuales no hubiera sido posible sin las herramientas tecnológicas que el siglo puso a disposición de artistas, editores y nuevos profesionales. La fotografía fue una de ellas; quizás la más decisiva.

Durante sus primeras décadas de gestación, que la historiografía francesa ha dado en llamar la época de los *primitivos*², el fenómeno fotográfico alumbró documentos tan poco conocidos como sorprendentes, como una suerte de preludio de lo que estaba por llegar. Durante un tiempo, una tecnología naciente se enfrentaría con objetos de la mirada que estaban también naciendo a la admiración pública y a la cultura de masas. Y esa particular simbiosis entre un nuevo modo de representar lo admirable y unos enclaves históricos muy deteriorados, pero en rápido tránsito hacia la monumentalización, produjo resultados de singular valor. Como en ningún otro momento en la historia de la imagen sobre la Alhambra, esa doble experimentación fotográfica y arquitectónica permite contemplar espacios que aúnan veracidad y un cierto halo de misterio, pues siendo reconocibles en sus líneas gruesas, resultan distintos y distantes en los innumerables detalles que el ojo mecánico incorporó

2 AUBENAS, S. y ROUBERT, P.L., (dir.), *Primitifs de la Photographie: le calotype en France: 1843-1860*, Paris: Gallimard-BnF, 2010.

a la escena. Cada una de esas humildes imágenes sobre metal, vidrio y papel abren pequeñas ventanas en el tiempo para mostrarnos evidencias concretas y precisas de las transformaciones contemporáneas que el conjunto palaciego y su paisaje circundante estaban experimentando. Aun cuando no aporten novedades que no se conocieran ya a partir de la lectura de fuentes escritas y relatos, su eficacia para conmovernos supera a otros testimonios. Al fin y al cabo, estamos instalados en una cultura eminentemente visual.

La Alhambra capturada y fijada en esas primeras experimentaciones fotográficas arroja un destello tan fugaz como ajeno a esa otra imagen canónica que forjaron tiempo después las grandes colecciones construidas por afamadas empresas editoras y comerciantes locales. En contraste con la escasa difusión que tuvo el trabajo de estos primitivos fotógrafos, los repertorios comerciales circulados a partir de la década de 1870 se demostraron más eficaces para fijar públicamente la imagen de unos espacios del pasado que estaban concluyendo su particular puesta al día merced al adornismo orientalista. A caballo entre dos siglos y aún antes de que hiciera su aparición la imagen vulgarizada propia de las revistas gráficas, tarjetas postales y las mil y una mercaderías del *souvenir* turístico, el icono de una Alhambra colorista, poblada de escamas y almenillas vidriadas, repintada de brillantes tonos y poblada de personajes pintorescos y ensoñaciones orientales había triunfado definitivamente entre el público.

Antes de que ello ocurriera, las fotografías de copia única divulgadas por Daguerre desde 1839, el calotipo o negativo sobre papel patentado por Henry Fox Talbot en 1841 y las nuevas emulsiones de colodión sobre vidrio introducidas en la década de 1850 constituyeron un campo de experimentación para escasos pioneros cultivados en el gusto por la historia y las antigüedades, apasionados por las experiencias que deparaba el viaje y por las posibilidades comunicativas de esta nueva y potente máquina de atesorar recuerdos. Todos ellos usaron tecnologías diferenciadas que compartían una misma meta, pero manteniendo su propia singularidad y, más que sucederse en el tiempo, que también lo hicieron, los nuevos procedimientos fotográficos coexistieron y convergieron a partir de unas mismas preocupaciones y en

torno a unos mismos temas. Merced a ellos y a los dibujantes románticos que precedieron a los primeros fotógrafos viajeros, conservamos la memoria de esa otra Alhambra acaso más veraz.

En cierto modo, se trenza una historia paralela de la Alhambra y de su imagen en esa coyuntura de transición que discurre entre finales de los años treinta y comienzos de los setenta del siglo XIX. A lo largo de la misma, el medio fotográfico se perfeccionó en su dimensión técnica y buscó su encaje como industria cultural. La Alhambra, que hasta ese momento había sobrevivido a duras penas a la incuria del tiempo, comenzó a ser valorada como emblema del Oriente español, impulsándose su restauración. Quizá la mejor expresión gráfica de este paralelo acontecer sea una de las fotografías tomadas por Víctor Mauzaisse en el patio de la Mezquita en julio de 1871, donde aparecen retratadas las familias Madrazo y Fortuny con motivo del bautizo del pequeño Mariano, el Fortuny de Venecia, nacido en la propia Alhambra. La escena no deja de tener un aire doméstico si no fuera porque el fondo de la pose es la magnífica portada de Comares en pleno esplendor de su ruina, años antes de que Rafael Contreras procediera a su restauración. Ante ella, personajes significativos de la élite cultural y artística española que ejercían su particular peregrinación al monumento nazarí. Cabe imaginar entre los que contemplan la escena al empresario Jean Laurent, que en ese mismo momento estaba elaborando el primer gran corpus fotográfico sobre la Alhambra, así como a otros artistas que formaban parte del círculo de Fortuny, transitando unos y otros la estela de quienes los precedieron y educaron, atraídos por un objeto de culto y fuente de inspiración inagotable, absortos en la contemplación de esos espacios mágicos, recién convertidos en monumento público a raíz de la revolución de 1868, pero sin dejar de ser todavía vestigios duramente castigados por el tiempo. Se trata de un momento único en la Alhambra, un instante donde lo viejo y lo nuevo confluyen y conviven.

Una porción considerable de esas primeras fotografías aparece estrechamente conectada con el acto de viajar y la experiencia visual y emocional que su realización proporcionaba. En tanto que fenómeno históricamente ligado

al universo cultural ilustrado y burgués, el *Grand Tour* y sus derivaciones orientalistas constituyeron una práctica creativa y una valiosa herramienta para la adquisición de conocimiento por parte de las élites decimonónicas. Un conocimiento a menudo publicitado mediante relatos, crónicas de viaje y repertorios gráficos, proveyendo a lectores y espectadores de un cúmulo de experiencias ajenas que invitaban a la emulación y ensanchaban el horizonte de ese mundo que se extendía a los pies de los europeos. Las primeras experiencias fotográficas vinculadas al viaje constituyen, por ello, una modalidad más de expresión artística y registro documental, pero materializada ahora a través de un mecanismo óptico y una compleja operatoria química. Como antes lo hicieron y continuarían haciendo otros mediante el lápiz, la cámara lúcida, la acuarela, el óleo o el diario manuscrito, la fotografía se inserta en una tradición de mecanismos y procedimientos tendentes a fijar el recuerdo, transmitir experiencias y mostrar el mundo a los iguales. En apariencia, la invención fotográfica no aportaba cambios sustanciales en sus temáticas. Pero revolucionó el modo en que la experiencia del viaje se ejercía y transmitía, como lo estaba haciendo el ferrocarril, el telégrafo, la litografía o la naciente prensa ilustrada.

El resultado son testimonios visuales de una particular entidad y factura, diversos en tanto que producto de una gran pluralidad de autores, desiguales porque distintas fueron las intenciones, destrezas técnicas y recursos expresivos de cada uno. Pero, al propio tiempo, compartiendo un tronco común que los emparenta: sus ejecutores mostraban similares preocupaciones por el uso y posibilidades de ese nuevo instrumento comunicativo, contaban con soportes institucionales para la difusión de su obra y se hicieron eco de parecidos motivos y modas culturales, proyectando su visión de España en documentos destinados a ser vistos y admirados por otros. Aunque algunos de ellos permanecieran como fragmentos de experiencias personales y sujetos a una difusión restringida al círculo de las amistades y de los iniciados en el nuevo artefacto, otros trascendieron el umbral de lo privado, convirtiéndose en una novedosa herramienta para divulgar entre un público más amplio aquellos

lugares y motivos que ya formaban parte del gusto dominante. La Alhambra era uno de esos lugares, porque la fascinación por Oriente se había convertido ya en uno de los grandes temas de la cultura europea de la época.

[LA ALHAMBRA DE LOS PRIMITIVOS] El periodo del que tratamos coincide en la Alhambra con el arranque y conclusión de importantes transformaciones arquitectónicas, parte de las cuales aparecen recogidas por esa primera generación de fotógrafos foráneos y locales. Los cambios que tuvieron oportunidad de observar y registrar se inscriben en un conjunto de actuaciones, tan polémicas como diversas, que marcan su tránsito de fortaleza a monumento³. En 1840 José Contreras Osorio sería nombrado director de las obras del Real sitio y fortaleza de la Alhambra, inaugurando la saga familiar que dirigiría de forma casi ininterrumpida y hasta 1907 una particular reconstrucción sustentada en la restauración adornista, dada su mayor facilidad de ejecución y sus rápidos y aparentes resultados, dejando en un segundo plano las más urgentes y necesarias obras de consolidación estructural. En 1841 darían comienzo las primeras reparaciones en la galería sur del patio de Comares, Sala de Embajadores y Sala de Dos Hermanas, que se continuaron en los dos años siguientes con la demolición y subsiguiente reconstrucción de la sala de las Camas del baño de Comares, implicando la eliminación y sustitución de yeserías, paños de azulejo y taujeles de notable mérito. Paralizadas durante algunos años, se reiniciaron a finales de 1846 con diversas obras de consolidación en las cubiertas de la sala de la Barca,

3 Sobre las transformaciones acaecidas en la Alhambra durante el periodo isabelino véase, entre otros, BARRIOS ROZÚA, J.M., *Alhambra romántica: Los comienzos de la restauración arquitectónica en España*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2016. En cuanto a la descripción de las transformaciones operadas en algunos espacios significativos, basándose en la documentación fotográfica, véase SÁNCHEZ GÓMEZ, Carlos, “Imagen fotográfica y transformación de un espacio monumental: el Patio de los Arrayanes de la Alhambra”, *Papeles del Patal : revista de restauración monumental*, Academia del Patal, nº 3, noviembre 2006; SÁNCHEZ GÓMEZ, Carlos, “El patio de los Leones de la Alhambra: Imagen fotográfica e historicidad de un espacio monumental”. en *Cuadernos de la Alhambra*, 44. 2009.

galería norte del Patio de Arrayanes y Sala de Dos Hermanas, así como el apuntalado provisional de parte de las galerías del patio de los Leones, cuyo proyecto de restauración radical daría lugar a una sonada polémica que evitó males mayores. Cuando los primeros calotipistas hicieron su aparición en la Alhambra (1851-1852) había concluido una etapa de obras de urgencia, pero también de tentativas adornistas parcial o totalmente concluidas. A lo largo de la década de 1850, estas dos líneas de intervención continuarían aplicándose en mayor escala. Las imágenes tomadas por Tenison, Oppenheim y Marés ilustran el resultado de algunas de esas primeras restauraciones en los patios de Arrayanes y Leones, si bien poco o nada informan de aquellos espacios interiores que también habían sido intervenidos, como es el caso del Mirador de Lindaraja o la Sala de las Camas, donde las obras todavía en curso, las condiciones lumínicas o su propia articulación espacial hubieron de dificultar la obtención de fotografías con una calidad aceptable.

Estos y otros condicionantes debieron pesar sobremanera en la elección de los lugares fotografiados, orientando la mirada hacia espacios a cielo abierto, que son los que nutren buena parte del repertorio que elaboraron. Se trataba, además, de los enclaves más fácilmente accesibles: las puertas de la Justicia y del Vino, los exteriores de la Alcazaba tomados desde la plaza de los Aljibes o desde la Torre de la Vela, puesto que buena parte del recinto se usaba como presidio; el patio de la Acequia en el Generalife; las fachadas del Palacio de Carlos V; el Patio de los Arrayanes, pero sin adentrarse en la Sala de la Barca ni en el salón de Comares; por último, el Patio de los Leones, donde las imágenes captan el deterioro reinante y los apuntalados de urgencia instalados para frenar una ruina inminente. Fuera de estas dependencias que conformaban la casa Real vieja, no existe registro gráfico alguno del Mexuar ni del baño de Comares, como tampoco de las fortificaciones y torres que se extendían desde el Partal; menos aún de las abundantes propiedades privadas rodeadas de altas tapias, que se extendían dentro y fuera del recinto amurallado.

Es precisamente en los palacios de Arrayanes y Leones donde mejor se manifiestan los valores documentales de las fotografías tomadas en aquella

década, dado que fueron los escenarios de las principales intervenciones. Bajo la gestión de los gobernadores Manuel M^a Blanco Valderrama y Ramón Soriano y contando con la creciente influencia de Rafael Contreras Muñoz, el Patio de los Arrayanes experimentó un cambio radical en su fachada septentrional, ampliamente registrada en fotografías de Alphonse de Launay, Clifford, Crace, Pedrosa, Ferrier, Gaudin o Dubois, que muestran el estado previo a las obras, el creciente desplome de su galería, los apuntalamientos provisionales ejecutados para contenerlo y el resultado final de su reinterpretación adornista. En el Patio de los Leones las transformaciones resultaron más radicales, afectando principalmente a las cubiertas y decoración interior de la sala de los Reyes y a uno de los pabellones del patio, cuya recomposición, propia de las mil y una noches y colorista hasta el rubor, presidiría la imagen del patio en los setenta años siguientes. Tales cambios se encuentran documentados en los positivos obtenidos por Joaquín Pedrosa, Gustave de Beaucorps o Jakob Lorent, por citar a tres autores de imágenes irrepetibles. Esta sería la nueva Alhambra que visitó Isabel II en su recorrido andaluz durante el otoño de 1862, sin que en adelante se produjeran obras de ese calado. Las imágenes estereoscópicas de Ernest Lamy y de Andrieu, las fotografías contenidas en los álbumes compuestos por Napper o las primeras colecciones editadas por Jean Laurent revelan su estrenada magnificencia en los años inmediatamente anteriores a la incautación del palacio y su paso a propiedad del Estado.

