

**FOTOGRAFÍA Y RUINA EN SIGLO XIX: BÚSQUEDA Y
REMEMORACIÓN DEL TIEMPO PASADO**

**PHOTOGRAPHY AND RUIN IN XIX CENTURY: SEARCH AND LAST
TIME REMEMBRANCE**

Rafael Gómez Alonso

Universidad Rey Juan Carlos
rafgom@hotmail.com

Resumen:

El presente estudio pretende confeccionar diferentes focalizaciones sobre lo que supone el concepto de ruina a través de la imagen fotográfica en el siglo XIX. Determinados discursos que aparecen tanto en el contexto en el que se realizan esas imágenes como en estudios más contemporáneos que han reflexionado sobre el tema permiten indagar qué significa la ruina como elemento estético e iconográfico desde la representación visual. Desde este punto de partida, el artículo aspira a establecer una taxonomía general que sirva para constituir diferentes criterios de percepción respecto a lo que se ha considerado como mero instrumento clave del ideal romántico. A su vez, se intenta ejemplificar como surgen diferentes informaciones de las fotografías amparadas en diversas contextualizaciones científicas y culturales que tienden a hibridarse dentro del panorama receptivo de esas imágenes. Por otro lado, se trata de describir como el concepto de ruina se articula desde una afección temporal ligada a una experiencia estética en la profusión de imágenes que se ampara, en su sentido amplio, dentro de la denominada corriente romántica.

Palabras clave:

Fotografía, ruina, tiempo, estética, siglo XIX.

Keywords:

Photography; Ruin; Time; Aesthetics; Nineteenth Century.

Abstract:

This study aims to make different focalizations about representing the concept of ruin through the photographic image in the nineteenth century. Certain speeches that appear both in the context in which those images as in more contemporary studies have reflected on the theme allow debris to investigate what means as aesthetic and iconographic element from the visual representation are performed. From this starting point, the article aims to establish a general taxonomy that serves to establish different criteria insight into what has been considered as a key instrument of the romantic ideal number. In turn, attempts to illustrate how different information of the covered pictures emerge in various scientific and cultural contextualization which tend to hybridize within the receptive panorama of those images. On the other hand, it is described as the concept of ruin is built from a temporary condition linked to an aesthetic experience in the profusion of images that protects, in its broadest sense, in the romantic trend called.

1. Introducción. La ruina como paradigma del pensamiento romántico

Durante el Romanticismo, período que dependiendo del contexto cultural y geográfico se extiende desde finales del siglo XVIII a mediados del XIX aproximadamente, el culto a la ruina supone una metáfora del mundo espiritual perdido. La ruina es tratada con carácter melancólico, nostálgico, que alude a la soledad, al abandono, a la destrucción, al paraje solitario o al lugar olvidado. Una metáfora de la estancia y grieta que significó y ha dejado paso a ser reinterpretada con cierta fusión hacia lo siniestro, especialmente en la recreación de descripciones de cementerios y lápidas maltratados por el olvido, y el paso del tiempo.

Todas estas narraciones, que tendrán su adaptación en la representación visual, forman parte de una literatura romántica idealizada que, desde los orígenes de la fotografía, tiende a ser captada por este medio ofreciendo indirectamente una mayor verosimilitud a los relatos de terror y fantasía, tal como describieron en España célebres escritores como Espronceda, Zorrilla, Bécquer o el Duque de Rivas; pero también desarrollado por el imaginario visual que se instaura en aquel momento, emparentado a las tramas que describían procesos precinematográficos como la fantasmagoría, muy de moda durante este período histórico. De hecho, el concepto de “viaje pintoresco” era utilizado en diversas descripciones aparecidas en la prensa para demostrar que el relato, aunque en determinados momentos no estuviera apoyado en imágenes (especialmente grabados o fotograbados), desarrollaba un imaginario de fantasías visuales, por el poder de los medios visuales que acontece en este contexto de difusión fotográfica y de diversiones públicas amparadas en lo que se constituirá y conocerá posteriormente como espectáculos precinematográficos (especialmente vistas ópticas basadas en panoramas, dioramas, cosmoramas, etc.).

El ideal romántico reside en transmitir la recreación de cierta belleza que aporta la confluencia del tiempo de lo pasado con el tiempo de lo percibido. La decadencia de la ruina como paso del tiempo configura un gusto hacia la

degradación, lo desconocido y el misterio de lo deshabitado o no habitable. Aunque algunos investigadores como Michel Frizot se preguntan si realmente existen variables de motivos y motivaciones en los elementos que configuran un discurso estético sobre la ruina y la melancolía (Frizot, 1998).

Según expone Begoña Torres González, el Duque de Rivas pronuncia un alegato en el Senado, el 1 de marzo de 1838, contra las destrucciones y expolios por efecto de la desamortización. La prensa se hace eco para sensibilizar a la opinión pública sobre el tema. Así, la revista *El Artista* rogaba al gobierno que planteara dejar los edificios históricos para bibliotecas, museos u obras sociales antes de su consiguiente derribo (Torres González, 2001).

