

FOTOGRAFÍA Y PINTURA ROMÁNTICAS: UNA ESTÉTICA COMPARTIDA

Alicia Hernández Vicente

RESUMEN

Durante el periodo romántico, la pintura sintió una enorme fascinación por las vistas de arquitecturas medievales, sobre todo de estilo gótico. Las simbologías son numerosas, pues fue un estilo cargado de connotaciones para el hombre romántico. Este artículo ofrece una visión comparada de este tipo de pintura y la fotografía coetánea, que compartió esa admiración por la arquitectura del Medievo.

PALABRAS CLAVE: fotografía, pintura romántica, arquitectura medieval, ruina, pintoresco, sublime.

ABSTRACT

In the Romantic Period, the painters felt a great fascination for sights of Medieval architecture, overall for the gothic style. The symbols are various because this style was very meanful to the romantic people. This article shows a comparison between this kind of painting and the coetaneous photography, sharing both of them this admiration for the medieval architecture.

KEY WORDS: Photography, Romantic Painting, Medieval Architecture, Ruin, Picturesque, Sublime.

LA IMAGEN PINTORESCA

El concepto de pintoresco es uno de los propios de la pintura de paisaje del Romanticismo y una de las características que le son inherentes es la variedad¹. Ésta se basa en la presencia de objetos diversos en una imagen con la finalidad de proporcionar al espectador una sensación agradable, dada por los estímulos que ofrece. La ruina puede ser uno de esos elementos, siempre y cuando se encuentre rodeada por un paisaje apacible. Ese gusto por ocupar los paisajes pictóricos, y más tarde los fotográficos, con la presencia de edificios a medio derruir o construcciones hermosas y de tiempos pasados, procedía de la teoría del paisaje emergente en el siglo XVIII en relación con el jardín, y más concretamente con el jardín inglés. Éste estaba caracterizado, no por imitar simplemente la naturaleza, sino por modificarla, adaptándola a los sentimientos humanos. Es por ello que en los paisajes donde la obra

del hombre estaba presente, había lugar para la figura humana y para el desarrollo pacífico y generoso de su vida.

Por su parte, William Gilpin en sus *Tres Ensayos sobre la belleza pintoresca, sobre el viaje pintoresco y sobre el dibujo de paisaje* (1792) hablaba de una segunda característica propia de la categoría de lo pintoresco; el contraste. Bajo su punto de vista, los objetos abruptos y rugosos eran más adecuados para materializar los sentimientos del artista. Era así como se subjetivizaba el paisaje, siendo éste un proceso propio del Romanticismo. A pesar de que este teórico trabajó en torno a la imagen pictórica, sus ideas partían de autores que elaboraron la teoría del paisaje, tales como William Temple o Shaftesbury. En realidad, en todas estas teorías se aprecia un trasunto político muy claro. El jardín inglés muestra el deseo de crear un nuevo espacio más natural y espontáneo que se diferenciara de la artificiosa geometría del jardín barroco francés, representativo de las monarquías absolutistas del Antiguo Régimen. Por otra parte, el jardín inglés, menos intervenido por el hombre —o al menos de intervención menos evidente—, respondía mejor a los ideales del nuevo orden burgués, que se sentía más identificado con la sencillez, la intimidad y la animada variedad. En cualquier caso, es necesario aclarar que Gilpin sólo aplicaba la categoría de pintoresco a la imagen representada —a la pintura, que haremos extensa a la fotografía—, no a los parajes u objetos reales.

Podríamos afirmar que la categoría de lo pintoresco es propia de los objetos en tanto que humanizados. Un paisaje pintoresco lo es cuando es representado, es decir, cuando es subjetivizado por la mano de un pintor o por la cámara de un fotógrafo. Por ende, el paisaje pintoresco es capaz de contener los sentimientos del artista. Y a estos dos aspectos humanizados del paisaje —que sea representado y que exprese emociones— se suma un tercero: la arquitectura en ruinas. No es característica de todo el repertorio del paisaje romántico pero sí es cierto que dentro de éste su representación fue muy frecuente y aludía a la creación humana. Por su carácter de inacabada, la irregularidad de sus líneas y el contraste lumínico que proporcionan sus fragmentos, la ruina se convirtió en el elemento idóneo para representar lo bello pintoresco, tal y como lo concebía Gilpin; convicción válida, pero no única, para esta categoría que tanta importancia adquirió durante el periodo romántico.

Si bien es cierto que la fotografía luchó arduamente para que fuese elevada a la categoría de arte, no hay que olvidar que en sus inicios fue vista y juzgada bajo el prisma de la pintura y, por otra parte, muchos pioneros de la fotografía veían en la pintura un modelo de composición y un patrón estético. El hecho de que apareciera un nuevo medio de expresión no significaba que éste no necesitara de un modelo del que partir.

Graham Clarke² comenta en relación a esto la figura de Roger Fenton. Este fotógrafo inglés fue heredero directo de la pintura inglesa, en la tradición de

¹ Vid., ARGAN, Giulio Carlo, *El Arte Moderno I*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1970, p. 10.

² Vid., CLARKE, Graham, *The Photograph*, Oxford, Oxford University Press, 1997, pp. 55-56.

Gainsborough, Constable, y discípulo a su vez de Paul Delaroche³. En muchas ocasiones se puede observar cómo sus fotografías captan lugares que ya fueron representados en pintura. Un ejemplo es *Salisbury Cathedral. The Spire* (1860) en relación a las pinturas realizadas sobre el mismo tema por Constable. A pesar de que no se trata de una ruina, sirve para ilustrar dos constantes que se repetirán a lo largo de este discurso; el gusto por la arquitectura gótica y la enorme vinculación que se establece entre pintura y fotografía. En ambas obras podemos apreciar una visión idílica del lugar. La catedral fue captada desde el otro lado del lago, desde donde se logró un punto de vista general del edificio; escondido parcialmente por la arboleda, en el caso de la fotografía, o enmarcada por ella, en el de la pintura. En ésta aparecen dos personajes en primer término, se trata de John Fisher, obispo de Salisbury y mecenas de la obra, al que iba dedicada. Con ella, Constable hizo una alabanza al Cristianismo representado por el edificio y es que fue la arquitectura gótica la que en estos momentos representaba más adecuadamente a la religión cristiana en gran parte del occidente europeo. Realmente es una referencia a la religiosidad íntima y sincera ya perdida, y que para el hombre romántico tuvo su mejor época en la Edad Media.