[DAGUERROTIPOS] Considerando la amplitud y pluralidad de esta secuencia fotográfica, estamos obligados a circunscribirnos a algunos momentos estelares, autores y representaciones significativas, siguiendo el curso cronológico de los acontecimientos. Las primeras fotografías elaboradas en la Alhambra solo son conocidas por referencias y quizás nunca tengamos ocasión de contemplarlas. En noviembre de 1839, tres meses después del anuncio oficial del descubrimiento de la fotografía en la Academia de Ciencias francesa, el óptico y editor parisino Nicolas-Marie Paymal Lerebours (1808-1873) puso en marcha un proyecto editorial ya explotado en lo relativo a sus contenidos, pero novedoso en cuanto al procedimiento: ofertar una colección de vistas

de las ciudades y monumentos más importantes del mundo, pero utilizando por primera vez imágenes tomadas al daguerrotipo, que serían utilizadas para la correcta interpretación y el volcado de la imagen a grabado. Mientras las *Excursions daguerriennes*—que así se denominó a la obra—comenzaban a publicarse por entregas a partir de 1840 y de forma conjunta en un primer volumen en 1842⁴, diversos corresponsales contratados para el proyecto recorrían el mundo para reunir la colección fotográfica que habría de servir de base a la colección. Entre ellos, el geógrafo, arqueólogo y bibliotecario Edmond F. Jomard (1777-1862) viajó a España posiblemente a comienzos de 1840 para componer diversas vistas, siendo finalmente seleccionadas para la obra sólo tres de las muchas que hubo de tomar: una del Alcázar de Sevilla y dos motivos sobre la Alhambra, consistentes en una panorámica de la fortaleza desde el Albaicín y una vista del patio de los Leones ajardinado, tal y como se encontraba en ese momento. Aquellos daguerrotipos no se han conservado y lo que se difundió y conocemos son grabados sobre acero a la aguatinta inspirados en ellos. Comparten, así, rasgos que los emparentan con los procedimientos tradicionales de registro e impresión, optimizados durante el primer tercio del siglo XIX mediante el grabado al acero y la litografía. La novedad estribaba en la sustitución del apunte al natural por una fotografía que aún carecía de la naturaleza multiplicable asociada a este medio, ya que los daguerrotipos eran piezas únicas y, como tal, sus posibilidades de difusión pasaban necesariamente por su transmisión a otro soporte.

Casi al mismo tiempo que Jomard, el escritor Théophile Gautier (1811-1872) recorrió España durante el año 1840 con el objetivo de componer un conjunto de artículos para la *Revue des Deux-Mondes*, una de las más prestigiosas publicaciones de viajes de la época; en su periplo le acompañaba el erudito, coleccionista y editor Eugène Piot (1812-1890), quien llevaba entre su equipaje

4 LEREBOURS, Noël-Marie Paymal, *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*. Paris : Rittner & Goupil, Lerebours, H. Bossange, 1842. El album se compone de 60 vistas, comprendiendo las dedicadas a España : « 10. Alcazar de Séville », « 11. Alhambra », « 12. Grenade », que se acompañan de sendos textos de E. Jomard.

una cámara para sacar daguerrotipos, probablemente con la intención de documentar gráficamente los lugares que recorrían. Aunque no hay en el texto de Gautier referencia alguna a la realización concreta de fotografías durante el viaje, Piot hubo de captar imágenes de muchos de los lugares visitados, aunque nunca fueron publicadas y acaso solo sirvieron como inspiración para otras ilustraciones no fotográficas que circularon en esos años.

La tercera noticia referida a daguerrotipos realizados en la Alhambra la aporta Alejandro Dumas, quien visitó la ciudad en 1846 y eligió ser fotografiado en el patio de los Leones por un francés afincado en Granada apellidado Couturier, “un viajero incansable –anotaría Dumas- que, llegado de paso a Granada, con un daguerrotipo, en Granada se quedó, de paso. Hace dos años que vive aquí y no se decide a marcharse”⁵. Couturier hubo de ser uno de los muchos operadores itinerantes que deambularon tempranamente por las ciudades españolas divulgando el prodigioso arte del retrato fotográfico. Muy poco se conoce del personaje, al que cabe también atribuirle un daguerrotipo realizado en Sierra Nevada, que pasa por ser, en opinión de Manuel Titos, la primera fotografía de montaña realizada en Europa. El retrato de Dumas y su cortejo no se conserva, pero sí algunos otros daguerrotipos posteriores que combinan igualmente la pose y el lugar, testimoniando la evidencia de la visita mediante el retrato individual o de grupo en estrecha asociación con los patios y fuentes del recinto.

[CALOTIPOS] Al margen de estas primeras experiencias, la serie fotográfica sobre la Alhambra se inaugura en el arranque de la década de 1850 y de la mano del calotipo, estando sustentada en iniciativas foráneas que fijaron su atención en Granada como escala de un circuito más amplio. La elaboración de una imagen fotográfica de España fue hasta muy avanzada la década de 1860 un asunto de autores extranjeros; muchos de ellos pasaron fugazmente por el país, trazando rutas cuyos hitos imprescindibles respondían a lecturas y a gustos contemporáneos; otros tuvieron una estancia algo más dilatada

5 DUMAS, A. *Impressions de voyage: de Paris à Cadix*. Paris 1888. *De París a Cádiz. Viaje por España*. Madrid, 1929.

o volvieron incluso en más de una ocasión; solo unos pocos decidieron establecerse en el país y desarrollar una actividad profesional continuada. Como contrapunto, los *amateurs* y profesionales españoles fueron contados y, en el caso de la Alhambra, excepcionales, si bien algunas investigaciones recientes permiten situar a personajes como el pintor y fotógrafo ocasional Eduardo García Guerra o a Galván, autor de una valiosa y temprana colección estereoscópica.

Buena parte de esos personajes que descendieron al Sur desde Gran Bretaña, Alemania o Francia compartían similares inquietudes culturales y una idéntica pulsión artística en el uso de la fotografía como herramienta expresiva y comunicativa. Pero casi ninguno eran fotógrafos en el sentido profesional del término, de modo que la práctica con la cámara, lejos de ser obsesiva y excluyente, convivió con el ejercicio de otras aficiones o quehaceres. Tampoco cabe catalogarlos como viajeros sin más, o como diletantes que coleccionaban objetos y experiencias; contemplados en la perspectiva del tiempo, unos y otros estaban construyendo el género de la fotografía de viajes o participando en la elaboración de ese gran proyecto colectivo que fue el viaje imaginario, aunque tales categorías acaso no se habían inventado aún ni formaban parte de sus preocupaciones. Por todo ello resulta complicado elaborar un único y exacto perfil para caracterizarlos. Como señala acertadamente el historiador Michel Frizot, con anterioridad a la profesionalización que marcó la era del colodión, el calotipo es un asunto de grandes amateurs, científicos o artistas que ejercían una presencia momentánea en este arte nuevo y moderno o que, al menos, no hacían carrera en él⁶.

Y en efecto, la primera singularidad radica en su diversidad social, cultural o profesional de origen: Edward King Tenison era un noble británico de origen irlandés que se embarcó con su esposa Louisa en un viaje de placer y actividad

6 FRIZOT, Michel, "Motif et motivation: éléments d'un discours esthétique", en AUBENAS, S. y ROUBERT, P.L., (dir.), *Primitifs de la Photographie: le calotype en France: 1843-1860*, Paris: Gallimard-BnF, 2010.

artística por España que duraría tres largos años. Pierre Émile Pécarrère fue a la par abogado, propietario y empresario, al que su temprana afición por la fotografía le llevó a recorrer Francia y a viajar por Italia y España. Paul Marès era botánico. Felix Alexander Oppenheim, miembro de una familia de banqueros, ejerció la abogacía antes de dedicarse profesionalmente a la fotografía en Dresde y realizar diversos viajes por Europa que le llevarían a España en 1852, así como Grecia e Italia. Alphonse de Launay era abogado, aunque dedicado desde joven al cultivo de la pintura y la literatura. Jakob Lorent fue naturalista antes de convertirse en un rico heredero y dedicarse de lleno a su pasión fotográfica. Gustave de Beaucorps, propietario de desahogada posición económica, fue un anticuario de vocación que se sirvió de la fotografía para la documentar sus viajes y adquisiciones. Louis de Clercq, historiador y arqueólogo, también procedía de una acomodada familia del norte de Francia, lo que le permitió editar a sus expensas esa gran obra fotográfica que es “Voyage en Orient”, producto de un largo periplo en torno al Mediterráneo.

La adopción de una particular mirada y, por ende, la individualización de las narraciones que cada uno hizo de su estancia en la Alhambra guardan estrecha relación con prejuicios y bagajes culturales y con las motivaciones y circunstancias personales que indujeron al viaje; pero también con la particular habilidad en el manejo del medio fotográfico que cada uno demuestra. Sin duda, se diferencian por su destreza en el control de la cámara oscura y la manipulación de las emulsiones, producto de desiguales aprendizajes. No obstante, muchos de ellos se habían incorporado a la fotografía siguiendo idénticos caminos: Pécarrère, Alphonse De Launay y Oppenheim formaron parte del círculo de Gustave Le Gray; Tenison fue alumno de Le Gray y Baldus. En algunos casos, la simultaneidad entre la realización de fotografías y el ejercicio del coleccionismo o la documentación de objetos y espacios produjo extraños resultados, al desdibujar la línea de separación entre autoría y propiedad de la obra fotográfica. Tal es el caso de la complicada atribución a que se prestan algunas de las tomas supuestamente realizadas por Beaucorps en 1858, que en realidad fueron adquisiciones. Del mismo modo, la distinción

entre la autoría real de las imágenes y su marca comercial han dado lugar a equívocos y confusiones, como la que afecta a Pablo Marès y su relación con la imprenta fotográfica de los hermanos Bisson.

Considerando tales matizaciones, es posible trazar ciertas líneas de separación entre ellos, atendiendo especialmente a la distinción entre fotografiar para uno mismo o hacerlo para otros, captar imágenes por puro deleite personal o trascender la esfera de lo privado, ejercer la fotografía como profesión lucrativa o hacerlo por puro amor al arte. Cabría así hablar de fotógrafos de oficio y amateurs y, entre los últimos, los que no dieron a conocer su trabajo y aquellos que lo difundieron. En contraste con las tendencias que acabarían imponiéndose en el medio fotográfico -profesionalización, mercantilización- buena parte de estos pioneros no ejercieron por oficio ni lo hicieron para un público genérico, lo que no significa que su producción pueda encuadrarse sin más en el mero amateurismo ni su consumo en la estricta esfera de lo privado. El deseo de comunicación de las experiencias visuales estuvo presente de un modo u otro y con distinta intensidad. Tenison, Oppenheim, Lorent, Falanpin, Beaucorps o Clifford participaron asiduamente en las exposiciones convocadas por las más importantes sociedades fotográficas europeas. El propio Jakob A. Lorent y Louis de Clercq difundieron su trabajo mediante la edición de álbumes⁷. En otros casos, como Tenison o Marès, optaron por una circulación más masiva mediante la cesión o venta de sus obras a las imprentas fotográficas de Blanqart-Evrard y Bisson-Lemercier. El fotógrafo Charles Clifford ya había iniciado desde 1855 una ambiciosa estrategia de difusión entre la aristocracia española y europea. Tales iniciativas convirtieron muchas de estas fotografías en verdaderos documentos públicos y su difusión aseguró su permanencia en el tiempo, en contraste con otras colecciones que han permanecido casi inéditas,

7 De Clercq, Louis, *Voyage en Orient: recueil photographique exécuté par Louis de Clercq*, Paris, 1858-1860. Comprende seis álbumes en 4 vols., el último de los cuales es el dedicado a España: *Voyage en Espagne, villes, monuments et vues pittoresques. 1859-1960. Egypten, Alhambra, Tlemsen, Algier : photographische skizzen von Dr. A. Lorent*, Buchdruckerei von Heinrich Hogrefe, Manheim, 1861

como las de August Oppenheim y Alphonse de Launay, compuestas en 1852 y 1854 respectivamente. Algunas otras producciones que fueron poco o nada publicitadas tuvieron un destino más incierto y, si se conocen actualmente, es porque se han conservado como ejemplares únicos, como es el caso del álbum regalado a Sofía Malakoff por el matrimonio Tenison.