Las descripciones literarias de las vistas encierran cierta fascinación romántica por el desgaste, una nueva concepción de la naturaleza muerta que trata de convertir el paisaje en bodegón, como algo inerte y quieto al paso del tiempo. Se describe así la naturaleza y su variabilidad temporal como algo semejante representado por la metonimia visual de la maleza y el musgo que invaden los edificios, fragmentando las ruinas e invadiendo los espacios. Uno de los tópicos que recurren los relatos del momento se basa en el porvenir de la muerte como belleza.

El crítico literario y pensador del siglo XVIII Joseph Addison se interrogaba sobre si la imaginación de lo que observamos incita a recrear en la mente del receptor un mundo de fantasía e ilusión recargado por el carácter sobrenatural y de ese modo se inspira “una grandeza del objeto sensible, a la idea de un ser que no está circunscrito ni por el tiempo, ni por el espacio” (Addison, 1991), es decir, si se proyecta un poder de asociación entre idealización de escenarios de tiempos pasados y objetos, que será reiterativa como modelo de evocación durante el movimiento romántico.

Todo ello lleva a plantearse una escenificación idealizada de paisajes idílicos en los que la ruina está presente como evocación del pasado misterioso, de lo que aconteció y de lo que pervive, de la transmisión de ideales y de un retorno a retomar el gusto por otras épocas como ideal de exotismo.

Evidentemente todo la repercusión que ofrece el ideal romántico poético (visual y literario) y su adscripción costumbrista tendrá diferentes vertientes en las narraciones destinadas a la cultura popular (obras teatrales en las que su escenografía se ampara en la estética de la ruina, descripciones relatadas en leyendas y relatos que aparecen en la prensa, etc.).

A mediados del siglo XIX con el auge de la prensa visual se propagan imágenes pictóricas y grabados que representan edificios en ruinas, desolados, y también naufragios en los que se representan barcos destruidos por tormentas. Todo ello propone una magnificación de lo que podría denominarse de una manera antagónica como “belleza del desastre”.

El célebre pensador de la denominada Escuela de Frankfurt, Walter Benjamin, a principios del siglo XX indicaba respecto a la visión del materialismo histórico de la ruina cómo “aquello a lo que afecta la intención alegórica es separado de los contextos de la vida: y con ello es, al tiempo, tan destruido como conservado. La alegoría se aferra a las ruinas, ofreciendo la imagen de la inquietud coagulada”¹ (Benjamin, 2010). De este modo, establece una lectura del tiempo en el sentido de cómo el observador reconfigura el pasado a través de citas fracturadas a modo de collage mediante la conjunción de apuntes y reflexión de términos que reconstruyen una obra de arte (de la misma manera que materializa su escritura en su célebre proyecto de *Los Pasajes* para desentrañar la visión del París decimonónico).

A su vez, el sociólogo Georg Simmel establece, ya a principios del siglo XX, una comparación entre la ruina y la melancolía, como símbolo de la muerte y la decadencia, es decir, no sólo ofrece una cualidad estética sino un estado de ánimo propio de la moda romántica desde finales del siglo XVIII a mediados

¹ Cita del texto que incluye el cd-room interactivo que acompaña el libro de Walter Benjamin *Atlas/Constelaciones*. El origen de esta sentencia puede rastrearse en el capítulo dedicado a “Baudelaire” para la recopilación de lo que iba a ser su magnánima obra *Los Pasajes*, cuyos escritos abarcan desde 1927 hasta su muerte en 1940, como proyecto de un análisis de las transformaciones sociológicas del París decimonónico, si bien el término en el ensayo original es traducido como “inquietud petrificada”. Una mayor información puede consultarse en: Benjamin, Walter (2004). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.

del XIX (Simmel, 1987). En un sentido continuador, Jean Clair reflexiona cómo el efecto de las vistas, especialmente de las ruinas (marcado por el efecto vivido ante destrucciones reales) suscita cierto interés no sólo como elemento de exotismo sino como elemento que llega a afectar el carácter del artista en su focalización, metáfora de la enfermedad del espíritu, y que pretende emitir cierta melancolía a su receptor o contemplador de la obra; de ahí que surja cierto efecto pintoresco en los temas tratados (Clair, 2005).

Tal como alude el historiador Francisco Calvo Serraller, lo pintoresco induce a algo digno de ser pintado, es decir de ser reflejado. La visión pintoresca dota a la imagen de un esteticismo de sentimentalidad. Todo ello conlleva a la importancia estética que se le otorga a las imágenes del entorno, a poder plasmar la naturaleza en un soporte que pueda pervivir en el tiempo, proceso que se verá incrementado con el surgimiento de la fotografía (Calvo Serraller, 1995).

2. Antecedentes próximos a la representación fotográfica

El motivo de la ruina se vuelve una constante desde principios del siglo XIX tanto en la descripción de paisajes a través de textos literarios ejemplarizada a través de los relatos de Edgar Allan Poe, si bien existía una influencia poética ejercida desde el siglo anterior desde la literatura anglosajona con autores como Edward Young o Thomas Gray, así como en diversas representaciones visuales de pintura o grabado tal como acontece en obras de los reconocidos Piranesi y, posteriormente, ya a caballo entre los siglos XVIII y XIX Füssli, Constable, Turner o Friedrich, en la recreación de ruinas terrenales y naufragios. En este caso, también llegaron a configurarse imágenes que recreaban escenarios marinos como mundo desconocido donde se captaba el horror de la naturaleza y la violencia destructiva del mar dentro de los parámetros que Edmund Burke denominaba como “sublime terrorífico”. Pero será en los grabados y fotografías que realizan los primeros viajeros y turistas que confeccionan sus guías costumbristas (literarias y visuales) donde el tema provoque una pluralidad de sensaciones, variaciones

y temáticas diferentes a la de la propia evocación del pasado extraordinario y ensoñador.