Igualmente hizo un homenaje a la campiña inglesa, arrasada y maltratada por el desarrollo de las ciudades, la revolución industrial y el ferrocarril, de prematura expansión en Inglaterra. La sensibilidad hacia el campo fue simbolizada aquí por el ganado que bebe y pasta ajeno a todo lo que ocurre alrededor. Sin embargo, y a pesar de que el motivo es el mismo, no fue tratado de igual forma en ambas imágenes, pues la fotografía de Fenton resulta inquietante por su vacío de vida. En ella no aparecen ni personas ni animales. Una de sus causas fue con toda seguridad la necesidad de una exposición de aproximadamente cinco minutos para que el proceso fotográfico se desarrollara de forma satisfactoria. En cualquier caso, resulta interesante la imagen en cuanto a la composición. Como tantas veces hizo Constable, Fenton aprovechó el efecto causado por el agua que refleja la claridad de la catedral. La masa del edificio resalta sobre la oscuridad de la hierba y el follaje de los árboles que mantiene oculto gran parte del edificio.

La arboleda no coincide en las dos imágenes pero no sólo puede deberse a la intervención creadora del pintor, sino al ángulo escogido. A pesar de que ambos optaron por el mismo lado de la catedral —la fachada norte—, la inclinación respecto al eje norte-sur elegido es distinto. Éste podría considerarse un detalle mínimo pero puede servir para cuestionarnos hasta qué punto Constable reinventó el paisaje. 34 años son los que separan la fotografía de la pintura, por lo que el paisaje ha podido cambiar en muchos de sus aspectos. Sería interesante comprobar si Constable fue fiel a lo que veía. Resulta difícil saber si la arboleda que esconde la catedral de Fenton existía ya en época del pintor, saberlo permitiría comprobar si

³ Vid., SZARKOWSKI, John, *Photography Until Now*, New York, The Museum of Modern Art, 1989, p. 54.





Constable quiso exaltar la catedral y su significación mediante la naturaleza, convirtiendo ésta en marco de aquélla, o, si por el contrario, tradujo escrupulosamente al lienzo lo que vio, algo que es muy poco probable.

Por su parte, Fenton intentaba elevar la fotografía a la categoría artística para cuyo fin encontró ideal la técnica del calotipo, dado que sus dos pasos —la creación del negativo y su posterior positivado— dieron más margen de creatividad. Por esta razón se convirtió en el procedimiento preferido de los fotógrafos ingleses que se aglutinaron hacia 1853 en torno a la Sociedad Fotográfica de Londres⁴, presidida por el mismo Fenton y heredera de la Sociedad del Calotipo. Según este autor, las dos fases del proceso toleraban, a diferencia del daguerrotipo, una intervención en el negativo en aspectos como el color o el contraste, elevando la fotografía a la expresión artística en tanto que alejada de la simplicidad del paso único. Por esta razón se puede suponer que esta fotografía pudo ser intervenida con el objetivo de hacerla más «pictórica», si se nos permite el término.

Por último, es preciso hacer hincapié en un aspecto más de las imágenes que nos ocupan. Se trata de las nubes. En el cuadro de Constable es evidente el protagonismo que adquiere este fenómeno. Era tal la importancia que este pintor le confería a las nubes que, tras la impresión que sintió al ver los estudios hechos por Cozens, llegó a la conclusión de que un artista que quisiera dar vida a los aspectos más íntimos y recónditos de la naturaleza, debía ser capaz de dominar su representación. Claro está que cuando se trata de una fotografía, sobre todo si son necesarios unos minutos para realizarla, las nubes carecen de esa significación y, de hecho, en la fotografía de Fenton no aparece ninguna, dado que es un elemento de enorme fugacidad y su habitual movimiento hacía imposible su captación mediante el mecanismo fotográfico.

POSIBILIDADES PICTÓRICAS

En relación a la teoría de lo pintoresco, Szarkowski apunta que la técnica del calotipo estaba más cercana a la litografía y al grabado que otros métodos fotográficos, y que agradaba más al público por esa proximidad con los procedimientos tradicionales⁵. Recordemos que el siglo XIX fue una época de grandes cambios en la que las cosas más familiares eran reemplazadas por otras que, aun siendo mejores, resultaban extrañas. Fue el momento en el que los aparatos a motor variaban el paisaje y la vida de los hombres que vivían en él. De modo que la vuelta a la naturaleza y a la campiña, como lugar donde aún residía la paz, la tranquilidad y las formas de vida antiguas, era una especie de huida romántica similar a la que los artistas —sobre todo los ingleses— hacían cuando elegían el calotipo. Es posible

⁴ *Ibidem*, pp. 43-44.

⁵ *Vid.*, SZARKOWSKI, *op. cit.*, p. 47.

también que esta técnica tuviera éxito en las Islas Británicas, no sólo por esta razón aludida por Szarkowski, sino también por el hecho de que fuese una patente inglesa. En cualquier caso, el daguerrotipo resultaba extraordinariamente novedoso por su soporte, y el calotipo más familiar por el hecho de utilizar el papel, como el grabado o la litografía.

Szarkowski describe el calotipo como tendente a la rugosidad e irregularidad. No es por tanto de extrañar que fuese una técnica muy recurrida para captar paisajes que poseyeran los elementos esenciales de una imagen pintoresca. Recordemos que Gilpin enumeraba propiedades tales como la rugosidad, la variedad, el contraste, la rudeza, el colorido... para referirse a la categoría de lo pintoresco, que concuerdan perfectamente con el invento de Talbot. Igualmente, podríamos hablar de esta falta de detalle como una característica común a la pintura, cuya tendencia a la pincelada fragmentaria y a la mancha de color estaba más acorde a la variedad e irregularidad inherentes de esta técnica fotográfica, y que no le eran propias, como es obvio, al daguerrotipo.