Un último rasgo que los emparenta es la parquedad, cuando no inexistencia, de textos sobre su trabajo e intenciones fotográficas, ya sean noticias críticas o reflexiones autobiográficas. Sus fotografías nos hablan de los lugares que visitaron y del tiempo más o menos preciso que registraron en cada lugar, pero carecemos de textos de apoyo que vayan más allá de escuetas notas vertidas en un diario local, una revista especializada o el catálogo de una exposición. La única excepción, de una calidad inestimable, la constituye Charles Clifford, quien vertió sus apreciaciones en el texto introductorio que antecede y explica el listado de fotografías que se propuso ofrecer al público británico como testimonio monumental y pintoresco de su experiencia española. El folleto *A Photographic Scramble through Spain* [1861], anuncio público de un proyecto fotográfico malogrado, es tanto una declaración de intenciones fotográficas y de las apreciaciones culturales que guiaron su realización como la memoria personal y profesional de su estancia en tierras españolas a lo largo de casi una década. Sus propias palabras, unidas al rastro que dejó su actividad en la prensa de la época, permiten reconstruir hoy con una cierta precisión los contornos del personaje. El conocimiento de otros autores clave en el viaje fotográfico español es mucho más impreciso en lo que a textos se refiere y, si contamos con algunas referencias escritas sobre su actividad, se debe a la meritoria labor que desempeñó la revista parisina *La Lumière*, tanto por las periódicas referencias que en ella vertió Ernest Lacan como por acoger textos de contenido técnico remitidos por fotógrafos recién llegados de España, como August Oppenheim⁸. Sorprende, por el contrario, la ausencia total de

8 Según él mismo relata en una carta escrita en Dresde el 17 de marzo de 1853 y dirigida al crítico fotográfico Ernest Lacan, publicada casi de inmediato en la revista *La Lumière*

referencias sobre el trabajo de E.K. Tenison (1851) y Gustave de Beaucorps (1858), a pesar de haber sido acompañados en su viaje español por Louisa Tenison y el barón Charles Davillier respectivamente.

[COLODIÓN Y MERCANTILIZACIÓN] Hay que considerar, finalmente, que los años centrales del siglo XIX constituyen un periodo de experimentación y mestizaje tecnológico vinculado a la expansión de la fotografía sobre papel y la aparición de aquellas soluciones técnicas y comerciales que la impulsaron, como los negativos de papel encerado, la fotografía estereoscópica y las imprentas fotográficas, al tiempo que se imponían innovaciones trascendentales y se abrían nuevas oportunidades de negocio, cuyos efectos serían amplios y duraderos. Coincidiendo con el comienzo de la década de 1850, el escultor británico Frederick Scott Archer puso a prueba y presentó públicamente una nueva técnica fotográfica libre de patentes: el uso como soporte negativo de un vidrio impregnado con colodión húmedo, una solución de algodón pólvora disuelta en éter de alcohol. En contraste con las irregularidades propias del papel encerado, la superficie del vidrio permitía la obtención de una imagen negativa más nítida, al tiempo que la nueva emulsión se mostraba más sensible a la luz, permitiendo la captación de imágenes con un menor tiempo de exposición. La nueva técnica vino así a conciliar la nitidez del daguerrotipo con la capacidad multiplicadora del calotipo, al tiempo que avanzaba en la instantaneidad. Tales ventajas hicieron que se propagara con gran rapidez y que hasta finales de la década de los setenta del siglo XIX el tándem negativo de vidrio al colodión / positivo sobre papel a la albúmina fuese adoptado universalmente, desplazando a los otros procedimientos un uso marginal.

(“Correspondance”, *La Lumière*, 9 abril 1853) , viajó por España a lo largo de los meses de julio a noviembre de 1852, realizando un amplio recorrido que incluiría al menos las ciudades de Burgos, Granada, Madrid, Salamanca, Sevilla y Toledo. Mas información sobre este fotógrafo y otros autores de calotipos en Piñar Samos, J., Sánchez Gómez, C., *Oriente al Sur: el calotipo y las primeras imágenes fotográficas de la Alhambra* [catálogo la exposición], Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife – Museo Universidad de Navarra, 2017

El paralelo y fulgurante desarrollo de la fotografía estereoscópica y la temprana asunción de estas novedades técnicas en el seno de las asociaciones de aficionados y entre los editores comerciales constituyeron dos de los principales vectores de expansión del nuevo medio. La primera noticia sobre el uso de negativos de colodión en la Alhambra está vinculada con un amateur llamado John Gregory Crace (1809-1899), quien realizaría un viaje por España en la primavera de 1855, visitando al menos Sevilla y Granada, donde su presencia aparece documentada el día 2 de Abril en el libro de firmas de la Alhambra.

Conviviendo con las experimentaciones individuales y los modestos proyectos propios del amateurismo y los primeros fotógrafos de oficio, la mercantilización se impondría tempranamente. A lo largo de la década de 1850, la experiencia del viaje imaginario se instaló entre una clase media en franca expansión, apoyándose decididamente en el nuevo soporte fotográfico y dando lugar a la moda de la fotografía estereoscópica. La ficción de la visión tridimensional mediante la superposición de dos imágenes había quedado resuelta por el fotógrafo escocés David Webster y el óptico francés Duboscq, quienes construyeron las primeras cámaras y el correspondiente visor. Presentada oficialmente en la Exposición Universal de Londres de 1851, la fotografía estereoscópica tuvo un éxito inmediato y una de sus aplicaciones comerciales más exitosa –las vistas de monumentos y ciudades– animó a profesionales y editores a constituir colecciones montadas sobre cartón o vidrio, distribuidas de inmediato a un público ávido de novedades. Tanto las tarjetas estereoscópicas como las vistas miniaturizadas en formato *carte de visite*, merced a su condición de mercancías baratas, democratizaron el consumo fotográfico, al tiempo que amplificaron el repertorio de objetos susceptibles de mostrarse (antigüedades, ciudades históricas, panorámicas urbanas contemporáneas, paisajes, tipos pintorescos, líneas ferroviarias). España, o una cierta imagen del país, se convertirían en un destino tempranamente frecuentado por editores franceses, como Carpentier, Ferrier, Gaudin, Lamy o Andrieu, que entre 1856 y 1867 elaboraron un extenso y plural discurso gráfico sobre sus calidades

pintorescas, su presente urbano y los vestigios de su historia, sustentado sobre una reducida selección de monumentos y ciudades, entre las que Granada ocupó un lugar destacado⁹.

Durante la década de 1860 no hicieron sino consolidarse y amplificarse tales innovaciones. El siguiente salto adelante de la fotografía –definido por la generalización de la placa seca producida industrialmente, la expansión del amateurismo fotográfico, el dominio empresarial del mercado fotográfico y la consolidación de la fotografía impresa- no se daría ya hasta el último cuarto del siglo XIX, dejando definitivamente atrás la época de los primitivos. A lo largo de esos primeros treinta años habían pasado por la Alhambra los mejores amateurs y profesionales de su tiempo que trabajaron en España. Con honrosas excepciones, todos ellos descendieron en algún momento a Granada para fijar su mirada en lo que consideraban un hito imprescindible. Y lo que conocemos de su trabajo son varios centenares de imágenes que convierten a la Alhambra en el monumento español posiblemente más fotografiado en su tiempo. Aunque valoremos más su calidad compositiva e informativa que su abundancia, no resulta un volumen cuantitativamente relevante si tenemos en cuenta que en un día cualquiera de visita se captan en el monumento muchas más imágenes que todas las realizadas a lo largo del siglo XIX. Pero hay que considerar que son el producto de una época en la que las tomas fotográficas eran un asunto técnicamente complejo, caro y de una lenta ejecución.

Describir, aunque sea someramente, tan brillante nómina de fotógrafos, nos llevaría un tiempo del que carecemos en este acto. Con objeto de no abusar de su amable paciencia, quisiera hablar brevemente de tres de ellos, representativos de las diferentes vías de acercamiento y explotación del medio fotográfico, así como de la dispar extracción sociocultural que caracterizó a

9 Sobre las producciones estereoscópicas elaboradas sobre España en las décadas de 1850 y 1860 vid. PIÑAR SAMOS, J, y SÁNCHEZ GÓMEZ, C. (dir.), *Una imagen de España: fotografías estereoscopistas franceses [1856-1867]*, Madrid: Fundación Mapfre, 2011.

esta primera generación. Me refiero a Edward King Tenison, Charles Clifford y Víctor Charles Mauzaisse, tres personajes que marcan hitos de especial significación.

[TENISON] El trabajo fotográfico de Tenison es uno de los más extensos y pioneros realizados España, en un momento en que la novedad técnica del calotipo comenzaba a difundirse entre esa reducida élite de aficionados que seguía las enseñanzas de los maestros franceses. El matrimonio formado por Edward King Tenison (1805-1878) y la acaudalada Lady Louisa Mary Anne Anson (1819-1882) –más conocida como Louisa Tenison- realizó una dilatada gira por España entre el otoño de 1850 y la primavera de 1853. Una y otro residieron durante largas temporadas en Sevilla y Granada, ella escribiendo y dibujando, él dedicado al novedoso arte de la fotografía. Sus respectivos trabajos son, antes que nada, la expresión de un modo de viajar y de un cierto diletantismo. Nos encontramos ante dos miembros distinguidos de la aristocracia británica que cultivan asiduamente las bellas artes y la literatura y hacen del viaje una experiencia placentera y una ocasión para la práctica de sus aficiones cultas. Producto de esa larga estancia española será una memoria de viaje ilustrada y redactada por Louisa Tenison –*Castile and Andalucía*- así como una colección fotográfica sorprendente no solo por las dimensiones, variedad y calidades de los calotipos obtenidos, sino por el hecho de ser la primera en abordar fotográficamente las ciudades y monumentos más atrayentes de España. Aunque con posterioridad al viaje publicó algunas de sus vistas en exposiciones celebradas en Dublín, Londres y París, parte de ese repertorio permaneció inédito. El álbum *Recuerdos de España* –conservado en la Bibliothèque nationale de France- constituye hasta el momento su registro fotográfico más amplio, entremezclándose en él algunas de esas tomas no divulgadas junto a las vendidas o cedidas para su publicación a la imprenta fotográfica de Blanquart-Évrard. El ejemplar se compone de 35 positivos sobre papel a la sal que reproducen vistas de diversas ciudades españolas, de las que siete corresponden a Granada y, de ellas, cinco a la Alhambra o sus entornos, todas realizadas posiblemente a lo largo del año 1851. El protagonismo

otorgado a Andalucía y a Granada en particular no es casual, confirmando una vez más el interés iconográfico de la ciudad entre las élites viajeras.

La serie fotográfica compuesta por Tenison en Granada no es innovadora en buena parte de los motivos fotografiados, que se inscriben en ese repertorio ineludible que venía siendo explotado desde tiempo atrás por pintores y dibujantes. Tampoco demuestra una especial pericia técnica en el control de la luz o en ciertos encuadres, pero hay que considerar que Tenison no era un profesional, sino un viajero y amateur que practicaba con una técnica recientemente aprendida. No ejerce la fotografía como oficio ni está impelido a la realización de un trabajo por encargo o destinado a la venta, por lo que puede permitirse el lujo de la mirada personal y la elección de motivos que no son los propios de un repertorio monumental al uso, como el ciprés plantado en la huerta del extinto convento de los Mártires, una calle anónima de la ciudad o el retrato de un lugareño. Su visión de la Alhambra, en consecuencia, es singular por su personal enfoque, además de las calidades informativas de algunas de las tomas. Una de ellas, por ejemplo, registra la fachada norte del Patio de la alberca, en un momento en que las mesas de arrayán habían adquirido un porte extraordinario y antes de que se procediera a la reforma de la cubierta continua de la galería y sala de la Barca. En el patio de los Leones muestra algunos de detalles de las obras en curso, como los andamiajes y la gran estera de esparto que cubría el pabellón oriental durante las labores de colocación de las barras metálicas que intentaban contener su ruina; o los trabajos de reparación en las conducciones de agua para las fuentes de la galería y el vano practicado en el muro oriental de la sala de los Reyes, hoy inexistente.

Tan escueta iconografía contrasta con otras iniciativas tomadas por los Tenison en la difusión de la imagen de la ciudad, como su participación en la elaboración de un gran panorama de Granada expuesto por el empresario Robert Budford en su local londinense de Leicester Square en 1853¹⁰, que

10 *Description of a view of the city of Granada; with the celebrated fortress and palace of the Alhambra, and the surrounding beautiful Vega, or plain; now exhibiting at The*

difícilmente pudo componerse sin contar con vistas fotográficas, o bien apuntes del natural tomados por la propia Louisa. En realidad, durante el viaje artístico de los Tenison fotografía, dibujo y escritura coexistieron, pero apenas convivieron. Que formasen parte de una misma experiencia y de idénticos recorridos, lejos de ser una coincidencia afortunada, induce a pensar que pudo existir una cierta colaboración artística en la pareja ¿Quién mejor que el acompañante consorte y qué mejor que la cámara fotográfica para plasmar paisajes, ambientes y monumentos descritos en la crónica del viaje? Sin embargo, no hay en la obra mención alguna al trabajo fotográfico y el libro de viajes resultante fue finalmente ilustrado con los dibujos de la autora, convenientemente ayudada por el pintor Egon Lundgren y asesorada por J.F. Lewis. Cabe concluir que nos encontramos ante trabajos compuestos con distintas finalidades y que, paradójicamente, no confluyeron.