A diferencia de la fotografía, la pintura recala aún más en el concepto de lo lúgubre representando cementerios o lápidas semiderruidas. El reconocido escritor y periodista Mariano José de Larra llegaba a metaforizar a Madrid como un enorme cementerio, espejo del alma pesimista poblado de todos los edificios que parecían sepulcros y donde morían las últimas esperanzas de un futuro más adecuado hacia las construcciones que serían demolidas para la reconstrucción de la ciudad (Torres González, 2006).

Algunos pintores exponen la experiencia de la ruina en sus obras, como el caso de Huber Robert en *Ruins of a doric temple* (1783) o el citado Caspar David Friedrich con su obra *Ruines d'église dans la forêt* (1831). Obras muy aproximadas a los dioramas de Jacques Mande Daguerre. El caso de este autor es quizá uno de los más significativos dentro de los precedentes de la fotografía porque ya había realizado representaciones de ruinas en algunos de sus más populares dioramas. Para estas grandes composiciones pictóricas escenográficas realiza temas donde la ruina está presente, como en el caso de *Personas visitando una ruina medieval*, realizada en 1826 e inspirada en la arquitectura de los paisajes que observa a raíz de un viaje a Escocia, y en el que se muestra un colorido similar al que realizan grandes paisajistas como los citados Friedrich, Turner o Constable. Otras obras, como el caso de *Ruinas de un claustro* del año 1827, o *Ruinas de una iglesia ojival* del año 1827, se basaba en juegos de luces y sombras en una representación de blanco y negro que denota mayor misterio al paraje desolado. Lamentablemente, otras imágenes constituyeron escenarios efímeros que han desaparecido y que sirvieron como telones para escenificar ambientes para representaciones teatrales y diversiones públicas.



F1. *Personas visitando una ruina medieval*, diorama de Daguerre

3. Los cambios de percepción y valoración de las imágenes fotográficas

Las matizaciones sobre los cambios de percepción visual respecto a los usos de la fotografía en particular, como de la historia de la imagen en general, han sido estudiadas desde diferentes perspectivas de cierto interés para la constitución de una metodología de la historia de la comunicación y de los estudios visuales. Autores como John Berger, Jonathan Crary, Martin Jay Keith Moxey o Didi-Huberman, entre otros, plantean problemáticas sobre los condicionamientos hacia los modos de ver, la recepción visual y las adecuaciones perceptivas, sociales y antropológicas frente a las tecnologías ópticas en determinadas épocas².

² Una mayor información sobre algunos de los principales autores englobados dentro de los denominados estudios visuales puede consultarse en www.estudiosvisuales.net (dicha revista dejó de editarse a raíz del fallecimiento de su director e investigador José Luis Brea a finales de 2010). Respecto a una mayor documentación sobre metodología en historia de la fotografía son significativos los artículos publicados en el número 10 de la revista *Fotocinema* coordinado por Javier Marzal y Bernardo Riego, especialmente los textos:

Riego, B. (2015). “La Historia de la fotografía ante un nuevo tiempo cultural: reflexiones para un encuentro interdisciplinar”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10, pp. 9-25. Disponible en:

<http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=295&path%5B%5D=213>

Lara López, E. L. (2015). “El historiador y la fotografía: una relación antropológica. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10, pp. 75-99. Disponible en:

<http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view>

Desde los orígenes de la fotografía, surgen diferentes tipos de procedimientos de reproducción visual que contribuyen a configurar diversas percepciones y valoraciones de las temáticas de las imágenes. Es decir, no sólo surge una democratización iconográfica por el desarrollo y difusión de la imprenta, especialmente en la prensa con apoyos visuales y revistas ilustradas (Fontanella, 1982), sino que, comienzan a establecerse diferentes modos de reproducción de imágenes según el modelo de soporte utilizado: daguerrotipo, ambrotipo, ferrotipo, calotipo, papel a la sal, albumina, colodión, gelatino bromuro, etc. (Riego, 1992).

La percepción de estos nuevos iconos está constituida por las nuevas funciones estéticas que determinan los procesos fotográficos: el tipo de soporte, las degradaciones, los usos de negativos y sombras, el punto de vista en la planificación adoptada, la exactitud y precisión de la descripción de elementos que aparecen en la imagen, la composición formal, la inmediatez, la inspiración influida por la estética pictórica de la composición de paisajes, etc.

El modelo de soporte utilizado también incide y genera cierto acercamiento hacia la génesis de imágenes siniestras respecto a la ruina, tal como acontece, por ejemplo en la imagen *Floods at Lyons* realizada en 1856 por Edouard-Denis Baldus en la que se muestran en imagen de papel negativo una edificación destruída que, a su vez, se ve reflejada en el agua de una laguna a su alrededor.