Para ilustrar esta idea haremos mención a una obra de Constable, *El Castillo de Hadleigh* (1829), en comparación nuevamente con un calotipo, en esta ocasión de Thomas Sutton, *Ruina de una torre de la isla de Jersey* (1854). La pintura participa de la estética de lo pintoresco, en la línea de la anterior, por detalles como el pastor acompañado de su perro, el ganado del segundo término... más el espesor de las nubes, como anunciadoras de una tormenta, indican que algo ha cambiado en el ánimo del artista. Los colores tienden hacia el negro y eso se traduce en una mayor impresión de tristeza, lo que nos hace suponer que quizás el autor depositara en esta obra un mensaje vital. Dada la fecha de ejecución, es muy probable que se trate de una obra en la que dejó notar la profunda infelicidad que le causó la muerte de su esposa —María Bicknell— a la que se sentía muy unido, y que nunca llegó a superar.

Interesa destacar que el motivo de una y otra imagen es el mismo pero las analogías no sólo comienzan por la forma circular del objeto arquitectónico principal, y único en el caso del calotipo, sino en su tratamiento respecto al suelo donde se asienta. En ambos casos, la torre parte de un suelo irregular y la rotura del edificio se confunde con el terreno. Por otra parte, se juega con la rugosidad de las grietas para crear efectos pictóricos y aquí hay que referirse a una diferencia de la que no es difícil percatarse. Mientras que la grieta del edificio pintado nos introduce en un espacio inquietante y misterioso, que es su interior —oscuro e indefinido—, la grieta del edificio fotografiado se recorta tajantemente sobre el fondo claro del cielo. Incluso, podríamos atrevernos a decir que la falta de definición y detalle del calotipo provoca la impresión de que la ruina es superpuesta artificiosamente sobre una superficie blanca. En ambos casos, se hace uso de las ventanas para crear un contraste entre luz y sombra. La mampostería de la torre fotografiada añade detalle a la imagen, algo que Constable consigue mediante los aros de piedra que fajan la construcción. La vegetación, muy escasa en el calotipo, aporta variedad e irregularidad al conjunto. Esto es mucho más evidente en el óleo, donde ocupa un espacio más amplio en el paisaje.



A pesar de la falta de detalle del calotipo, fue una técnica utilizada para un fin muy relacionado con la vertiente topográfica de la pintura de arquitectura, y se trata de la documentación visual de los edificios históricos. Un prolífico ejemplo fue la producción de las llamadas Misiones Heliográficas en Francia. Fue ésta una iniciativa de la Sociedad Heliográfica, fundada en 1851, y que luego se convertiría en la Sociedad Francesa de Fotografía formada por numerosas personalidades del mundo del arte y las letras. De entre ellos, Francis Wey concibió una interesante idea: crear un *Museo pintoresco y arqueológico de Francia*⁶ en el que se exhibieran y guardaran imágenes fotográficas de los monumentos y conjuntos artísticos más valiosos del país. Resulta curioso que el nombre del museo poseyera el adjetivo de *pintoresco*, lo que demuestra que la sensibilidad romántica subyacía en este proyecto.

Estas misiones o viajes impulsados por Wey, y auspiciados por la Comisión de Monumentos Históricos, no sólo tuvieron un fin documentalista sino que formaban parte de un proyecto de gran envergadura para llevar a cabo la restauración de los edificios fotografiados ubicados en cinco zonas diferentes de Francia⁷; Hyppolite Bayard se encargó de la Normandía, Le Gray y Mestral de Turena y Aquitania, E. Baldus de Fontainebleau, Borgoña y Delfinado, y Le Serq de Campaña y Alsacia-Lorena. El calotipo fue usado solamente por Baldus, fotógrafo nacido en Alemania pero nacionalizado francés. No obstante, las fotografías realizadas en estos viajes, indistintamente de la técnica que cada uno eligiera, esconden algo más que un simple afán recopilatorio. El nuevo invento de la fotografía había significado para muchos la perfección de la imagen; la captación rápida y segura de los más mínimos y discretos detalles de todo cuanto se quisiera. De modo que la Comisión de Monumentos encontró en ella el instrumento ideal para reunir de forma bidimensional, digámoslo así, el patrimonio arquitectónico del que tanto se sentían orgullosos los franceses. Sin embargo, dentro de las distintas técnicas fotográficas, existían unas más idóneas que otras para los viajes, dada la ligereza del equipo y la sencillez del proceso. De hecho, Talbot llegó a decir a este respecto en una ocasión a un amigo: «Supón que en el viaje llegas a unas ruinas inesperadas. Pasas, haces tu exposición y en diez minutos estás de nuevo en camino»⁸.

La fotografía lograba paralizar de forma figurada el deterioro de muchos edificios. Sería testimonio de la existencia de una obra que quizás tuviera los días contados. El paso del tiempo, que todo lo destruye, quedaba así vencido en parte. De la misma forma que la campaña inglesa fue exaltada en los cuadros y en las fotografías, evidenciando la inquietud de aquellos que sentían perderla, en Francia

⁶ Vid., SOUGUEZ, Marie-Loup, *Historia de la Fotografía*, Madrid, Ed. Cátedra, 1996, p. 119.

⁷ Vid., LEGMANY, Jean-Claude y ROUILLE, André (dirs.), *Historia de la Fotografía*, Barcelona, Ed. Martínez Roca, S.A., 1988, pp. 55-56.

⁸ Vid., SZARKOWSKI, *op. cit.*, p. 44.



el mismo temor se producía hacia el patrimonio arquitectónico. Las revoluciones, las guerras y los años son el peor enemigo de la obra del hombre, tan mortal como su creador.

A pesar de los esfuerzos, la Misiones Heliográficas no tuvieron mayor eco a la larga que convertirse en una enorme fuente documental del estado de los edificios más destacados de Francia, entre los que hay una ingente cantidad de obras medievales. Nunca fue publicado el trabajo de estos cinco fotógrafos, ni merecieron exhibición ni comentario oficial alguno. Sí lograron ser conocidos y desde entonces, algunos de ellos empezaron a tener encargos importantes y la labor del fotógrafo empezó a tener una relevancia cada vez más reconocida. Por ello no se puede obviar la figura decisiva de Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc (1814-1879), que desarrolló una actividad de restaurador en el siglo XIX que, aunque muy cuestionable, fue muy importante para la revalorización del gótico francés. Su obra, *Diccionario razonado de arquitectura francesa de los siglos XI al XVI* (1845-1864), deja expuesta su teoría acerca del gótico como estilo nacional y expresión del alma del pueblo francés.