[CHARLES CLIFFORD] Nuestro siguiente personaje es mucho más conocido que otros fotógrafos que deambularon por la Alhambra pocos años antes que él, como el propio Tenison, los franceses Paul Marés y Alphonse De Launay o

Panorama, Leicester Square. Painted by the proprietor, Mr. Robert Budford, assisted by H.S. Selous, from drawings taken by J. Uwins, Esq. kindly assisted by Lady Louisa Tenison. London, 1853. Para la elaboración de este gran lienzo, que representa una vista de la Alhambra, la ciudad, la vega de Granada y las estribaciones de Sierra Nevada tomada desde el paraje de la Silla del Moro, se contó con los dibujos realizados por J. Uwins, quien estuvo estrechamente asesorado por Louisa Tenison. El panorama contaba con 51 puntos identificados, de los que se ofrecía una escueta descripción en el folleto informativo editado para uso de los espectadores. La participación de Louisa Tenison en el proyecto no resulta del todo precisa, dado que en el folleto se habla de “gentil asesoramiento”, en tanto que en alguna de las elogiosas notas de prensa aparecidas con motivo de su inauguración se dice explícitamente que la gran tela había sido compuesta a partir de dibujos realizados por la autora (“*Budford’s Panoramas*”, *The Ladies Companion*, May 1853, pag. 277). Fuese de uno u otro modo, los Tenison participaron de esta iniciativa, aportando datos útiles para la composición del folleto y quizás suministrando dibujos y fotografías, toda vez que las proporciones de las edificaciones dibujadas, así como las distancias y solapamientos entre las mismas son bastante precisas, aún teniendo en cuenta las deformaciones y realces propios de este tipo de espectáculos visuales.

el alemán Alexander Oppenheim. Se trata de Charles Cliford (1819-1863), un profesional que puede considerarse como el artífice de lo que habría de ser la primera codificación monumental realizada en España mediante la fotografía. Esta visión global del territorio hispano y de su más relevante patrimonio arquitectónico, incluyendo las más de ochenta imágenes tomadas en Granada y la Alhambra, fue el resultado de diversas expediciones y encargos realizados entre 1854 y 1862. A diferencia de muchos de sus contemporáneos, ejerció la fotografía de modo profesional y con una alta autoexigencia técnica, desarrollando encargos para una selecta clientela que logró hacer compatibles con ambiciones y proyectos propios.

A lo largo de su corta e intensa vida profesional, Clifford se desplazó a Granada al menos en tres ocasiones; La última de sus visitas –realizada en 1862 con motivo del viaje oficial de la reina Isabel II– es la más conocida pero, probablemente, la menos productiva. Las dos restantes tuvieron lugar en 1854 y 1859, momentos en los que compuso buena parte de su repertorio granadino. La estancia de 1854 resulta particularmente interesante, mostrándonos a un fotógrafo que había madurado en el dominio de la técnica del calotipo, practicada desde poco tiempo atrás. Su aparición en la Alhambra ha de contextualizarse en el arranque de un ambicioso proyecto artístico y en el tejido de una red de relaciones con distinguidos miembros de la aristocracia española. Con el pragmatismo que siempre le caracterizó, forzado en buena parte por el desempeño de un oficio sometido a la incertidumbre económica permanente, Clifford hubo de combinar la ejecución de su proyecto personal con la búsqueda de ingresos que le permitieran financiarlo. Y los encontraría a la sombra de Antonio de Orleans, establecido en Sevilla desde 1848 y propenso a enriquecer su magnífica biblioteca fotográfica y promover su propia imagen a través de encargos. Uno de ellos sería reproducir fotográficamente la Alhambra de Granada, que en algún momento el Duque de Montpensier consideró como una posible residencia, antes de elegir finalmente el sevillano palacio de San Telmo. Clifford partió para Granada a comienzos de julio de 1854, permaneciendo en la ciudad una larga temporada, que se extendió

hasta comienzos del año siguiente. No deja de resultar sorprendente tan dilatada estancia en unos años de continuo movimiento y difícilmente puede explicarse sin tener en cuenta el encargo del Duque. Si nos atenemos al trabajo fotográfico realizado en la ciudad durante aquellos largos meses, su volumen no se justificaría, ya que no fueron más de veinticuatro las fotografías que remitió al Duque y se conservan. En cualquier caso, tuvo la ocasión de captar con suficiente detenimiento algunas estancias de la Alhambra y diversos rincones y parajes de la ciudad. Todas ellas forman parte del álbum “Granada”, que perteneció a la biblioteca de Montpensier, pasando por diversos avatares hasta su adquisición por el Ayuntamiento de Granada, en cuyo archivo histórico se conserva actualmente¹¹. La obra contiene, entre otros, 23 positivos sobre papel a la sal que corresponderían al viaje de 1854. La serie aborda como tema central la Alhambra y sus inmediaciones, si bien cinco de las imágenes tienen como motivo central el barrio del Albaicín o monumentos y enclaves de la ciudad. Al margen de las contenidas en el álbum, existe alguna otra imagen suelta correspondiente a ese momento, que aparece con firma manuscrita del fotógrafo en tinta azul.

A raíz de su viaje a París y Londres en el verano de 1855, Clifford retornó a España con el aprendizaje técnico del colodión sobre placa de vidrio, de

11 De acuerdo con la catalogación realizada en su día por Gerardo Kurtz, el álbum cuenta con 56 fotografías, de las que 33 fueron atribuidas a Clifford, fueron consideradas de autoría incierta (Tenison, Masson, Bisson) y una está firmada por Leygonier. El resto de las imágenes son fotocopias añadidas al álbum. Las características de la obra pueden consultarse en MORENO GARZON, L., [texto introductorio al catálogo de la exposición] *Charles Clifford en Granada*, Ayuntamiento de Granada, 2001. No se trata, pues, de un álbum elaborado directamente por Clifford. Los encargos del Duque habitualmente se concretaban en un paquete de fotografías sueltas, de las cuales pedía a menudo más de un ejemplar con objeto de regalarlas o intercambiarlas en su círculo familiar y social. Lo que efectivamente le envió Clifford sería un juego de imágenes sueltas, que posteriormente fueron agrupadas en un álbum confeccionado al efecto. Ello explica que en el álbum convivan fotografías diversas que tienen en común su adscripción a Granada, pero que fueron adquiridas en distintos momentos y a diversos autores, como el propio Clifford (1854 y 1859), Masson (1858 ca.) y Leygonier (1858 ca.).

modo que entre 1856 y 1862, coincidiendo con los últimos viajeros que utilizaron el negativo de papel, realizaría ya sobre colodión el grueso de su producción fotográfica y se embarcaría decididamente, hasta su fallecimiento en 1863, en la construcción de ese gran corpus fotográfico que resume la mejor fotografía española del siglo XIX. En este contexto de febril actividad se enmarcan sus siguientes visitas a la Alhambra. Aunque no cabe descartar que estuviera en la ciudad en 1857, con motivo de la realización de una colección estereoscópica sobre vidrio por encargo del editor Ferrier, hubo de ser en 1859 cuando efectivamente se desplazó de nuevo a Granada, elaborando un reportaje mucho más centrado en la Alhambra, donde actualizó con imágenes casi idénticas parte del repertorio realizado años atrás en calotipo, añadiendo otras no tomadas entonces, como la fachada sur del Patio de Comares o el mirador de Lindaraja, e incluyendo también varias novedades en el registro de los exteriores, como las vistas desde el Albaicín y el reportaje sobre y desde el Carmen de los Mártires. Contraviniendo una norma no escrita, esta segunda serie de instantáneas alhambrescas de Clifford posee la singularidad de introducir en escena un personaje, que debía ser algún guía o ayudante local, dado que va ataviado con chaqueta corta y cubierto por el clásico catite. Es el mismo que posa sentado en un lateral de la Puerta del Vino, enfatizando su escala monumental y humanizando a la vez un paisaje donde parecen confluir todos los ingredientes de una memoria rescatada y un destino deseado, al modo en que lo expresa Roland Barthes en ese íntimo comentario que le sugirió la contemplación de la fotografía tomada por Clifford¹².

12 “Un caserón, un porche con sombra, unas tejas, una decoración árabe deslucida, un hombre sentado apoyado contra el muro, una calle desierta, un árbol mediterráneo (Alhambra, de Charles Clifford): esta fotografía antigua (1854) me impresiona: es que, ni más ni menos, tengo ganas de vivir allí. Estas ganas se sumergen en mí hasta una profundidad y por medio de unas raíces que desconozco: ¿calor del clima? ¿Mito mediterráneo, apolinismo? ¿Desheredamiento? ¿Jubilación? ¿Anonimato? ¿Nobleza? Sea lo que fuera (de mí mismo, de mis móviles, de mi fantasma), tengo ganas de vivir allí, con tenuidad, y esta tenuidad jamás la foto de turismo puede satisfacerla. Para mí, las fotografías de paisajes (urbanos o campesinos) deben ser habitables, y

Esa segunda excursión andaluza, de la que forma parte la escala en Granada, estuvo originada también por un encargo, lo que explicaría determinados recorridos y temáticas de los que las fotografías granadinas se hacen eco. En una carta dirigida al administrador del Duque de Montpensier el 21 de julio de 1859, comenta que se encuentra en Málaga y en ruta hacia Gibraltar, con objeto de fotografiarlo por encargo del Príncipe de Gales, señalando que desde allí se dirigiría hacia Cádiz y Sevilla. La nota resulta suficientemente explícita del contacto profesional que Clifford mantenía ya con la casa real británica y de la justificación de su viaje a Andalucía, siguiendo la estela del periplo andaluz que había realizado el príncipe heredero poco antes¹³.

Como en otras ocasiones, Clifford interpretó a su modo los lugares que el cliente ya había visto previamente y deseaba recordar a través del encargo. Si hemos de hacer caso a la selección conservada en un álbum personal del Príncipe de Gales conservado en las colecciones reales británicas, las imágenes

no visitables. Este deseo de habitación, si lo observo a fondo en mí mismo, no es ni onírico (no sueño con un lugar extravagante) ni empírico (no intento comprar una casa a partir de las vistas de un prospecto de agencia inmobiliaria); es fantasmático, deriva de una especie de videncia que parece impulsarme hacia adelante, hacia un tiempo utópico, o volverme hacia atrás, no sé adónde de mí mismo: doble movimiento que Baudelaire ha cantado en *Invitation au Voyage* y en *Vie Antérieure*. Ante esos paisajes predilectos, todo sucede como si yo estuviese seguro de haber estado en ellos o de tener que ir". Roland Barthes, *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 1989, pp. 73-75

- 13 A comienzos de ese año, Albert Edward, hijo de la reina Victoria y de Alberto, había realizado un viaje a Roma y, desde allí proyectó una visita a París. Pero el desencadenamiento de un nuevo conflicto armado en los territorios italianos aconsejó su retorno por vía marítima, recibiendo a comienzos de Mayo la orden de dirigirse a Gran Bretaña a través de Gibraltar. Dos semanas después se encontraba en la colonia y aprovechó la estancia para realizar una breve gira turística por Andalucía, incluyendo la inevitable escala en Granada. Viajando de incógnito, llegaría a la ciudad en la tarde del 23 de mayo, alojándose en la fonda La Victoria y visitando al día siguiente la Alhambra y el Generalife. Permaneció aquí cuatro días, antes de partir a Málaga, donde embarcó de nuevo camino de Gibraltar. Sobre la estancia en Granada del Príncipe de Gales, Vid. diario *La Alhambra*, 22 a 25 mayo 1859. Sobre su viaje por Andalucía, vid. diario *El Clamor Público*, 25 de mayo a 3 de junio 1859; diario *La España*, 29 mayo a 6 de junio 1859.

relacionadas con este viaje que fueron seleccionadas se circunscribieron a cinco fotografías sobre Granada, ninguna de las cuales aborda la visión de la Alhambra de modo exclusivo, estando referidas todas ellas al Carmen de los Mártires. No se conoce el detalle de la visita realizada por el príncipe de Gales a la Alhambra, pero cabe pensar que incluyó a la cercana propiedad de los Mártires, un antiguo convento desamortizado y convertido poco tiempo atrás por el financiero Carlos Calderón en una residencia principesca rodeada de nuevos jardines, desde los que podría observarse el bosque de la Alhambra, la Alcazaba y toda la muralla meridional.

El tercero de sus reportajes, realizado en 1862 para documentar el viaje de Isabel II por Andalucía y componer el correspondiente álbum regio, último de los que realizó en vida, le sirvió para completar con nuevas tomas un archivo que en buena parte estaba ya formado, a falta solo de algunos toques episódicos, como las arquitecturas efímeras levantadas en la ciudad para conmemorar la entrada de la comitiva real o esa imagen siempre intemporal de la fuente de los Leones, luciendo para la ocasión su espectáculo hidráulico.

El legado fotográfico de Clifford sobre la Alhambra constituye una referencia imprescindible en la iconografía decimonónica del monumento. Y no solo por la secuencia temporal que rescata y la calidad estética de su trabajo, sino porque las imágenes que compuso sobre la Alhambra y Granada, que ascienden a casi un centenar, se han conservado en su totalidad, recogidas en diversos álbumes y colecciones accesibles a la investigación. Ya se ha mencionado el álbum de la colección del Duque de Montpensier conservado en el archivo de la ciudad, al que habría que añadir al menos el titulado *Photographic Souvenir of Spain* [1861] que forma parte de las colecciones reales británicas, el confeccionado con motivo de la visita de Isabel II -*Recuerdos fotográficos de la visita de SS.MM. y AA. RR. a las provincias de Andalucía y Murcia en Setiembre y Octubre de 1862- y el* que sería su último encargo editorial – el Álbum Monumental de España- , una iniciativa que perseguía convertir su archivo en el principal soporte del más ambicioso compendio fotográfico ideado hasta el momento en España, proyecto cuyo primer volumen comenzaría a publicarse a finales

de 1863, meses después del fallecimiento del fotógrafo. Uno de los escasos ejemplares que se conserva de este magno compendio fotográfico se encuentra precisamente en la biblioteca de nuestra Academia¹⁴.