El concepto de interés por lo exótico, *souvenir visual*, y la búsqueda de lo oriental en las rutas de los fotógrafos potencian los posteriores desarrollos para los hallazgos arqueológicos. Frente a la visión de los parajes se comienza a constituir no sólo un estereotipo de personas sino de las cualidades de los lugares como estereotipo de España para los extranjeros. Lo cotidiano para algunos se convierte en pintoresco para otros, y acontece una variabilidad estética entre la percepción de la vida cotidiana frente al filtro que dotan las imágenes representadas por la fotografía. Se “estetiza” y se convierte en

imagen artística la contemplación de los lugares que visitan los viajeros extranjeros. La fotografía, al mismo tiempo, comienza a dotarse de un nivel artístico similar al que ofrecen obras pictóricas. Así, algunas obras que realiza Gustave Le Gray a mediados del siglo XIX representan un detallismo estético de la ruina, que consigue transmitir la impresión de la imagen como si se tratara de una visión ejecutada con efecto de pincel. De hecho, se ha considerado a este autor como un precedente de la corriente pictorialista que comienza a desarrollarse a principios del siglo XX.

4. Del viaje pintoresco a las excursiones fotográficas

El afán viajero y científico de los escritores que comienza a cobrar presencia desde comienzos del siglo XIX se verá fortalecido con la incursión del uso de la tecnología fotográfica por algunos de los autores costumbristas que eran reconocidos dentro del género de la literatura de viajes. Así por ejemplo, Teophile Gautier, es quizá uno de los primeros emprendedores que desde la percepción de la literatura de viajes realiza una incursión en el mundo de la fotografía en 1840 para plasmar representaciones visuales de ciudades como Burgos y Valladolid desde su cámara. Otros fotógrafos como Tenison en 1853 o más tarde el célebre Charles Clifford, fotógrafo de la reina Isabel II, publicará un álbum titulado *Voyage en Espagne* en 1856. Miguel Lillo, por su parte, en 1854 realiza fotografías en el *Templo de Julio Cayo Lacer*, en el *Puente de Alcántara* en 1859, en el *Anfiteatro de Itálica* o en la *Tumba de los Escipiones* en Tarragona durante 1862, entre otros de los muchos ejemplos significativos de este período.

Incluso hubo fotógrafos extranjeros que se afincaron en España, como el caso del italiano Alejandro Massari, que se establece en Sevilla en 1855 donde abre un estudio y trabaja con el daguerrotipo, papel a la sal, colodión y albumina. En una de sus obras aparecen fotografiadas las ruinas de una antigua edificación romana en Sevilla en 1855: *Trozos de los antiguos marcos romanos cerca de la puerta del osario*.

Por otro lado, comienzan a comercializarse vistas de España realizadas por viajeros franceses, como el caso de *Ruinas de molinos romanos sobre el Tajo*, fotografía realizada en 1857 (sin identificación ni atribución de autoría), de la colección Ferrier-Soulier editores, que se dedicaron a crear una empresa fotográfica destinada a la distribución de vistas estereoscópicas, creando catálogos de diversos parajes de Italia, Francia, Inglaterra y España, y, de este modo, fomentaron el intercambio de vistas bajo este procedimiento de recreación visual binocular que se hizo muy popular desde mediados del siglo XIX por diferentes países.

Pero no sólo se trataba de reflejar lo más artístico y conmemorativo de las ciudades sino que, a veces, se optaba por reflejar lugares desconocidos, como el caso de pueblos abandonados como el que fotografía el artista francés Auguste Muriel en 1864 titulado *Village de Dueñas*. De hecho, Muriel visitó España en varias ocasiones y confeccionó un álbum titulado *Chemin de fer du nord de l'Espagne*, realizado en ese mismo año, compuesto por 36 fotografías que ilustran el recorrido entre Hendaya y Madrid con vistas de diferentes parajes.

El concepto de viaje pintoresco, desde la perspectiva internacional, tendrá una fuerte repercusión desde las denominadas Misiones Heliográficas, patrocinadas por el gobierno francés, con el fin de documentar el estado histórico de los monumentos. En dicho proyecto participan autores como Gustave Le Gray desde 1851. En una de sus fotografías de ese año titulada *Le Puy, catedral de Notre-dame: le coitre*, se puede observar el deterioro de uno de los patios, con objetos abandonados como si se tratara de un lugar solitario al que no ha existido acceso y hubiera sido inaccesible. Lugares que denotan lo tétrico, lo misterioso y siniestro por la falta de vida. Le Gray también fotografía las *Ruinas de Palermo* en 1860 y las *Ruinas de Baalbek* en el viaje a Siria en el mismo año. En 1867 durante el viaje a Egipto realiza fotografías de las *Ruinas de Karnak* en 1867.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