Con este autor se podría esbozar una de las vertientes de la teoría de la arquitectura del siglo XIX respecto al gótico como expresión de la nacionalidad, en este caso de la francesa. Este teórico admiraba el estilo ojival, no por su referencia a un tiempo pasado, sino por la racionalidad de su modo de construir que alcanzó su cenit en el siglo XIII. Esta racionalidad fue también propia de la sociedad decimonónica, que no reparó en utilizar el ancestral estilo mezclándolo con los nuevos materiales, tales como el hierro. Es por ello que Viollet-Le-Duc se atrevió a restaurar los edificios medievales introduciendo elementos ajenos sin el más mínimo pudor, revelando así la idea que del Medievo tenía el hombre de su siglo. Como muestra de ello, podríamos mencionar la fotografía que Charles Nègre le hizo a Henry Le Secq junto a la gárgola reinventada por Viollet-Le-Duc, de gesto burlón, situada en una de las esquinas de la galería alta exterior de la Catedral de Notre-Dame.

Esta alusión sirve para introducir un tipo de fotografía de monumentos que es muy frecuente en esta época —y sobre todo en las Misiones Heliográficas— que es aquella donde se elige un motivo singular del edificio para convertirlo en el tema principal de la composición, algo que no solía ocurrir en la pintura, más tendente a centrarse en el edificio completo. Es lógico que si se trata de imágenes con una intencionalidad documental —para mostrar el estado de conservación del edificio— el fotógrafo decida centrarse también en partes del edificio; no obstante, hay ejemplos en los que se trasluce una intención poética más acusada de lo que en un principio pueda parecer. Recordemos el calotipo de Nègre llamado *El Ángel de la resurrección* de 1853, donde la escultura ubicada en la catedral parisina se recorta sobre el cielo y preside la imagen sobre la vista de la ciudad del Sena.

Este amor por el patrimonio artístico e histórico del que fue protagonista la fotografía en Francia no es más que una muestra de la conciencia nacional que iba creciendo a pasos agigantados durante el siglo XIX en muchas partes de Europa. La Revolución elevó a Napoleón al poder a finales del siglo anterior. Tras sus conquistas por el continente —con el fin de derrocar a las monarquías absolutistas existentes y extender los ideales burgueses y democráticos— se produjo en las conciencias



de los pueblos una reacción nacionalista que fructificó en el Congreso de Viena en 1815. Esto ayuda a entender cómo algunos de los países europeos que más sufrieron las desquiciadas aspiraciones del emperador francés comenzaron a asumir su nacionalidad, protegiendo su personalidad propia y su idiosincrasia. Le dieron a este sentimiento una forma concreta en su arte y en la protección de su patrimonio —en tanto que testimonio de dicha historia— tal y como lo hizo Francia, en cuyo suelo se habían librado las más sangrientas y crueles guerras, las civiles.

Tras la Restauración de la monarquía francesa en 1815, se produjo una nueva revolución, la de 1845, que desembocó en la II República, en cuyas primeras elecciones se elevó a Luis Napoleón Bonaparte como presidente. Éste, sin poder evitar la tentación, dio un golpe de Estado, proclamándose Emperador, como hiciera su tío tiempo atrás. Su sistema dictatorial condenó a todo el que se manifestara contrario a su régimen, pero inició una política basada en la idea de defensa de la nacionalidad francesa. Napoleón III cayó en 1879, tras la invasión de Francia por Prusia, no siendo la única guerra en la que participó el país durante esos años. Tal fue el caso de la guerra de Crimea o su participación en la de Italia. El golpe más duro fue la pérdida de Alsacia y Lorena con la que Francia empezó a sentir el peligro de un desmembramiento nacional. Es inevitable advertir que tras todo este periplo, Francia necesitaba auto proclamar su identidad y, para ello, el Gobierno auspició la campaña de recuperación de sus edificios, a la que estaban ligadas las Misiones Heliográficas de las que ya hemos hablado. Pero no fue ésta la única iniciativa, pues a lo largo de todo el siglo los artistas se hicieron eco de las riquezas de un pueblo cuya historia se remontaba a muy atrás.

Un edificio gótico solía representar un pasado tranquilo donde las formas de vida eran casi inmutables y los valores respetados. El orden de las cosas estaba dominado por una fe católica de sólidas bases y hacía igualmente estable la estructura social. Era una época de esplendor; de hermosas catedrales y abadías de actividad fulgurante. Todo esto era observado desde un tiempo sangriento y angustioso en el que las luchas fratricidas no dejaban lugar ni ánimo para la contemplación. Y es que mirar a una abadía solitaria o a cualquier edificio religioso medieval, no sólo era un acto de fe, sino una actitud moral de respeto hacia el pasado que alimentaba la unidad nacional; atacada desde dentro y desde fuera, y que necesitaba de iconos con los que el pueblo pudiera sentirse más seguro. Fue así como los artistas participaron en proyectos colectivos —como las Misiones— o individuales, con los que intentaban llamar a la conciencia y fomentar la fraternidad, y no el fratricidio. Así el Barón Taylor realizó una colección de 3.000 litografías, donde homenajeaba al patrimonio francés románico y gótico, y que aglutinó en una magna obra titulada *Voyages pittoresques* (1820-1878).

Por su parte, Blanquart-Evrard, que había perfeccionado la técnica del calotipo, fundó la Imprimerie Photographique, donde producía centenares de copias al día gracias al paso del negativo al positivo. Aprendió la técnica de manos de Tanner, que había trabajado con el mismo Talbot en Inglaterra, y lo desarrolló de modo que su producción, casi fabril, sirviera a un fin educativo y cultural. Los trabajos editados durante los cuatro años que estuvo abierta su imprenta fueron realizados de modo que todo aquello que se describía tuviese un valor enfatizante, o



sea, que resaltara la importancia de los motivos elegidos. Entre éstos, se podían encontrar las fotografías dedicadas a la moderna y antigua arquitectura, a las obras de arte tradicional e, incluso, a paisajes y rincones representativos de la geografía francesa, siendo así herederas de la estética pintoresca romántica. De todos los motivos, la arquitectura era la más representativa del espíritu nacional, materialización del carácter moral del pueblo que la gestaba. Por su editorial pasaron las obras de numerosos fotógrafos de importancia, como fue el caso de Charles Marville, creador de un álbum llamado *Mélanges photographiques* (París, 1851). Pero Blanquart-Evrard no sólo editó la fotografías de otros artistas, también tuvo tiempo de mostrar su propia visión del mismo tema. En 1851 publicó su primer álbum con imágenes de paisajes y vistas de arquitecturas en las que se puede apreciar la inspiración de la litografía romántica.