[MAUZAISSE] El fotógrafo Mauzaisse es el último de los personajes a abordar y posiblemente el más desconocido. De su vida y trayectoria profesional son muy escasos los datos existentes; no así de su producción fotográfica, de la que diversos álbumes y numerosas imágenes sueltas testimonian un particular modo de acercarse a la Alhambra con la mirada propia de un artista. Ejemplifica, así, aquella saga de pintores y dibujantes que migraron tempranamente a la fotografía e incorporaron en el uso del nuevo artefacto sus conocimientos de composición y ritmo, logrando que sus imágenes tuvieran un sello personal reconocible y una dignidad que no era habitual en muchos de los productos de imagen destinados a la venta.

Con independencia del valor artístico y documental que pueda asignarse a su producción, la relevancia del personaje radica en su condición de fotógrafo de transición, formado al modo de la vieja escuela, pero cuyo dilatado ejercicio profesional –en una ciudad de provincias y a la sombra de un monumento único– le dio la oportunidad de experimentar y sufrir los avatares a los que se vio sometido el oficio de fotógrafo. No siendo brillante como pintor, intuyó antes que otros las posibilidades que ofrecía la Alhambra como objeto fotográfico, instalándose profesionalmente en el interior del recinto para captar su clientela entre los visitantes ocasionales y convertirse en el referente de quien necesitaba un retrato o una colección de vistas como recuerdo. Para estas labores se serviría de jóvenes ayudantes que con el tiempo desarrollaron

14 *Album Monumental de España. Colección fotográfica de sus mejores obras arquitectónicas. Publicado por F. D. V. [volumen II]*, Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, 1865. Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de Granada, XIX-6-12. Se trata del volumen II de la obra, que contiene veinte imágenes correspondientes a Granada y la Alhambra. Acerca de la iniciativa, contenidos y proceso de edición de esta obra, vid. PIÑAR SAMOS, J., SÁNCHEZ GÓMEZ, C., “Clifford y los álbumes de la Academia”, *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 98-99, 2004.

una actividad autónoma, de modo que cabe suponer que una parte no desdeñable de la siguiente generación de profesionales locales arraigados en la Alhambra recibió en algún momento sus enseñanzas y desarrolló fórmulas comerciales que el había ideado, aunque lo hicieran ya en una escala menos artesanal. Figuras como la de Rafael Garzón o uno de los hermanos Ayola aparecen explícitamente vinculadas a Mauzaisse.

Amén de ello, existen inquietantes similitudes entre algunas de sus imágenes y la serie fotográfica compuesta en la Alhambra por Jean Laurent en 1871, lo que hace pensar que la relación profesional entre ambos pudo ser estrecha, si bien está pendiente de verificarse en qué grado intervino Mauzaisse en su realización. El hecho no resulta, por otra parte, extraño ya que es conocido que Laurent utilizó diversos colaboradores para la elaboración de las imágenes que luego editaba bajo su sello comercial; y es posible que Mauzaisse, como también Dubois, fuesen en diversos momentos sus agentes en la Alhambra. Del mismo modo, está pendiente de un estudio de detalle la utilización que pudo hacer Rafael Garzón de los negativos de Mauzaisse para componer parte de sus primeras colecciones fotográficas publicadas. Tales circunstancias, unidas al hecho de que Mauzaisse raramente firmó sus copias ni mantuvo ordenación alguna de su archivo, explicarían el anonimato al que se ha visto sometido y la dificultad para trazar el perímetro exacto de su obra. De los varios centenares de imágenes que compuso a lo largo de veinticinco años de ejercicio, son apenas cinco las que contienen su firma o sello seco; y de los al menos seis álbumes que contienen imágenes suyas, solo de uno tenemos la certeza de su autoría¹⁵. No es un punto de partida muy halagüeño, pero sí suficiente para empezar a reconstruir laboriosamente una trayectoria fotográfica singular y atribuir su autoría a numerosas imágenes que hasta el momento aparecen registradas como anónimas.

15 *A.S.A.R. la Infanta D^a M^a de las Mercedes de Orleáns y Borbón con motivo de su regio enlace / Dedicado por Francisco Muros, pintor Carlos Mauzaisse y José García Ayola, fotógrafos...* 1878 ca. Patrimonio Nacional, Real Biblioteca, Fot/486

Víctor Charles Mauzaisse Wechter nació en París el 28 de noviembre de 1823 en el seno de una familia de artistas, siendo hijo del afamado pintor Jean-Baptiste Mauzaisse (1784-1844). Nada se conoce de su juventud y las circunstancias de su llegada a Granada, salvo una escueta referencia del pintor Georges Clairin, quien lo describe como un fotógrafo y pintor que había servido en África, donde tuvo algunos disgustos que concluyeron con su establecimiento en España¹⁶. A Granada arribó quizás por primera vez en enero de 1857, fecha en la que consta su visita a la Alhambra, donde se registró en el libro de firmas como fotógrafo de París. A lo largo de esos primeros años de estancia española hubo de deambular como profesional transeúnte por diversas ciudades antes de fijar su residencia en la ciudad. Su primer alojamiento provisional en Granada sería la Fonda Vieja de Vigaray -situada en el Campillo- si bien montó poco después estudio propio en la calle Laurel de San Matías. Aunque no fue el único ni el primer fotógrafo extranjero afincado en la ciudad sí sería, en cambio, el que permaneció más tiempo en ella, convirtiéndose de hecho en un profesional local y en el primero que atisbó el rendimiento comercial que podía proporcionar la imagen de la Alhambra, ofertando desde muy temprano colecciones de vistas para los viajeros, al tiempo que mantenía la actividad del retrato fotográfico y el ejercicio de la pintura. La temprana vinculación con la producción de imágenes para el nascente turismo resulta muy explícita en los anuncios insertos en la prensa granadina, como el publicado en *El Dauro* en agosto de 1859: “El señor Mauzaisse, fotográfico de París, pone a la disposición del público de Granada y a la de los extranjeros que vienen de todas partes para admirar las maravillas de esta hermosa ciudad, una linda y completa colección de vistas a precios muy arreglados, y se encarga de sacar las vistas que se le pidan”¹⁷.

16 BEAUNIER, André, *Les souvenirs d'un peintre, Paris, 1906, p. 109*. Traducción española en “España fuera de España”, en *La España Moderna*, nº 217, enero 1907, pg. 127

17 *El Dauro*, año IV, nº 943, 3 agosto 1859.

Será en tono a 1860 cuando fije su residencia definitiva en la ciudad. En noviembre de 1861 contrajo matrimonio con la granadina Josefa Luque, veinte años menor que él. Con este motivo debieron realizar un fugaz viaje de bodas a Francia, ya que en enero de 1862 anunciaba en la prensa local su vuelta de París con “los últimos adelantos hechos en su profesión”, procediendo a la reapertura de su establecimiento fotográfico en la calle de San Matías, 6. Como ya se ha señalado, en esos años la Alhambra estaba viviendo algunos de sus momentos estelares, como una suerte de preludio del destino monumental que le reservaba el futuro. Una mayor atención presupuestaria por parte de la Corona había contenido provisionalmente la ruina de algunas de sus dependencias, a la par que las actuaciones adornistas concluían una extensa operación de maquillaje en el corazón mismo de los palacios, lo que permitía mostrar con el debido decoro y hasta con un punto de magnificencia esa nueva Alhambra que las ensoñaciones de los Contreras creían haber rescatado de las ruinas del tiempo. La estancia de Isabel II en 1862 consagró esta nueva escenografía y contribuyó a impulsar un flujo de visitas que ya era considerable. Debió ser en esta coyuntura cuando Mauzaisse decidió instalarse en la Alhambra, alquilando como estudio la casa colindante a la Puerta del Vino, incluyendo la habitación que pisaba sobre la propia puerta¹⁸. Se

18 Como buena parte de los inmuebles intramuros, la vivienda pertenecía al patrimonio real y, como tal, era susceptible de alquiler o venta. De acuerdo con algunas de las crónicas viajeras elaboradas por sus compatriotas, George Granville Temple (1788-1850), uno de esos aristócratas británicos un tanto excéntricos que poblaron las crónicas del *Grand Tour*, la compró a la corona en 1849, según parece en un acceso de entusiasmo y pensando pasar largas temporadas allí, aunque apenas la habitó quince días. A su muerte, su viuda puso a la venta la vivienda, que fue adquirida en 1859 por Antonio Rubio Ruiz de Loizaga, comandante de infantería retirado. El nuevo propietario la vendería en 1871 al profesor de pintura y fotógrafo ocasional Eduardo García Guerra, quien la mantuvo poco tiempo, siendo adquirida en mayo de 1877 por Lina Granja y Baena, esposa de Rafael Contreras, a la sazón administrador de La Alhambra y vecino directo, ya que habitaba en función de su cargo la colindante casa del Cadí. PIÑAR SAMOS, J., “La casa de la Puerta del Vino: una expropiación frustrada”, en PIÑAR SAMOS, J. y GIMÉNEZ YANGUAS, M., *Monumento Modernidad (1868-1936): en el 150 aniversario de la Alhambra como bien cultural*, Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2019, p. 95

convirtió con ello en el primer fotógrafo con estudio permanente en la Alhambra, ejerciendo simultáneamente como pintor para encargos ocasionales, aunque sin llegar a alcanzar notoriedad en ninguna de esas actividades. Y ello a pesar de que la tradición familiar y el ejercicio de la pintura le mantendrían conectado con círculos artísticos franceses, bien porque nunca perdió unos lazos establecidos desde antes de su llegada a España, o porque ejerciera como anfitrión de viajeros y pintores compatriotas a su paso por Granada. Un testimonio gráfico de esta relación la aporta el retrato que hizo en la Alhambra a los pintores Henry Regnault (1843-1871), Georges Clairin (1843-1919), La Guillermie y José Laguna, durante su estancia española entre los años 1868 y 1869. A raíz del establecimiento de Mariano Fortuny en Granada, Mauzaisse debió formar también parte de su círculo de allegados, efectuando diversos trabajos fotográficos por encargo de la familia.

Fueron quizás sus mejores años, pero sin lograr superar su condición de profesional modesto, como queda reflejado en la descripción que de él hizo el banquero y coleccionista Jules Audeoud, un viajero culto y pudiente que dejó minuciosamente anotadas todas las circunstancias de su viaje por España durante la primavera de 1874¹⁹. En su primera visita a la Alhambra, Audeoud se topó en el patio de los Leones con Mauzaisse, quien andaba colocando algunos de sus clichés al sol para obtener copias positivas por ennegrecimiento directo. Como compatriotas que eran y sabiendo que se trataba de un hijo del conocido pintor francés, entablaron conversación y mantuvieron durante varios días un estrecho contacto que se recoge con detalle en el diario manuscrito. Por él sabemos que Mauzaisse había llegado a España ejerciendo de ayudante de un fotógrafo, se había afincado finalmente en la ciudad y había obtenido autorización para instalarse en la Alhambra, donde vendía sus fotografías a los viajeros; pero se

19 *Voyage de Jules Audeoud en Espagne, 1874*, ejemplar manuscrito en 3 vols. Biblioteca Regional de Madrid, Fondo Antiguo, Ms-102/1, 102/2 y 102/3. Agradezco a la investigadora Claire Delery la noticia sobre el documento, así como la traducción realizada.

quejaba amargamente de que el editor Laurent le había hecho una fuerte competencia con la “soberbia” colección que había editado pocos años atrás y ofertaba ahora en la propia portería de la Alhambra, por lo que sus fotografías se vendían ya muy poco²⁰. Para resarcirse, había tenido la ingeniosa idea de realizar por el precio de 15 a 30 francos retratos fotográficos en el interior de los palacios, “de manière qu’on a une photographie du monument un charmant souvenir et la preuve matérielle que l’on a visité le palais des rois maures”; un curioso y premonitorio comentario, que recuerda la reflexión que sobre los usos de la fotografía turística expone Susan Sontag en uno de sus luminosos ensayos²¹.

Audeoud acordó con Mauzaisse la realización de uno de estos retratos fotográficos que nunca llegó a ser satisfactorio para el cliente y, con motivo de las sucesivas poses a las que se vio obligado, se vieron en los días siguientes y conversaron sobre diversos temas, como la estancia del pintor Regnault, los sucesivos propietarios de la casa que tenía alquilada en la puerta del Vino y otros detalles de interés para conocer su actividad en aquellos momentos. Finalmente adquirió a una panorámica de la Alhambra pintada al óleo que Mauzaisse se comprometió a realizar, así como varias vistas fotográficas que figuran en el álbum del viaje que compuso, conservado hoy en la Biblioteca Nacional de Francia.

20 «Ce brave homme se plaint des procédés de Laurent à son égard. Il s’est servi de moi pour lui faire ses épreuves à l’Alhambra, et il m’a promis qu’il ne me ferait pas concurrence ici même, mais il n’a pas tenu sa parole et il a installé chez le concierge de l’Alhambra un dépôt de photographies qui me fait du tort. Je plains ce pauvre artiste mais je ne suis pas surpris de son insuccès. Il n’a pas l’air avenant et me paraît de plus manquer de savoir-faire». *Voyage de Jules Audéoud en Espagne, op.cit.*

21 “Si las fotografías permiten la posesión imaginaria de un pasado irreal, también ayudan a tomar posesión de un espacio donde la gente se siente insegura. Así, la fotografía se desarrolla en tándem con una de las actividades modernas más características: el turismo. Por primera vez en la historia, grupos numerosos abandonan sus medios habituales por periodos breves. Parece francamente antinatural viajar por placer sin llevar una cámara. Las fotografías son la evidencia irrecusable de que se hizo la excursión, se cumplió el programa, se gozó del viaje”. SONTAG, Susan, “En la caverna platónica”, en *Sobre la fotografía*, Barcelona: Edhasa, 1981, pg. 19.