F2. *Le Puy, catedral de Notre-dame: le coitre*, Gustave Le Gray

Otros autores significativos de mediados del siglo XIX realizan fotografías de monumentos célebres de interés turístico y patrimonial como el caso de F.E. Le Dien que realiza un álbum de las *Ruinas de Pompeya* en el año 1853. Eugene Piot realiza fotografías las *Ruinas de Atenas* en 1852, así como las que captura de la *Acrópolis*. O el caso de Máxime du Camp de la *Ciudad devastada de Tebas* de la serie Medinet Habou, realizada en 1851, durante el viaje a Egipto. También la fotografía titulada *Carriere, entrada de una galería* realizada en 1850 por Henry Le Secq, miembro también de la Misión Heliográfica, muestra el paraje desolado de un túnel abandonado y deteriorado cubierto de vegetación, acorde con los presupuestos de la denominada estética románticista, o el caso de *La rue de Rivoli* en 1852, o *La demolición de la calle Mathurins* de 1852. Por otro lado, el fotógrafo alemán afincado en Italia, Giorgio Sommer, realiza varios viajes a mediados del siglo XIX en los que captura las ruinas de edificios conmemorativos por diversas ciudades italianas, como las de Siracusa o Pompeya.

Estos ejemplos anteriores constituyen apenas unos pequeños ejemplos entre otros muchos autores que a lo largo de su trayectoria fotográfica reflejan en algún momento determinado la impresión de la ruina, que de una u otra manera se acogen a esa visión entroncada en el ideal romántico, si bien su

focalización comienza a estar más relacionada con un proyecto renovador en el que se fundamenta el concepto de rescatar imágenes que tienden a desaparecer por la nueva configuración de ciudades o incluso como introspección de lo que comienza a plantearse como técnica aplicada a las investigaciones arqueológicas.

5. Testificar el tiempo pasado: la visión arqueológica

La fotografía permite capturar un fragmento de tiempo para la posteridad. De igual modo se procuraba testimoniar vistas (imágenes) de edificios que posiblemente sólo podrían verse una vez en la vida y servía como recuerdo al viajero tanto como recuerdo personal de su viaje como para mostrar a otras personas el acceso a lugares que no podrían ver, o simplemente se pretendía reflejar edificios o construcciones que podrían desaparecer por su estado de deterioro o porque iban a re-estructurarse dentro de esa función de renovación del patrimonio cultural. El concepto de tiempo para la representación de la figura humana es similar: el poder fotografiar personas suponía que su imagen perviviría para la posteridad. Infinidad de daguerrotipos representan muchas imágenes de personas que posan con muertos (especialmente niños) que denotan el interés por el papel sagrado que demuestran ante la fotografía como instante que pervivirá en el futuro.

Desde este punto de vista, la ruina pasa a ser testimonio de algo que pervivirá con un aura diferente, algo que fue y que desapareció o se remodeló. La investigadora Susana González Reyero expone cómo, especialmente, a partir de 1860 en España se produjeron numerosas transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales que incidieron en un nuevo ideal de estudiar el pasado desde el punto de vista de su conservación en el sentido de cultivar una visión de protección y cuidado del patrimonio cultural (González Reyero, 2006). En este sentido, comienzan a realizarse las primeras incursiones de la fotografía a los estudios arqueológicos, como los realizados para Madrid en la zona de San Isidro en 1862, los realizados en Numancia en 1853 (y posteriormente en el período de 1861 a 1867), en el Cerro de los

Santos entre 1860 y 1871 o en las cuevas de Altamira en 1879, todos ellos destinados a reflejar los trabajos llevados a cabo sobre arqueología prehistórica.

En España las ciudades que más se fotografiaban por su condición de pasado cultural eran Sevilla, Córdoba, Toledo o Granada. Quizá con mayor profusión la parte del sur de España, sobre todo Andalucía, que la del norte. Así, entre 1859 y 1860 Louis de Clerq confecciona el álbum *Voyage en Espagne. Villes, Monuments et vues pittoresques*, en el que demuestra la concepción pintoresca que adquiere la fotografía como triple dimensión de registro informativo, artístico y arqueológico.

Según expone la investigadora González Reyero, uno de los primeros fotógrafos españoles dedicados a misiones arqueológicas es Rafael Castro y Ordóñez, que se había formado con Charles Clifford en la Real Academia de Bellas Artes, y que además era corresponsal de la publicación *El Museo Universal*. Este autor se dedicará a explorar y fomentar la fotografía de excavaciones como motivación personal más que como promoción que le otorgaran organismos oficiales (González Reyero, 2006). Pero en este tipo de imágenes las ruinas sólo sirven como ubicación más que como representación de obras en sí, ya que lo que prima son los objetos encontrados (monedas, estatuas), si bien el paso del tiempo hará que las fotografías adquieran otra repercusión respecto a lo que encierran los parajes en sí mismo tanto a nivel científico como cultural.

Incluso otro fotógrafo de cierta relevancia tanto en la recreación de vistas y monumentos como en el de retratos de tipos costumbristas, Laurent, llegó a fotografiar en 1865 las casas ubicadas en las *Cuevas del Sacromonte* en Granada, a la par que realizaba un proyecto fotográfico sobre La Alhambra, fiel reflejo de un documento antropológico y costumbrista en el que se perciben las condiciones de vivienda marginal desde un punto de vista exótico con una focalización de hallazgo arqueológico.