Inglaterra, por su parte, tuvo unas características propias que la hicieron diferente a Francia, Alemania u otros países europeos. El hecho de que su territorio no hubiese sido atacado por las ansias devastadoras de Napoleón, ni tampoco por las revoluciones internas que desmembraban la unidad nacional, permitía que los ingleses sintieran una tranquilidad envidiable. Su máxima preocupación derivaba de otra revolución muy distinta —la Industrial— y que provocaba otra pérdida igualmente angustiada, la de la campiña.

Realmente, la situación económica y política de Inglaterra la hizo fuerte y no necesitaba forjar esa identidad de la que hemos hablado, sino reforzarla. El largísimo periodo de la Reina Victoria (1837-1901) significó una estabilidad acompañada de un importante Parlamento que convertía al país en pionero de la democracia. Mas esto no evitó que las desigualdades sociales no fueran un problema acuciante, producto del éxodo rural y de la masificación de las ciudades; escenario de mucho desagrado para las clases más acomodadas que preferían volverse a la tranquila campiña, abandonada por los campesinos. Era la burguesía bienpensante la gran clientela de estas obras; imágenes que a veces llegaban a ser postales turísticas, pero que en otras eran auténticas deudoras de los presupuestos románticos.

El pasado era visto como algo perpetuado y su nacionalidad firmemente asentada, pues desde los sangrientos días de Cromwell, nada tormentoso ocurría. Su historia estaba basada ahora en una unidad familiar, trasunto de la sociedad, donde nadie tenía razón por la que desconfiar de su hermano o vecino. Cuando miraban una abadía podían pensar que alguno de sus antepasados la presidía, o que algún tatarabuelo rezó bajo sus bóvedas, ya caídas. Era ésa la Inglaterra en paz consigo misma la que buscaba sus propios iconos; esos que podían ser encontrados en un roble nudoso, una villa tranquila, una pequeña iglesia gótica o en una majestuosa catedral. Y así fue cómo el gótico se convirtió para los ingleses, como para los franceses, en signo de identidad, por que el Medioevo para ellos fue también una época de esplendor, llena de grandes obras y donde el pueblo hundía sus raíces. La ruina y los edificios ojivales eran tratados en Inglaterra como temas de gusto y refinamiento, puesto que mostraban una sensibilidad especial hacia los monumentos del pasado, y tras la representación en grabado y pintura —como fue el caso de Turner, Constable, Thomas Gainsborough y Richard Wilson— se trasladó a la fotografía.





En *La iglesia de East Bergholt* de John Constable aparece una modesta parroquia gótica rodeada por su cementerio, donde fueron enterrados los miembros de la familia Revan, que sirvió durante largos años a los padres del pintor. Era un lugar que se mantenía invariable con el paso del tiempo y las generaciones. Tal es el caso de *Snitterfiel Church* (1888), fotografiada por James Leon Williams. En ambas imágenes el artista ha elegido un punto de vista más bajo que la construcción y el entorno natural enmarca y acentúa la tranquilidad del lugar.

Pero los fotógrafos británicos también dedicaron sus exposiciones a ruinas de edificios, como fue el caso de Williams Mervyn Lawrence (1840-1931), nacido en Irlanda —pero plenamente imbuido en la estética romántica, como lo demuestra en su *Muckross Abbey*, en Killarney—; o Joseph Guyton y George Washington Wilson, nacidos ambos en Inglaterra.

En Alemania, las circunstancias sociales y políticas fueron distintas a las de otros países de los que hemos hablado. En territorio germano, se produjeron sangrientas batallas durante las guerras napoleónicas. La rivalidad entre ambas naciones se acrecentaba y, tras la caída de Napoleón, los movimientos nacionalistas alemanes se intensificaron. El miedo hizo que en 1815 los estados germánicos se reagruparan en la Confederación Germánica, dominando entre todos ellos Prusia. En estos momentos fue cuando los esfuerzos se aunaron en erigir una unión alemana que los hiciera fuertes frente a posibles nuevos ataques. Fue entonces cuando la política combativa y anexionista de Bismarck necesitó de esa unidad para librar una batalla tras otra con el fin de ampliar su territorio y aislar a Austria. Su antagonismo con Francia procedía de problemas fronterizos que se remontaban a tiempos pasados. Esto no evitó que su estilo arquitectónico nacional fuera el mismo, el gótico. Y aunque parezca contradictorio, goza de una enorme coherencia puesto que, si el arte propugnado por Napoleón era el clásico —el más digno del nuevo Imperio Romano que anhelaba—, es lógico que los países antibonapartistas, como Alemania, se decidieran por el periodo medieval con el que el pueblo se sentía más identificado.

Así, Herder, gran liberal de ideas avanzadas, alzaba la voz a favor del respeto a todos los pueblos y sus manifestaciones culturales. Exaltó la lengua alemana, sus poesías y canciones, y pidió que todo ello no fuera considerado expresión inferior a ninguna otra. Sobre todo se refería a ese refinamiento y elegancia amanerada del Neoclasicismo francés. Se produce entonces una nueva crisis del «estilo único», que bien expresó Wackenroder en su ensayo dedicado a Dürero: «El verdadero arte no brota solamente bajo el cielo italiano o majestuosas cúpulas o columnas corintias, sino también a la sombra de arcos ojivales, construcciones de elaborada decoración y torres góticas»⁹. En relación a todo esto es conveniente mencionar el comentario que Johann Wolfgang Goethe hacía en su obra *Von deutscher Baukunst* (1772-1773): «los sentimientos más profundos de la verdad y belleza de proporciones, nacidos de

⁹ Cita extraída de BOIME, Albert, *Historia social del Arte Moderno, vol. 2, El arte de la época del Bonapartismo 1880-1815*, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1996, p. 558.

una alma alemana sencilla y vigorosa, viva en la cerrada, oscura y clerical época de la Edad Media»¹⁰. La identificación germana con el Medioevo procede ya de los siglos XVII y XVIII, aunque no con tanta fuerza como en el XIX. En el caso de Goethe, su elogio a la arquitectura gótica se encauza a través de su alabanza a la Catedral de Estrasburgo, no siendo la única obra que se escribió con este carácter. En realidad, se trata de una exaltación de la arquitectura gótica como la cumbre de la construcción, por su perfección a base de arcos, columnas, bóvedas y arbotantes que trabajaban de forma solidaria con el fin de rozar el cielo.