En sus últimos años de vida, consolidó su modesta posición a la sombra del monumento. Con la ciudad repleta de nuevos profesionales dedicados al retrato y al comercio de vistas —como José Camino o José García Ayola— y no teniendo aún competidor en la propia Alhambra, hizo de ella tanto su lugar de trabajo como de residencia. Desconocemos hasta qué momento mantuvo el estudio en la Puerta del Vino, pero es probable que Rafael Conteras, dueño de la casa, le forzara a abandonarla para efectuar una profunda reforma y ubicar en ella su taller y comercio de yaserías. En 1883 Josefa Luque, esposa del fotógrafo, adquirió a sus expensas y a plazos la casa de la calle Real de la Alhambra nº 24, con puerta trasera a la plazuela de los Carros, que sería su última residencia y quizá también su taller de trabajo. Mauzaisse murió en ella el 17 de agosto de 1885, a la edad de 62 años, con motivo de la epidemia de cólera morbo asiático que asoló Granada durante aquel verano, inscribiendo el fallecimiento su yerno Nicolás Garzón Rodríguez, hermano del fotógrafo Rafael Garzón. No contaba con bien alguno ni había hecho testamento y sus ropas y mobiliario fueron quemados por el riesgo de contagio. Dejó posiblemente a sus seis hijos y a la viuda en una situación económica difícil, lo que explicaría que a finales de ese año Josefa Luque ofreciera a la Academia de Bellas Artes de Granada una carpeta con dibujos y litografías realizados por su suegro. Manuel Gómez-Moreno intercedió a favor de la compra y la institución la adquirió finalmente en la suma de 175 pesetas²².

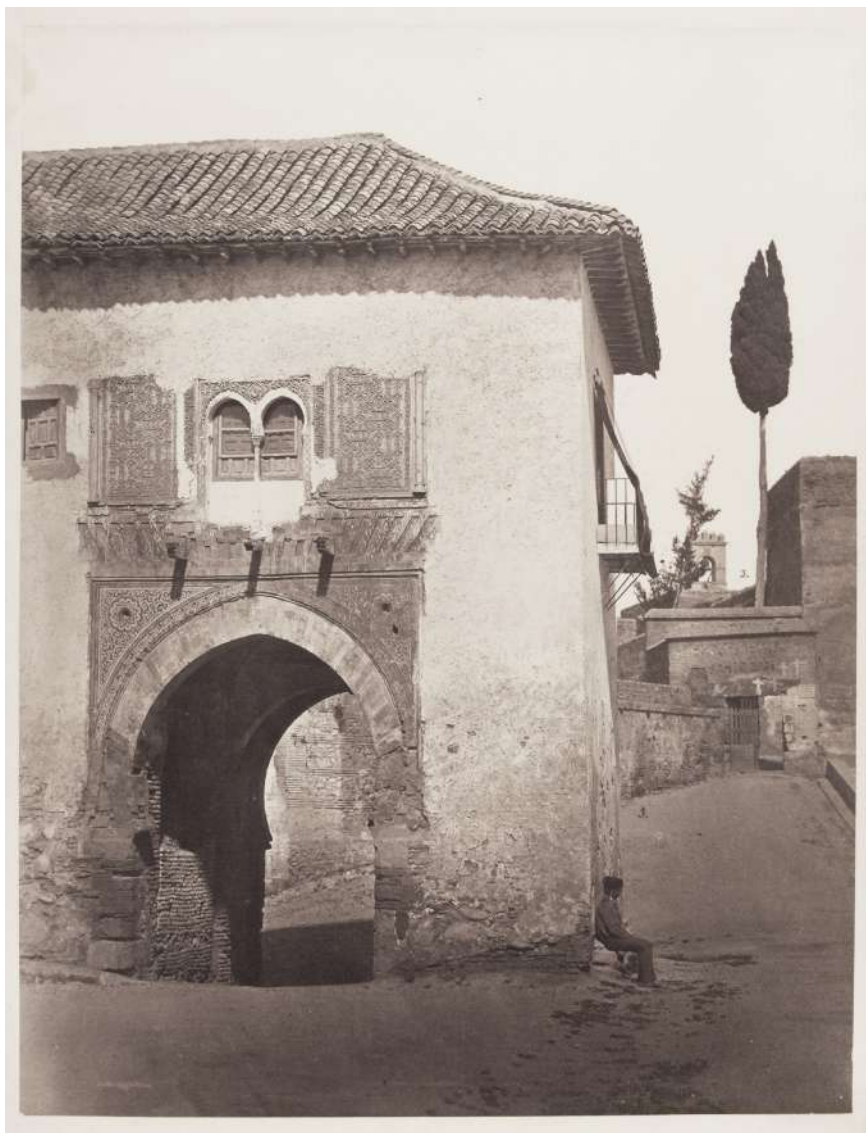
Pocos años después, en 1890, Josefa Luque procedería a vender a Rafael Garzón la mitad de la casa de la calle Real de la Alhambra, completando la compra del resto cuatro años más tarde. Garzón añadiría a estas adquisiciones dos inmuebles colindantes y procedió a demoler todo el conjunto poco después, instalando sobre el nuevo solar el establecimiento fotográfico, que debió comenzar su andadura en torno a 1900. Ninguno de los hijos

22 Real Academia de Bellas Artes de Granada, *Libro de actas nº 5 de la Junta de Gobierno* (1875-1889), sesión 13 diciembre 1885

de Mauzaisse le sucedió en el oficio²³, de modo que es probable que lo que quedaba de su archivo y taller pasara a manos de Garzón como parte de la transmisión inmobiliaria. Tales circunstancias borraron definitivamente su memoria en la Alhambra. Cuando su viuda vendió la carpeta de dibujos a la Academia, se desprendió de lo que consideraba como su patrimonio más valioso, sin ser consciente de que el verdadero legado de su marido no eran los dibujos y estampas heredados del padre, sino las fotografías que había compuesto a lo largo de su vida. Durante casi tres décadas, Víctor Mauzaisse había retratado a una parte de los personajes que visitaron el palacio y construido una particular crónica gráfica donde quedaban entremezclados distintos tiempos y circunstancias. Esa era su verdadera herencia, aunque fuese considerado por los contemporáneos, familia incluida, como el producto de un ejercicio artesano más que como una valiosa expresión artística. La carpeta de dibujos y litografías del padre ha sido localizada recientemente entre los valiosos fondos que custodia la Academia de Bellas Artes; y junto a ella, como justa reparación, debiera figurar alguna muestra del trabajo del hijo. Por eso entiendo que nada mejor puedo donar con motivo de mi ingreso que un pequeño álbum que contenga algunas de sus fotografías.

Muchas gracias por su asistencia y atención.

23 De los seis hijos habidos en el matrimonio, tres fueron varones, si bien el menor de ellos fallecería el año 1885, pocos meses después del padre. Gaspar Mauzaisse Luque, nacido en 1865, aparece registrado como fotógrafo en 1894, si bien no hay constancia de que mantuviera una actividad profesional independiente. Por su parte, José Mauzaisse Luque, que contaba con 11 años de edad a la muerte del padre, trabajó en algún momento como oficial a las órdenes del fotógrafo Rafael Garzón Rodríguez, hermano de su cuñado. Vid. Diario *El Popular*, 4 septiembre 1893.



Charles Clifford (1819-1863)
[Fachada oriental de la Puerta del Vino]
1859

Álbum Monumental de España. Colección fotográfica de sus mejores obras arquitectónicas.
Publicado por F. D. V. [volumen II], Madrid: Imprenta de Manuel Galiano, 1865.
Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de Granada, XIX-6-12

Contestación del

Ilmo. Sr. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR

Señor Director
Señoras y Señores Académicos
Señoras y Señores

La personalidad, y el preciso y sugerente discurso, del nuevo académico aseguran la voluntad de modernidad cultural de esta docta corporación. Don Javier Piñar es un contemporaneista, que se ha desempeñado como historiador de la economía; con valiosas contribuciones al estudio y conocimiento de las consecuencias de la revolución industrial -y sus modelos político-económicos y sociales- entre nosotros. Lo que condujo al joven profesor a la búsqueda de las huellas patrimoniales de este decisivo fenómeno histórico en dos ámbitos: la arqueología industrial y el vasto universo icónico -de extraordinarias implicaciones técnicas, simbólicas y culturales- que conforma el patrimonio fotográfico; contagiándose en tales tareas de la noble enfermedad del coleccionista -l'enfer de la curiosité, en la hermosa valoración del fenómeno que hiciera Rheims-. Esta comunicación entre realidades y disciplinas diversas -hoy denominada transversalidad- puede contribuir a configurar una economía -no mercantilista ni monetaria- de la cultura; en la senda de la economía de los bienes simbólicos de Pierre Bourdieu -la sutil y rigurosa propuesta de su obra, *Las reglas del arte* (Barcelona, Anagrama, 1995)-. Porque solo un modelo de crítica social de la cultura, científicamente exigente, puede conjurar las amenazas del patrimonialismo en nuestros días: la banalización -la seudosentimental o la del merchandising-; y el cesarismo -su utilización política-.

Se presenta en la Academia avalado por dos arquitectos, como don Antonio Almagro Gorbea y don Carlos Sánchez Gómez; y un ingeniero, don Miguel Giménez Yanguas. Todos ellos con una larga ejecutoria en la tutela

del patrimonio, competencia técnica y prestigio intelectual como teóricos. A ellos y al beneficiario hay que reconocer la responsabilidad de dar voz al pensamiento historiográfico en esta contestación. Una generosa objetividad que desearía no haber frustrado.

En efecto, la teoría y la acción patrimonialistas tienen una imprescindible naturaleza científico-social; y están conformadas sobre la principal herramienta de las Ciencias sociales: el juicio histórico. El modelo de valor, desde la construcción ilustrada de esta nueva Ciencia del Hombre: la Historia; en la que representa una de las especies del juicio moral ilustrado, asimilable a la Razón práctica. Erigiéndose en antropología de la nueva humanidad libre de las tutelas del pasado oscurantista. Este juicio va a entrañar la realidad in nuce, en germen, del patrimonio: inédito modelo público de cultura, del que se espera una nueva sociabilidad. Tal espíritu permanece y migra entre los saberes que hegemonizan los distintos momentos de la breve historia de la tutela: la Arqueología ilustrada; la Historia romántica; el urbanismo y la conservación científica; la arqueología de la cultura material; o la antropología.

El pensamiento que inspira el discurso del nuevo académico obedece con fidelidad y rigor a las tareas del historiador en la tutela del patrimonio: el desempeño en primer lugar de una función epistemológica, de conocimiento, la de delimitar, nombrar y conceptualizar los bienes culturales, evitando los riesgos que llevan a su banalización -labor compleja dentro de una concepción holística, a veces no interpretada rigurosamente, derivando en dudoso sentimentalismo, excesos identitarios y/o espectáculo (los consabidos parques temáticos)-. La otra función concierne a la imprescindible valoración de estos bienes, es por tanto de naturaleza axiológica. Y debe hacerse con competencia y rigor desde lo socio-cultural y lo simbólico a lo económico. Porque representan un modelo de lo que Roberto di Stefano denominara plusvalía social -un oximoron inestimable-; por su imprescindibilidad para la sociedad, y su carácter irreproducible y fuera de mercado.

El gran interés histórico y crítico de este discurso descansa en el hecho de que sus objetos se refieran a dos realidades en proceso, in fieri; como los son,

sin duda, la técnica y la mirada fotográficas en su momento auroral -el alba de un cosmos icónico impredecible, la vasta ola gigante que no ha dejado de crecer hasta nuestros días-. Y el pensamiento y la praxis social que conforman la conciencia patrimonial, aun in nuce. Representan momentos fundacionales de la contemporaneidad. Y responden a tecnologías y sensibilidades que evolucionan entre la sociedad burguesa revolucionaria y la sociedad de clases en conflicto finisecular del siglo XIX -la del realismo artístico burgués-. Entre el romanticismo y el positivismo, aunque aquel constituye un humus, un fértil suelo, permanente. Los primitivos de don Javier nacerán entre Hugo y Balzac.

Hay una ciencia romántica -singular- entre la gran revolución epistemológica de la Ilustración y la orientación político-económica -la de un conocimiento que produce poder- del positivismo burgués. Es la poderosa y fascinante realidad que ha descrito recientemente Richard Holmes en su libro *La edad de los prodigios. Terror y Belleza en la ciencia del Romanticismo* (Madrid, Taurus, 2012). La nueva ciencia participa de la revolución poética romántica. El punto de partida será la *Naturphilosophie* de Novalis. El autor de un proyecto de Novela de la Naturaleza, pretende una nueva *mathesis*: un nuevo modelo de conocimiento universal sostenido por un ardiente deseo de resacralización de la Naturaleza y de unión con ella; tras la crisis de la Ilustración. Ante el que la separación de ciencia y literatura resulta escandalosa. Schiller en *Los dioses griegos* recogerá el lamento por la distancia moderna entre verdad y belleza:

*Cuando el velo mágico de la poesía
flotaba todavía pleno de gracia en torno a la verdad.*

Para concluir estas consideraciones -un marco para la reflexión de un historiador de la ciencia y el patrimonio como el nuevo académico-, la voz de de Albert Béguin nos permitiría acceder a la sustancia de la ciencia romántica:

“Ciertamente los románticos ya no creerán que una serie de hechos debidamente comprobados conduzca al saber supremo, pero conservarán la esperanza de un conocimiento absoluto, que para ellos representará algo más

y mejor que un simple “saber”: un “poder” ilimitado, el instrumento mágico de una conquista y aun de una redención de la naturaleza”. (BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981, pág. 27).