F3. *Cuevas del Sacromonte*, Jean Laurent

Posteriormente, otros fotógrafos e historiadores expertos en antropología, como el caso de M. de Góngora y Martínez, se definen por ser los primeros en utilizar la fotografía con un interés puramente científico tal como lo demuestra en su libro *Viaje literario por las provincias de Granada y Jaén*, realizado en 1875 (González Reyero, 2006). Sin embargo, el utilizar el concepto de “literario” al uso que denomina el autor para la adecuación de planos exactos sobre la ubicación de hallazgos arqueológicos denota que existe una hibridación entre lo puramente científico y cultural, prueba de ello es el incipiente interés que confiere la denominada literatura naturalista ante la descripción de detalles³.

Estos ejemplos prematuros de lo que se constituirán posteriormente como base de la fotografía arqueológica todavía forman parte del fin del discurso romántico decimonónico en el que lo misterioso y fantástico del paisaje dará lugar al discurso científico propio de finales de ese siglo y que se configura

³ Un caso paradigmático es el del insigne escritor naturalista Emile Zola que también fue gran conocedor de la fotografía, realizando diferentes perspectivas de obras de ciudades para luego generar una materialización similar al adoptar la descripción visual en sus obras literarias, como demuestra ejemplarmente en *El vientre de París*. Pero además de la condición fisionomista de la fotografía y literatura naturalista, otros autores como el célebre premio nobel de medicina Santiago Ramón y Cajal también le otorga un papel importante a la fotografía no sólo como procedimiento científico sino como base cultural del desarrollo histórico relacionado al concepto de credibilidad.

como base de los registros visuales de la modernidad, y que en el caso de España coincide con la política de Restauración iniciada por Cánovas del Castillo, especialmente a través del proyecto oficial de confeccionar una Historia General de España, que se verá publicada entre 1890 y 1894.

Así por ejemplo, también comienzan a surgir nuevos imaginarios de la ruina ligados al concepto de la visión industrial. En este sentido, la compañía del fotógrafo Jean Laurent realiza la fotografía *Mina descuidada nº 5* en 1885, perteneciente al álbum titulado *Minas de Hornachos de R.H.*, lo que denota el interés por el abandono, pero no de un elemento ligado a lo exótico o a la antigüedad sino a lo que ya no sirve, a lo que es inútil en plena efervescencia de la revolución industrial por la renovación de nueva maquinaria.

Desde el punto de vista anterior, merece la pena subrayar como convive un interés por reflejar la destrucción (no solo como apología romántica de la ruina sino como culminación de una etapa estética y de un modo de concebir o percibir el entorno) frente a la construcción de lo novedoso. De este modo, comienzan a surgir fotografías de nuevas vías de comunicación ferroviarias, carreteras, fábricas, monumentos, ligados a la concepción de la máquina y el hierro como metáfora de la modernidad. Así por ejemplo, podría ser el caso de la fotografía titulada *Construcción del Puente de los franceses en Madrid* en 1859, o todo el proyecto de construcción hidrográfica del Canal de Isabel II realizado por Charles Clifford, en el que se vislumbra una nueva visión hacia el cambio y la nueva mentalidad moderna y metropolitana que se patentó especialmente en el entorno de las ciudades. Todo ello conlleva el cambio perceptivo en el paisaje y la convivencia entre elementos del pasado y nuevos elementos que sistematizan el proyecto de revolución industrial que comienza a vislumbrarse con mayor importancia especialmente según se va avanzando paulatinamente hasta el siglo XX.



F4. *Construcción del Puente de los Franceses*, Charles Clifford

En líneas generales, la conciencia del interés por la arqueología podría estar solapada por el sólo hecho de mostrar panoramas de vistas de ciudades sin recalcar en lo que realmente suponía la futura reestructuración de ciudades y consiguiente destrucción de edificios perecederos o en ruinas. Dicho aprecio arqueológico también recalca en otros fotógrafos como el caso del británico Roger Fenton, que influido por las obras realizadas por las Misiones Heliográficas francesas con el fin de documentar el deterioro arquitectónico de París (patrocinado e impulsado por el gobierno francés) realiza imágenes pintorescas en la que describe el entorno misterioso que modela el edificio medieval de *El monasterio de Bolton*, obra realizada en 1854 para evocar el carácter pintoresco de las ruinas. En la década siguiente, otro autor anglosajón, el fotógrafo George N. Barnard, realiza la serie *Ruins of the Railroad Depot* en Charleston en el año 1865.

Todas estas imágenes constituyen documentos de antigüedad pero no todas esas fotografías describen ruinas sino un concepto metafórico de la ruina en el sentido del desgaste del paso del tiempo, incluso quizá cierto exotismo para viajeros procedentes de otros países que encuentran edificaciones de las que tan sólo conocían grabados como pudiera ser el caso de la Alhambra; sin embargo no todos los fotógrafos pretenden captar los edificios más representativos y conmemorativos de España sino que también recalcan en la visión de lo que acontece alrededor de esos lugares.