A lo largo del siglo XIX, la plástica y la fotografía en Alemania, como en toda Europa, se dedicó a la representación de edificios ojivales en pleno esplendor. La ruina quizás contenga un factor de nostalgia, ansiedad y desesperación, como veremos en la obra del alemán Caspar David Friedrich; no obstante, el optimismo se aprecia en composiciones donde el edificio medieval domina sobre la ciudad. Un ejemplo significativo podría ser el cuadro del arquitecto Karl Friedrich Schinkel, *Iglesia gótica en una roca sobre el mar* (c. 1813). De todos los edificios que aparecen en la composición —entre los que podemos contar clásicos, rústicos, fortificaciones— el que más destaca es la catedral que se alza majestuosa sobre la ciudad. La actividad de la ciudad se sugiere en el puerto que aparece en primer término y que parece protegida por la enorme fábrica que se ubica por encima del espectador y de todo ciudadano. Tal es así, que el propio Schinkel afirmó que «el atractivo del paisaje se acentúa destacando decididamente las huellas de lo humano [...] de forma que se ve a un pueblo en su más antigua edad de oro [...] o bien el paisaje deja adivinar en toda su plenitud la cultura de un pueblo desarrollado [...]»¹¹.

Existen algunos ejemplos fotográficos de este motivo en Alemania; *La Catedral de Colonia* (1865), de autor desconocido, o la imagen de Giorgio Sommer, nacido en Alemania, de un edificio en Bern, ambos en la técnica de albúmina de plata. En sendos casos, el soberbio edificio ocupa toda la imagen. En la fotografía de la Catedral de Colonia la impresión de poderío inunda la composición; una enorme masa de piedra tallada cae sobre la ciudad, que queda reducida a unas cuantas casas y pequeñas construcciones. El punto de vista elegido es mucho más lejano que el de Sommer, captando el edificio —de menores dimensiones— desde la altura del suelo, lo que acentúa la ascensión de la desproporcionada torre.

LA RELIGIOSIDAD

El componente religioso de la arquitectura gótica, y medieval en general, es indudable. La mayor parte de los edificios que hemos ido nombrando son iglesias,

¹⁰ Cita extraída del libro de HONOUR, Hugh, *El Romanticismo*, Madrid, Ed. Alianza Forma, 1981, p. 162.

¹¹ Cita extraída de TOMAN, Rolf (ed.), *Neoclasicismo y Romanticismo*, Barcelona, Ed. Könemann, 2002, p. 432.





abadías, monasterios, catedrales... aunque no faltan los castillos y las fortificaciones. Tanto si se encontraban en ruinas como si se tratase de edificios sólidamente estables, no dejan de remitir a su simbología cristiana. La catedral emergente sobre la ciudad ofrece la vertiente más optimista y exultante del edificio, declarando a viva voz el poder de la institución a la que representa. Cuando son ruinas lo que queda de la abadía o catedral, puede tratarse de un lamento hacia una Iglesia en decadencia y una espiritualidad en declive. Sin embargo, no es únicamente una visión acongojada lo que puede ofrecer una ruina; puede tratarse también de la búsqueda de un rincón sagrado, alejado y solitario, idóneo para encontrar la inspiración divina o el recogimiento adecuado para la oración.

En muchos países de Europa, ésta es una simbología compartida. Hay que recordar que durante la Edad Media, la franja occidental del continente pertenecía a la misma Iglesia, la dependiente de Roma. Fueron tiempos donde algo unía y hacía comunes a muchas de las naciones que en el siglo XIX mantenían relaciones problemáticas. Es conveniente recordar que éstas son teorías que reflejan la idea que el hombre romántico tenía de la Edad Media, lo que no significa que se correspondiera con la realidad. Es más, si por algo se caracteriza el hombre romántico, es por idealizar y subjetivizar el mundo que le rodea.

La Ilustración y su dominio de la racionalidad en busca de la felicidad había desembocado en las revoluciones y el imperialismo de Napoleón. Ante este movimiento, muchos intelectuales y artistas mantuvieron una posición contraria al anticlericalismo, buscando un nuevo orden en el pasado, y una representación en el gótico. De hecho, August Wilhelm Schlegel afirmó en 1808 que el gótico era la expresión de la «sublime y benéfica religión» que «rescató el mundo antiguo de su estado de agotamiento y degradación»¹². En realidad, el gótico fue en estos momentos una antigua imagen que se recuperaba para representar a una nueva religión que se extendía: el Pietismo. Esta corriente, formulada por autores como los hermanos Schlegel, Lessing... consistía en hallar a Dios mediante un sentimiento religioso íntimo y personal. También pedía un examen de conciencia a la Iglesia Protestante, en el caso alemán, tal y como lo hizo tiempo atrás Lutero respecto de la Iglesia Católica.

El hecho de que se utilizara el lenguaje gótico se debía a que la nueva religiosidad que se aclamaba tenía muchas conexiones con la espiritualidad del Medioevo, o mejor dicho, con la idea que el hombre decimonónico se hizo de ella. En cualquier caso, el nuevo Dios no era medieval, estaba en todo y en todas partes. Como el mismo Heine decía «Dios es todo lo que es. Dudar de él es dudar de la vida misma»¹³. No hay normas que seguir para llegar a la infinitud, más que el recogimiento personal, la meditación, los buenos sentimientos... Lo que daba como

¹² Cita extraída de HONOUR, *op. cit.*, p. 162.