Hay algo taumatúrgico en la acción de estos primitivos convocados por el discurso académico que les acerca a los que en la historia del arte han sido los primitivos por excelencia -una condición muy apreciada por la crítica como se puede apreciar en el libro clásico de Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi*-, los pintores flamencos del siglo XV -tan cercanos a nosotros, sus coleccionistas-; los artífices del prodigioso Renacimiento nórdico. Como ellos los fotógrafos decimonónicos de la Alhambra se nos presentan bajo la especie de grandes empíricos; apasionados ópticos; y químicos, con un aura de alquimistas. Los constructores de esta fecunda mirada moderna se mueven, con insegura fortuna, entre lentes, placas y cubetas. La nueva mirada carece de un estatuto propio -incluso cuenta con la apreciación nada esperanzada de un Baudelaire que augura su nula trascendencia artística, más allá del mero testimonio notarial; podríamos decir que goza de una antiaura-. En este momento original constituye un prodigioso experimento moderno, considerado con expectante perplejidad; y creciente interés; entre elites curiosas e ilustradas. Convivirá con la imagen prefotográfica; en el momento de máximo esplendor de la litografía o el grabado sobre plancha de acero, que se enseñorean de las grandes publicaciones ilustradas; consecuencia de la llegada de la revolución industrial a la edición -la que vendría a ser la primera fase de lo que E. G. Holt denominó *The Expanding World of Art*. 1874-1902 -Yale University Press, 1988-.

La posición de la fotografía en las primeras etapas de su desarrollo sería vicaria en relación con las otras formas de figuración -una relación cultural que fuera responsable de una primera, funcional pero nada objetiva, categorización estilística como la de la denominada fotografía pictorialista-. En cualquier caso, don Javier Piñar nos ilustra sobre el hecho de que daguerrotipos y calotipos; que generaban copias únicas; constituyeran modelos a desarrollar

con las modernas técnicas de grabado de reproducción, dominantes en las publicaciones periódicas artísticas del momento. Y, sin embargo, el discurso y la reflexión que desarrolla iluminan importantes cuestiones culturales: un movimiento en la percepción y la sensibilidad del creador de imágenes y el espectador - auténtico desplazamiento de la visión con respecto a la gran tradición figurativa-; y el surgimiento de un instrumento de valoración destinado a revolucionar la conciencia patrimonial -verdadera superación de los límites que habitan la, por otra parte, luminosa subjetividad del *Grand Tour* romántico-.

Los nuevos objetos culturales se desarrollarán entre el romanticismo y el posimpresionismo. No se sostiene desde nuestra perspectiva crítica el prejuicio sobre la cooperación necesaria, pero adjetiva, de la fotografía en la pintura naturalista o impresionista -en los realismos burgueses-. Proporcionando desde el punto de vista histórico-artístico -circunscrito a la pintura-, tan solo modelos y fuentes para el pintor de la vida moderna -el libro de T. J. Clark, *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*. London, Thames and Hudson, 1985; permite una reinterpretación acorde con la estética y la historiografía de nuestros días-.

Creo que la moderna sensibilidad crítica nos permitiría afirmar -como demuestra el presente discurso sobre los *primitivos* de la Alhambra- la plena sustantividad cultural -en la búsqueda de medios expresivos y eficacia estética propia-, de la fotografía en las décadas centrales del siglo XIX. Parafraseando a Pierre Francastel el nuevo modo de representación -de “pensamiento en imágenes”-, formaría parte de un proceso de extraordinaria trascendencia histórico-cultural: el de destrucción del “espacio plástico” clásico, nacido en el Cuattrocento. La producción de imágenes sale del taller o el estudio - si bien con la mediación del prodigio obrado en el laboratorio-. El aire libre, *plein air*; la nueva comprensión de la espacialidad, con ausencia de composición, perspectiva y punto de fuga; y asimismo la del claroscuro y la iluminación de estudio. Es la insumisión frente a la más importante institución de la cultura del clasicismo renacentista-barroco; a la autoridad de Euclides y Alberti.

Aunque los fotógrafos decimonónicos harán propio el prestigioso legado de pintores de arquitectura y topografías; tanto como el de los vedutistas. Y todo lo aportado por las representaciones producidas por las elites diletantes en el Grand Tour; con las herramientas de los cuadernos de viaje, la cámara oscura y la acuarela. -Hasta hace unas décadas no resultaba difícil encontrar en los anticuarios de Kensington hermosas acuarelas de anónimos o irreconocibles viajeros del Tour-. Hasta que se alcance el momento de liquidación del orientalismo que Lily Litvak hacía coincidir con la invención de la cámara portátil de fotografía por el señor Kodak -L. LITVAK, *El jardín de Aláh. temas del exotismo musulmán. 1880-1913*. Granada, Editorial Don Quijote, 1985-. Es el momento histórico de la definitiva popularización de lo que originalmente fuera una experiencia excepcional, desarrollada por refinados diletantes y creadores.

Los primitivos fotógrafos alhambreños, que protagonizan el discurso, constituyen un estadio perfectamente singularizado dentro del *viaje pintoresco*, cuya cualidad nos es posible precisar gracias a la devota y rigurosa apreciación de nuestro nuevo académico; al ser tan constantes y complejas las transformaciones que experimentan sociedad y cultura en el siglo XIX. Un modelo de conocimiento arquitectónico y patrimonial; de gusto y apreciación artística que acoge las tensiones sociales, las pulsiones sentimentales y estéticas; y los nuevos medios de acción que identificarán la modernidad posrevolucionaria. En su interior se mantienen la pasión y los logros de la gran revolución epistemológica ilustrada: el triunfo del conocimiento secular y la experiencia; en el arte y la arquitectura, la Arqueología y la Historia; de la racionalización económico-política y técnica de la cultura. Los rasgos que significan el modelo público de cultura y el Viaje arquitectónico setecentistas -esencial en la Alhambra-. Son los orígenes de la contemporaneidad, marcados por la conciencia del agotamiento del clasicismo; y su insuficiencia, que convertirán el alhambreño en un paradigma de alcance y eficacia ilimitados: *el palacio encantado* para anglosajones; que estudiara Tonia Raquejo (1989): el modelo del gusto artístico y la teoría arquitectónica en la modernidad británica.

El viaje romántico lejos de cancelar la experiencia ilustrada -sus principales conquistas y su fe en la ciencia estructurarán; y hasta se radicalizarán en ocasiones; en el pensamiento, tras la crisis política e ideológica revolucionaria-. Pero representa un importante desplazamiento, por el que junto a la tensión epistemológica, la Razón científica ilustrada -que se nos aparece como signo de certeza-; aparece la Estética del deseo, un modelo ilimitado de experiencia subjetiva de la cultura y el arte; que surge de la revolución poética de la realidad que fuera el romanticismo. Que proclama la unidad, en un nuevo modelo de conocimiento, de Historia y Poesía; y la necesidad de alcanzar filosóficamente el espíritu del legado del pasado. Siendo fatalmente el fenómeno histórico más habitual en la humanidad, el de la domesticación del deseo -o la vacunación ante este-; el eclecticismo descubrió en el paradigma alhambrense sus posibilidades como un muy productivo código de formas; un repertorio exportable de gran eficacia. Y solo las vanguardias restablecieron la sustantividad estética de la Alhambra e hicieron que en todo juicio sobre ella, universalmente, el predicado fuera el de una belleza de cualidad ontológica.

A partir de lo conocido en este brillante discurso me atrevería a considerar su objeto -los fotógrafos y su obra; su pensamiento y acción- como una de las especies del *viaje pintoresco*. Un modelo de experiencia y reflexión artística -tal vez el más significativamente romántico-; que constituye a la vez el soporte de la más larga, influyente y polémica etapa de la conservación patrimonial: el monumentalismo. Tan denostado después. Y que como señala Françoise Choay es el protagonista de la teoría y la práctica patrimonialista entre 1820 y 1960 -un período de extensión inusitada en una historia, la de la tutela, tan breve y con un marco tan agitado: el siglo de las revoluciones-. El libro de la gran historiadora y pensadora -*Alegoría del patrimonio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007- representa un amplio excursus sobre esta realidad histórica -alegoría ética y cultural de una humanidad legataria de la Ilustración y las revoluciones modernas; entre los *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, de Charles Nodier y el barón Taylor, en 1830, y la Carta de Venecia de 1964. Un lapso en el que asistimos a procesos culturales decisivos,

por insatisfactorios que a veces puedan parecer. -Ya que impacientes siempre soñamos con una Atenea armada surgiendo de la cabeza de Zeus. y falta la paciencia axiológica para entender la duración y la cualidad de todo proceso-. De modelo público principesco a Capital simbólico del Estado liberal burgués.

En la última fase del Antiguo Régimen el patrimonio se vincula a la idea de decoro ético-político, y la ejemplaridad, de un príncipe que apoya las ideas mercantilistas y reformistas ilustradas. A partir de la Convención francesa enfrentaremos el más vasto y profundo movimiento de la Historia; en la sociedad y la cultura: la responsabilidad política inédita de canalizar la gran masa de bienes resultantes de la revolución desamortizadora -en un clima de vandalismo y expolio- e institucionalizar la preservación y el uso del extraordinario capital simbólico de Estado que conforman los *bienes nacionales*; categoría jurídico-política que denota su nueva titularidad, de legitimación revolucionaria. La otra gran función del monumentalismo -de eficacia contradictoria-; será la de constituirse en escuela de la nueva religión política liberal-burguesa: el nacionalismo. Al considerarse residenciado el espíritu de la Nación en sus monumentos.

El paradigma que se hará hegemónico en el continente durante el Siglo de las revoluciones liberales será el de la Comisión francesa de monumentos, de 1837, inspirada por el político e historiador Guizot, durante la Monarquía de Julio. La experiencia de Vitet y Merimée; con sus luces y sombras -entre las que se suelen subrayar su jacobinismo, el centralismo que pone distancia entre los centros de decisión y la práctica de conservación; así como la falta de una tradición técnica de la misma y la mezquina ejecución de un pensamiento en ciernes, son compartidas contemporáneamente-; hace posible, sin embargo, la personalidad genial de un E. Viollet-le-Duc, cuya restauración estilística -ajena a nuestros postulados- responde, no obstante, a la fuerza de su pensamiento histórico, recogido en el *Dictionnaire* de arquitectura medieval; o a la modernidad de la Estética arquitectónica de sus *Entretiens*. En aras de la brevedad cabría recordar que el *Culto moderno de los monumentos* de A. Riegl (1903) es la exposición de motivos del proyecto catalogador de la Comisión

imperial de monumentos vienesa. Y entre nosotros el *Ensayo* (1848) de José Caveda sobre historia de la arquitectura, así como el apéndice en que junto con José Madrazo y Anibal Álvarez propone un plan de Viaje arquitectónico de España -nomenclatura dieciochesca para un proyecto de Catálogo monumental que se iniciará en 1900-; son hitos del monumentalismo, evocados lo más sucintamente posible al valorar el aporte representado por los primitivos alhambreños que nos ha revelado don Javier Piñar.

Ellos forman parte de una amplia y fecunda matriz cultural; todo un continente de sensibilidad, a veces tan solo percibido en su exterioridad -su forma brillante y poética, de extraordinaria calidad, por otra parte-, el representado por la periegetica, la literatura del viaje, romántica. A la que hay que referir, sin embargo, conquistas del conocimiento y el gusto esenciales: en lo antropológico, lo paisajístico y lo patrimonial; tanto para la *intelligentsia* de la época: las elites herederas de la Ilustración; como para el naciente público burgués. Constituye una auténtica escuela de la apreciación arquitectónica y patrimonial. Algunos ejemplos de una noble relevancia, como el significado por David Roberts y su obra; o la magna empresa de Parcerisa y Piferrer, *Recuerdos y Bellezas de España* (1839-1865). Nombres a los que hay que unir una pléyade, como la conformada por Cuadrado, Pi i Margall o Madrazo y Kuntz. Pero los artífices de la mirada fotográfica ofrecen las mayores dificultades interpretativas, lo que hace mayor el interés por la pasión crítica y el punto de vista del nuevo académico. Llegan a la Alhambra en la estela de un movimiento intelectual y artístico; cada día mejor conocido y valorado: el viaje romántico en su forma más clásica; el de los Irving, Lewis, Ford, o Roberts; el de Chateaubriand, Hugo, Gautier, o Merimée. Y lo hacen para iniciar un modelo que continúa y modifica un legado inmediato y vivo. Abren la impresionante fototeca alhambreña: la del monumento más fotografiado. Serán el Incipit de un álbum prodigioso.