6. La ruina como catástrofe bélica

Desde mediados del siglo XIX también comienza a desarrollarse un interés por la ruina desde una conciencia informativa, es decir, como un anclaje asociado a un nuevo género periodístico basado en la descripción de conflictos bélicos. En este sentido, la imagen deja de poseer la aficción que denota el romanticismo para convertirse en el papel que ocupará la fotografía de prensa de carácter más sensacionalista. Dentro de este ejemplo merece la pena destacar la iconografía que describe la destrucción de la Guerra de Crimea. Así, el célebre fotógrafo Roger Fenton testifica las masacres acontecidas en dicho acontecimiento donde aparecen imágenes de escenarios derrumbados por la contienda bélica. Incluso Hippolyte Bayard configura una imagen fotográfica que representa un paraje desolado de destrucción después de una contienda social tal como se muestra en el título *Remains of Barricades in Rue Royale* en París en la temprana fecha de 1848, en el que aparece una calle destrozada, presumiblemente vacía aunque posiblemente no pueda constatarse por el tiempo de exposición otorgado a la imagen en aquellas fechas todavía muy prematura para mostrar la instantaneidad fotográfica.

Otro autor, León Mehedín, también realiza, entre los años 1855-1856, fotografías de la citada contienda de Crimea, tal como aparece en la imagen titulada *Logements dans les fosses de Malakoff*, perteneciente al álbum *Souvenirs* de la guerra de Crimea. Curiosamente el concepto de “souvenir” no deja de resultar paradigmático dentro de lo que podría adscribirse al *vouyerismo* bélico o, lo que es lo mismo, a la incitación de hacer partícipe al receptor de un turismo sensacionalista, como el que se irá fomentando especialmente desde finales del siglo XIX y que se constatará en el denominado fotoperiodismo o reporterismo gráfico de gran repercusión mediática a partir de ese período. En ese mismo sentido temático, otras imágenes como las que confecciona Felice Beato en la fotografía *The Capture of Fort Tabu* realizada en China en 1860, se muestra una ruina junto a personas muertas abandonadas en el campo de batalla rodeada por las

fortificaciones derrumbadas, prueba del refutado interés por el reportaje político-social.

También se comercializan imágenes que representan otro tipo de desastres naturales con incidencia mediática, como la fotografía de un edificio destruido por un altercado, tal como aparece reflejada en la imagen estereoscópica *Buildings Destroyed at Auteuil during the Commune* en 1871, que denota otro sentido de la ruina ligado al horror y a la destrucción acontecida por el conflicto social. Dicha imágenes que representan las catástrofes, durante la época que transcurren esos acontecimientos, servirán como instrumento mediático con una función meramente informativa diferente a la promulgaba la nostalgia de la ruina romántica. Sin embargo, estas imágenes con el paso del tiempo denotan cierto esteticismo en su recepción (Didi-Huberman, 2006), es decir, comienzan a consolidar una estética del horror que se irá acrecentando especialmente desde finales del siglo XIX con la repercusión del reporteroismo bélico convirtiendo esas imágenes de escombros en una singular “belleza del horror” muy lejana del ideal romántico de lo “sublime terrorífico”.

7. Conclusiones

Desde los orígenes de la fotografía y, especialmente, a mediados del siglo XIX confluyen diferentes perspectivas de atender a la ruina en sus formas de representación. Existe un ideal estético que venía influido por la reconstrucción visual heredada de la pintura y el grabado que ya se había constituido como género a través de la literatura visual costumbrista, y que contribuye a la creación de un ideal turístico y cartográfico en la confección de nuevas rutas (románticas) a descubrir. Trayecto que dejan constancia en las denominadas “guías de forasteros” y que con el paso del tiempo serán la base de las futuras guías de viaje”. Por otro lado, surge un interés cultural ligado a la documentación de un patrimonio artístico visual que tiende a desaparecer y que desemboca en la afición que suscita la arqueología ante la técnica fotográfica por el hecho de constatar nuevos hallazgos, y de este

modo el proyecto enmarcado dentro del campo cultural desembarca en una nueva corriente científica. También comienza a aparecer el fenómeno de la ruina asociado a la masacre, es decir, al paisaje que se configura después de una contienda en su concepción de ámbito de desolación marcado por el horror bélico. Y, finalmente, surge una manifestación quizá más marginal pero no por ello menos importante a la hora de mostrar los cambios ocasionados entre los lugares que se están acomodando a la modernidad, es decir, frente a la captación de nuevas construcciones se proyecta un imaginario de lo que queda en la devastación de la reestructuración patrimonial; la ruina se constituye así como un proceso de transición entre lo viejo y lo nuevo.

La ruina en sus diferentes apreciaciones mantiene una conexión con las variables temporales como reconstrucción de la memoria, del pasado anhelado, del pasado en el presente, de la proyección de un discurso imaginado por la reconstrucción mitológica y literaria, por la concepción de un cambio entre el clasicismo y la modernidad. La técnica fotográfica se articula como un elemento conector de “heterocronías”: pasados que conviven con presentes, presentes que se transforman en futuro.

Dichas percepciones se retoman en el marco de pensadores contemporáneos como Marc Augé cuando indica que la contemplación de la ruina propone un tiempo puro al que no se le puede asignar fecha pero sí memoria (Augé, 2003). Partiendo de estas bases, se puede hablar que el tiempo de la ruina es un “tiempo perdido”, tal como el que expone el célebre relato del escritor Marcel Proust, que sólo es recuperado por el arte, un tiempo que escapa a la historia, fuera del contexto en el que se percibe y por tanto atemporal y sólo reconocible como categoría estética. Ese marco temporal es el que dignifica la mezcla del entorno natural con la experiencia de los significados.