¹³ Cita extraída de GRAS BALAGUER, Mahene, *El Romanticismo como espíritu de la Modernidad*, Barcelona, Ed. Montesinos, S.A., 1988, pp. 52-53.

resultado que el Ser Supremo habitara en todos los hombres. El protestante alemán Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher quiso reavivar esta fe cristiana y en 1798 publicó anónimamente el tratado *La religión: discursos para sus detractores culturales* donde rechazaba los rituales del Cristianismo convencional en favor de la piedad, la confesión personal y las respuestas subjetivas a los misterios de la divinidad.

Esta religiosidad —que fue la propia del hombre romántico— necesitó de una nueva iconografía. Evidentemente, no sería lógico que para experiencias y actitudes como las anteriormente citadas, se usasen las imágenes convencionales del Cristianismo, tales como la Epifanía, el Calvario o la Resurrección. Es así como autores de todo el occidente romántico eligieron el paisaje como tema predilecto de sus composiciones, y todo lo que en él se puede encontrar. Tal es el caso de la ruina gótica. Podía tratarse de parajes que al pintor causarían impresión, revelación divina, incluso temor o ahogo, según el ánimo del artista.

El soñador (1835) es una obra del pintor alemán Caspar David Friedrich, gran ejemplo de la religiosidad decimonónica y de la Naturphilosophie, en estrecha relación con el Pietismo, y que consiste en ver en cada uno de los aspectos de la naturaleza —incluido el mismo hombre— la obra perfecta de Dios. Schelling demostraba entender ésta así: «la naturaleza es espíritu visible; el espíritu es naturaleza invisible»¹⁴. En este cuadro aparece un joven sentado en la ventana de un edificio gótico en ruinas mirando el atardecer. En este escenario parece no ser difícil inspirarse, sentirse sobrecogido por la quietud y el silencio. Es éste un rincón apropiado para participar de ese sentimiento interior de autoconciencia de la divinidad. Cada uno de los elementos que pueblan las composiciones de Friedrich hace hincapié en los motivos en los cuales podemos encontrar a Dios; una arquería ojival, unos altos robles, un amanecer... Si bien es cierto que lo primero es una obra del hombre, éste funciona como una prolongación del Creador, y lo que realiza lo hace en su honor, para acercarse a él, como queda demostrado en el edificio gótico.

La fotografía de irlandés William Mervyn Lawrence (1840-1931), *Muckross Abbey*, nos proporciona una sensación semejante. Parece que nos encontramos en uno de los espacios más recogidos del edificio en el que queda en pie una tumba solitaria. La ventana del fondo, aún intacta, nos muestra el exterior; un paraje natural con una arboleda. Es un lugar pleno de silencio y quietud, como el de Friedrich, idóneo para la meditación y la contemplación. Algo similar podemos encontrar en la obra de George Washington Wilson *Holyrood Abbey*, perteneciente a un Álbum titulado *Ruined abbeys a castles of Great Britain*. En ella, dos mujeres de espaldas miran hacia la cabecera del edificio ruinoso. En este caso no sólo sirven de elemento de medida, sino que inculcan una actitud de contemplación del entorno, tétrico y vacío de toda vida.

Por otra parte, las ruinas de la Abadía de Eldena, a las afueras de la ciudad natal de Friedrich —Greifswald—, sirvieron de inspiración a muchas de sus obras.

¹⁴ Vid., BOIME, *op. cit.*, pp. 632-633.

Gran parte de los cuadros que realizó sobre este tema recogen fragmentos de este edificio que representaba fielmente los ideales religiosos y nacionalistas de los que ya hemos tratado. La ruina no es casual, para él la nacionalidad germánica y la religión cristiana estaban sumidas en una profunda crisis. Es indudable que su visión era muy pesimista y a menudo sentía la desesperación que esto le procuraba en obras como *La ruina de Eldena* (1809-1810). Aquí no sólo aparecen las ruinas como signo de nacionalismo, también el bosque que la enmarca y la casa de estilo tradicional alemán lo transmiten. Los campesinos, prueba de la pequeñez del hombre bajo su propia obra, son el único elemento de referencia en esta composición. Ésta no contiene ningún espacio vacío y habla de un lugar que antaño tuvo una fulgurante actividad religiosa, pero ahora ha perdido ese carácter para dar paso a la naturaleza. Es una mera sustitución de una obra por otra, la del hombre por la de Dios. La diferencia estriba en que la naturaleza siempre ha estado ahí, en espera de recuperar su lugar, mientras que la obra del hombre, la abadía, va perdiendo vigencia día a día, a medida que sus piedras van cayendo.

En la fotografía del ya mentado George Washington Wilson, *Dryburg Abbey*, (c. 1864), la idea que subyace es similar; el edificio religioso ha caído. De su pretérito esplendor sólo queda en pie el muro de la cabecera, único elemento de referencia. Lo demás forma parte de algo que, sin duda, debió ser enorme y de una rica actividad; no obstante, ahora no es ni la sombra de lo que fue. Después de los siglos ha quedado sepultado por la vegetación, que la abraza para luego engullirla definitivamente.

EL INSTINTO DE MUERTE: LO SUBLIME

Ha sido un verdadero esfuerzo no hablar de la muerte en muchos de los comentarios que se han ido sucediendo a lo largo de este artículo pues, en muchas ocasiones, subyace una terrible sensación de miedo hacia ella en cada ruina que ha aparecido, tanto si se trata de pintura como de fotografía. Es un instinto común a todos y por ello es que muchas de estas imágenes aún hoy nos inquietan. Es posible que ya no compartamos ese ideal nacionalista, o que no comulguemos con el Pietismo y la Naturphilosophie, o que ya hayamos asimilado la pérdida de los espacios naturales donde el hombre y la naturaleza vivían en armonía, pero de lo que no podremos desprendernos nunca es del miedo a la muerte. Es aquí donde cabe hablar de la estética de lo sublime, de la misma forma que lo hicimos con lo pintoresco. Para ello, la referencia obligada es la obra de Edmund Burke, editada por primera vez en 1757, titulada *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*.