Valorábamos en el discurso, esencialmente, la agudeza crítica, que representaba la conciencia de la aportación patrimonial de los Tenison, Clifford o Mauzaisse, como proceso. La extraordinaria sensibilidad que mostraba hacia

la fisicidad de la producción de la imagen fotográfica, in progress; generada sin duda en el de la atención dedicada a la historia de la cultura material. Desde los modelos técnicamente menos desarrollados, los míticos daguerros y calotipos. Con sus límites materiales y expresivos, que reducían el repertorio icónico a exteriores, Alcazaba, Arrayanes o Leones, al mismo tiempo que condicionaban las formas y las posibilidades de su reproducción. En la superación de tales limitaciones y en auxilio de nuestros pioneros vendría la revolución interna del colodión, que hace entrar sus imágenes en la era de la reproducibilidad técnica. La atención a la materialidad del hecho cultural se sigue con la sutil comprensión de la que J. Mukarovsky, en su semiología, valoraba como continuidad entre series lingüísticas y extralingüísticas: las imágenes técnicamente producidas y las relaciones sociales en que se insertan. Al hablar de la condición de monumentalista de esta cultura, entre 1830 y 1880; se hace necesario precisar que la Alhambra no alcanzaría el reconocimiento jurídico-político de la categoría monumental hasta 1868, en el marco de la Septembrina. Y asimismo que -en las etapas que analiza don Javier en su discurso- se halla acomodada al errático y contradictorio vuelo del adornismo; y la concepción estilística de los Contreras.

El análisis de una realidad in fieri, en estado procesual; ofrece otros retos. como el representado por la transformación de la organización del trabajo artístico; del modelo preliberal del trabajo concreto al del trabajo abstracto. Condicionado por las leyes del mercado, sin la certeza del encargo tradicional, y las incertidumbres de demanda, precio y plusvalía. Las respuestas hasta nuestros días han estado marcadas por la perplejidad, el deseo y una cierta mística del trabajo artístico. Sin que exista una economía moderna del mismo, su racionalización; y un adecuado tratamiento normativo. Los primitivos de don Javier Piñar ofrecen casi una experiencia de laboratorio de lo que Pierre Bourdieu ha conceptualizado como *campo cultural moderno*. Liberando la moderna crítica social de la cultura de los esencialismos; del rígido determinismo de la clase social y su ideología. El campo cultural lo conforman actores que tienen diversas procedencias de clase, y contribuyen con una aportación

singular -ideas de diverso origen y cualidad- a la conformación de un modelo social de valor -cultural, artístico o simbólico -; una forma de interés distinta del exclusivamente económico o político. Tratan de construir su especificidad social y aspiran a integrarla entre los modelos que hegemonizan la sociedad. Resumo con la intención de valorar la extraordinaria circunstancia que reuniera en la Alhambra a estos artífices.

Las figuras elitistas, aristocráticas, de Luisa y Edward King Tenison; aparecen junto a la de un artista cosmopolita de un acentuado carácter victoriano como Charles Clifford; y más próxima, la de un artista *entrepreneur*, de muy varia fortuna; como Victor Charles Mauzaisse -casi un personaje de Zola o Flaubert-. Los Tenison son estimables epígonos del viaje romántico -por la diversidad y calidad de los discursos y medios que atraen su interés: en especial los cuadernos de viajes-; mantienen con elevación el espíritu original de los refinados diletantes que hicieron brillar el género de los *Recuerdos de España*; una de sus importantes iniciativas públicas. Miradas impulsadas por una pasión filantrópica ilustrada, que suponen un inequívoco aporte modernizador -a pesar del inevitable poso de exotismo-. En una sociedad, la española que hacía su tránsito a la plena contemporaneidad; agitada aun por el conflicto generado por la larga agonía del Antiguo Régimen, la debilidad de su burguesía y las insuficiencias del Estado liberal. Que tras las desamortizaciones vive el dramático papel de sociedad expoliada; con el dolor de liberales e ilustrados - y su eterno lamento: “no era esto”-.

Por lo que se refiere a Clifford es un representante paradigmático de la dualidad victoriana. Se ha escrito de ella -valorando el carácter conservador de su historicismo- que se trataba de una sociedad en posesión de todos sus medios pero carente de un fin -es una concepción profética de la modernidad: toda la realidad artística suspendida a la espera del *Modern Design*-. No es históricamente objetivo: desde la revolución liberal original funciona un pacto de clases que asegura el parlamentarismo. Por ello la personalidad de Clifford, sus relaciones con comitentes principescos, el príncipe de Gales, Montpensier -da qué pensar que hubiera ocurrido si don Antonio de Orleans,

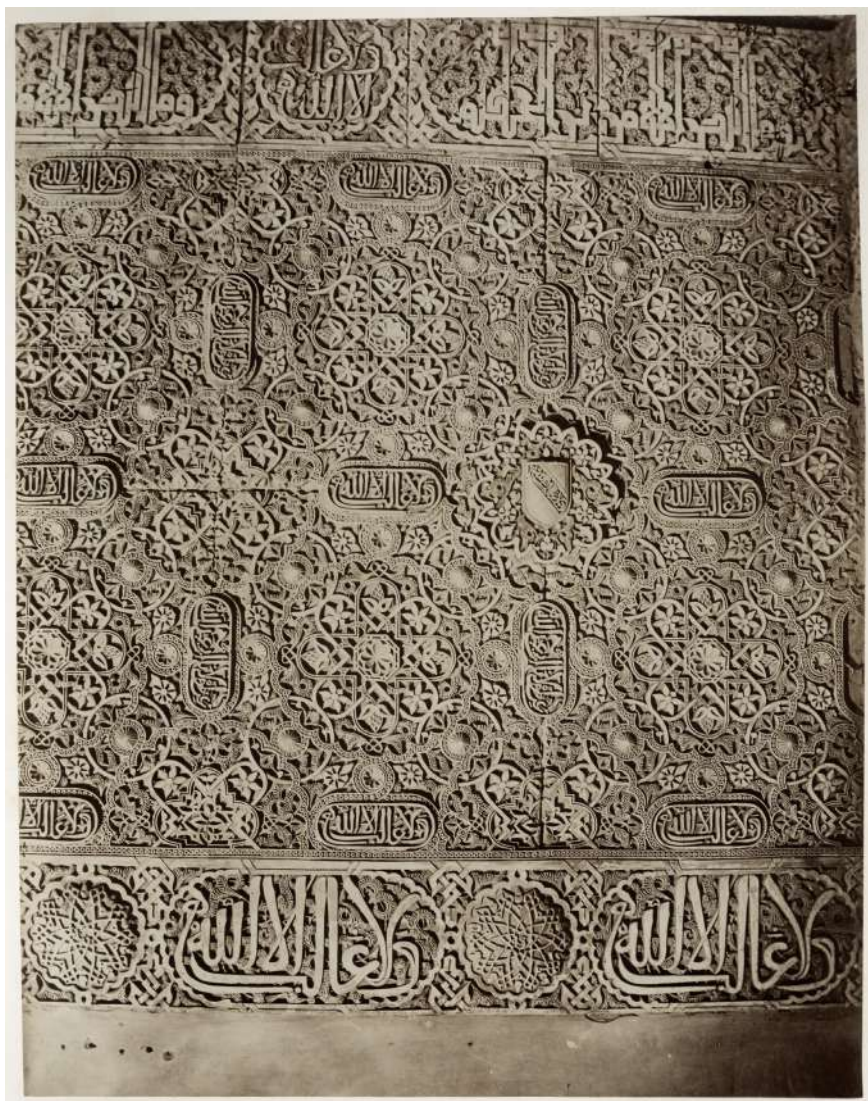
con sus ambiciones, y en cierto modo mala estrella, se hubiera instalado en la Alhambra-, o la Isabel II del viaje de 1862; no pueden impedir la consideración de la plena modernidad de la sociedad destinataria; el público; y los medios con que se realiza la obra de Clifford.

El que resulta más contemporáneo -por acercárnoslo especialmente la devoción y conocimiento del nuevo académico-; es Victor Charles Mauzaisse. Ya un posrrromántico, aunque comparta con las figuras del romanticismo la cualidad irviniana de “hijo de la Alhambra”. Si bien en una muy modesta condición pequeño-burguesa; con algo de bohemio -de novela realista-; en la difícil labor de inventar un mercado para su imagen alhambrena: su producción de vedutista y retratista de unos exotismos popularizados. Y además con la sombra de Laurent. Su recuperación patrimonial, por tanto, -operada en la crítica rigurosa de un historiador de nuestra cultura contemporánea, como el nuevo académico-; representa un episodio de cualidad intelectual y cultural verdaderamente inestimable.

En el día de hoy el legado de Mr. Mauzaisse; la Academia; y con ella nuestra sociedad, cuentan con razones sobradas para felicitarse. Gracias a la inteligencia y la liberalidad de don Javier Piñar; que recupera una parte significativa de este patrimonio fotográfico -en construcción-; abriendo a un amplio público el conocimiento privilegiado y apasionado de una refinada y filantrópica minoría. Al tiempo que enriquece con su donación los fondos del ilustrado instituto que lo acoge.

Gracias

VÍCTOR CHARLES MAUZAISSE WECHTER (1823-1885)
[Selección Fotográfica]



[Paño Decorativo en estuco en la sala de los Escudos]

1871 ca.

Seleccionada por el autor para su inclusión en el álbum *A.S.A.R. la Infanta D^a M^a de las Mercedes de Orleáns y Borbón con motivo de su regio enlace / Dedicado por Francisco Muros, pintor Carlos Maufsaise (sic.) y José García Ayola, fotógrafos [1878].*

Colección particular. Granada



Víctor Charles Mauzaisse
 [Fachada oriental de la Puerta del Vino]
 1868-1870

Seleccionada por el autor para su inclusión en el álbum *A.S.A.R. la Infanta D^a M^a de las Mercedes de Orleáns y Borbón con motivo de su regio enlace / Dedicado por Francisco Muros, pintor Carlos Maufsaise (sic.) y José García Ayola, fotógrafos* [1878]

Colección particular. Granada – Archivo de la Alhambra



Víctor Charles Mauzaisse (atrib.)
[Patio de la Mezquita y portada de Comares antes de su restauración]
1871-1878
Colección particular. Granada



Víctor Charles Mauzaisse (atrib.)
[Jamba del arco de entrada a la Sala de Dos Hermanas]
s.f.
Colección particular. Granada

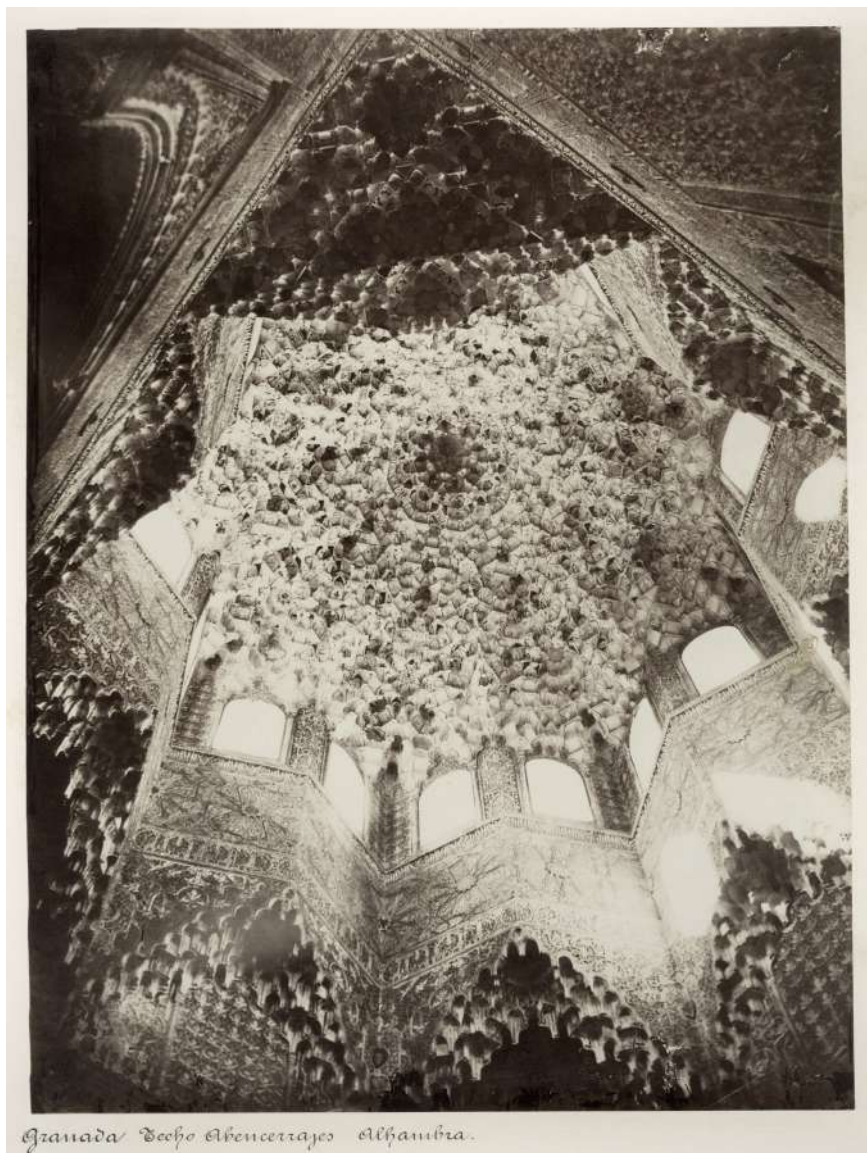


Víctor Charles Mauzaisse

[Los pintores Henri Alexandre Regnault (1843-1871), Frédéric Laguillermie (1841-1934),
Georges Jules Victor Clairin (1843-1919) y José Laguna, en el Patio de los Leones]

1869

Colección particular. Granada



Víctor Charles Mauzaisse
[Cúpula de mocárabes de la Sala de los Abencerrajes]
s.f.
Colección particular. Granada - Archivo de la Alhambra



Víctor Charles Mauzaisse

[Fuente de los Leones]

s.f.

Colección particular. Granada - Archivo de la Alhambra