El pensador Didi-Huberman alude a la reconstrucción del tiempo como una cuestión anacrónica, en el que la memoria utiliza una dimensión memorativa de anclaje en el inconsciente, y en el que diferencia las constantes de lo “visual” como experiencia fenomenológica de acontecimiento frente a lo

“visible” como la propia capacidad de ver sin concebir (Didi-Huberman, 2006). Partiendo de esta base también se puede interpretar la ruina frente al tiempo como un proceso “con-memorativo” de afección personal. Es decir, existe una triple percepción de formas de entender la concepción del elemento “ruina” y su relación temporal: como recreación visual propia de un hallazgo, como ideación visible en su intención de interpretación del pasado (función antropológica) y como reflexión afectiva en su capacidad de incitar o conmemorar una evocación (categoría estética).

La estética del encuadre supone una doble concepción de enmarcar el tiempo y el espacio: marco temporal que queda congelado y repercute en el presente de la fotografía (del acontecimiento fotográfico) y en el presente del espectador (el de su época y el del receptor actual), y marco espacial en el sentido que se fragmenta y materializa una parte del campo visual que captura el fotógrafo. Se recrea, por tanto, una disposición basada en la intemporalidad, “no-tiempo” en el que prevalece la estética de la imagen frente a la dimensión histórica de “tiempo congelado” como representación de una vista que acontece en un momento determinado para su posteridad.

Finalmente, quizá sea necesario matizar que lo que el lector o receptor contemporáneo ve en esas imágenes forme parte de otra variable temporal marcada por la decodificación cultural e iconográfica que proviene de un nuevo régimen escópico diferente al que aconteció durante el siglo XIX.

Referencias bibliográficas

- Addison, J. (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de “The Spectator”*. Madrid: Visor / La balsa de la medusa.
- Aubenas, S. [dir.] (2002). *Gustave Le Gray*. París: Gallimard.
- Augé, Marc (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- Bajac, Q. y Planchon-De Font-Réaulx, D. [dir.]. (2003). *Le daguerrotype français. Un objet photographique*. París: Editions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Burke, E. (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Alianza Editorial.

- Benjamin, W. (2010). *Atlas / Constelaciones*. [Obra de fragmentos interactivos, como homenaje al autor] Madrid: Círculo de Bellas Artes
- Calvo Serraller, F. (1995). *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid: Alianza.
- Clair, J. (2005). *Mélancolie. G'enie et folie en Occident*. París: Gallimard.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Fontanella, L. (1982). *La imprenta y las letras en la España Romántica*. Berna & Frankfurt: P. Lang.
- Frizot, M. [ed.] (1998). *A New History of Photography*. Köln: Köleman
- González Reyero, S. (2006). *La fotografía en la arqueología española*. Madrid: Real Academia de la Historia / Universidad Autónoma de Madrid.
- Pérez Gallardo, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*. Madrid: Cátedra.
- Pinson, S. (2003). "Daguerre, expérimentateur du visuel", *Ethudes phogrâphiques*, nº 13. <http://etudesphotographiques.revues.org/345>
- Riego, B. (1992). "Una multitud de procesos denominado 'fotografía'" en *La Imatge y la Recerca Histórica. Segundas Jornadas Antoni Varés*. Girona: Ayuntamiento de Girona.
- Rodríguez, D. y Pérez, H. [eds.] (2015). *Mirar la arquitectura. Fotografía monumental en el siglo XIX*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Simmel, G. (1987). "Las ruinas" en *Revista de Occidente* nº. 76 (pp. 108-117) Madrid.
- Staley, A. y Newall, C. [dir.] (2005). *Prerrafaelistas: La visión de la naturaleza*. Madrid: Fundación "La Caixa".
- Torres González, B. (2001). "Amor y muerte en el Romanticismo" en *Amor y muerte en el Romanticismo a través de los fondos del Museo Romántico*. Madrid: Ministerio de Educación / Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- V.V.A.A. (2003). *La fotografía en España en el siglo XIX*. Barcelona: Fundación "La Caixa".
- V.V.A.A. (2004). *De París a Cadiz. Calotipia y colodión*. Barcelona: Museo Nacional d'Art de Catalunya.
- V.V.A.A. (2005). *Antiquity & Photography. Early Views of Ancient Mediterranean Sites*. Los Ángeles: Getty Publications.
- V.V.A.A. (2005). *El esplendor de la ruina*. Barcelona: Caixa de Catalunya
- V.V.A.A. (2009). *Ver Italia y morir*. Madrid: Fundación Mapfre.

V.V.A.A. (2010). *Primitifs de la photographie. Le calotype en France 1843-1860*. París: Gallimard.

V.V.A.A. (2011). *Una imagen de España. Fotógrafos estereoscopistas franceses (1856-1867)*. Madrid: Fundación Mapfre.

V.V.A.A. (2014). *Visite España. La memoria rescatada*. Madrid: Biblioteca Nacional.

Cómo citar: Gómez Alonso, R. (2016). "Fotografía y ruina en el siglo XIX: Búsqueda y Rememoración del tiempo pasado". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 12, pp. 39-60. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>