La categoría de lo bello sublime se sustenta en la idea de que aquello que podría parecernos negativo, doloroso o desagradable, puede producirnos placer. Un paisaje insondable, oscuro o solitario puede lograr deleitar a quien lo contempla, pero eso sólo se produce en el caso de que el espectador no se encuentre realmente amenazado por ese paisaje. Un acantilado, un río caudaloso, unas montañas abruptas, un bosque oscuro, pueden asustarnos si lo encontramos en su estado natural,



pero cuando es representado pasa a otro plano —el estético— y es ahí donde esta categoría toma su fuerza. Es por ello que una catedral en ruinas, llena de vegetación salvaje, a punto de desmoronarse por completo, puede resultar penosa en la realidad, pero cuando es representada se carga de belleza y atracción. Burke afirmaba que las emociones que causa en nosotros una imagen que remite al dolor o a la pena, nos deleitan, siempre y cuando no estemos implicados en ella, no estemos en peligro o no sea a nosotros a los que la naturaleza amenaza. Son éstas las sensaciones provocadas, en última instancia, por el instinto de conservación y por nuestro miedo a la muerte.

Las escenas y paisajes sublimes recuerdan al hombre su infinitud y la existencia de un ente superior —la divinidad— muy poderoso; tanto que estamos a expensas de sus designios sin poder hacer nada para evitarlo. Su poder absoluto nos convierte en sus marionetas, y por ello el terror y el miedo surgen de esa impotencia ante dicho poder. Todo esto surge, no sólo cuando vemos un paisaje de geografía amenazante, sino también cuando vemos ruinas. Pero éstas no significan para nosotros un peligro, como una enorme cascada, sino la alusión directa a la muerte. Las ruinas son representación del paso del tiempo, que todo lo puede; de lo efímero de nuestra existencia, de lo que está por venir y contra lo que nos sentimos indefensos e impotentes. En la pintura romántica, Friedrich fue el cultivador por excelencia de esta idea. La muerte está presente en casi toda ruina gótica que habita en sus cuadros. Es el fin de todo ser. La caducidad y el pesimismo embargaban al pintor por los acontecimientos acaecidos en su entorno, acosado por la muerte; la de su nación devastada por Napoleón, la de la genuina iglesia alemana y la del propio ser humano.

En *Abadía en el robledal* el pesimismo y la nostalgia fluyen en todos sus elementos. Los robles sin hojas aluden a la fugacidad de la vida y apuntan al cielo que participa de una luz extraña, sobrenatural, que nada tiene que ver con la minúscula luna que pende. De igual modo, se alza la mortaja arquitectónica, inspirada en la Abadía de Eldena. Pero lo más sobrecogedor de todo es la procesión fúnebre de los monjes, que son meras manchas oscuras sobre la nieve, como también lo son las tumbas entre las que desfilan y las cruces que las señalan. Todos se dirigen a la tumba abierta que se encuentra al otro lado de la puerta del edificio, casi lo único que queda en pie de él. El vano podría entenderse como el tránsito de la vida a la muerte, dividiendo el espacio simbólico —como lo hace la luz— en dos; el superior, el del cielo iluminado, y uno inferior, donde las tinieblas hacen referencia a la vida material, que nos sume en una oscuridad cargada de banalidades y de bajos sentimientos.

La tumba podría ser la de un ser humano; un monje que ha dedicado toda su vida a la atacada fe cristiana, representada por la cruz tras la puerta; o la de Kosegarten —su amigo y mentor— que había fallecido poco antes de que Friedrich realizara la tela. También podría tratarse del funeral de Alemania, que en aquellos años se encontraba en una situación desoladora: Austria había firmado la paz con Francia; el Emperador amenazaba con la ocupación de Silesia; toda la costa noroeste del país había caído y había un bloqueo comercial en todo el continente. Su composición remite también a los bienes nacionales —simbolizados por los robles y el edificio— que han sido saqueados, y a su pueblo, que ha sido derrotado.





La fotografía *East Gable of the Cathedral at St. Rule's Tower, St. Andrews* (1844) de David Octavius Hill y Robert Adamson es una obra de indudables relaciones con la famosa pintura del pintor alemán. Ambos fotógrafos procedían de Escocia y trabajaron en Edimburgo con la técnica del calotipo, que no había sido patentada por Talbot en este país. Lo cierto es que lograron perfeccionar el procedimiento, de forma que sus fotografías eran de mejor y más duradera calidad. Los temas tratados en sus años de trayectoria juntos, tales como paisajes urbanos, estudios arquitectónicos, escenas de género y retratos, debían mucho a la pintura. Algo lógico, teniendo en cuenta que Hill fue pintor antes que fotógrafo y llegó a utilizar en muchas ocasiones el nuevo invento para realizar sus composiciones pictóricas.

Como se ha dicho en otras ocasiones, el calotipo parece haber sido una técnica de cualidades pictóricas que gustó a muchos fotógrafos que deseaban hacer una obra con aspiraciones artísticas. Tal fue así que el propio Hill afirmó: «Ellos (los calotipos) parecen la imperfecta obra de un hombre y no la minuciosa perfección de la obra de Dios»¹⁵ dando a entender con ello que su intención con la fotografía no era imitar la realidad sino hacer una obra en la que fuese evidente la participación de la mano del artista.

East Gable es una fotografía muy inquietante, dada la terrible soledad que la inunda. Mientras que la *Abadía* de Friedrich llenaba su espacio con los robles, la procesión y una diminuta luna, en este caso los únicos elementos que llenan la composición son las ruinas y las tumbas que se encuentran repartidas por el suelo. De nuevo, hay dos campos de color; el superior, en el que preside la claridad de cielo, y el inferior, oscurecido por el negro de la tierra. Parece que la ruina no es la de una catedral gótica sino la de una abadía románica. En cualquier caso, se trata de un edificio medieval que esconde igualmente la simbología que se ha repetido aquí hasta la saciedad. Sin embargo, hay un contraste claro entre los restos de la obra arquitectónica y la torre que se ubica a su lado, que está en perfectas condiciones y parece vigilar el camposanto. De este modo, las concomitancias con la pintura de Friedrich se establecen a partir de la alusión a la muerte mediante elementos como la tumba y la enorme portada, único testimonio de un esplendor ya extinguido.

En los dos paisajes aparece la ruina de un edificio medieval en el centro, presidiendo el espacio y relacionando, a través de sus vanos, lo que hay delante y detrás de él. Con ellos se expresa un pasado esplendoroso capaz de erigir un edificio de esas características. Pero es una riqueza pretérita, que ya ha muerto, como lo ha hecho el personaje que en su ataúd es llevado hasta la tumba —en el caso de la pintura— o está ya descansando en la tierra, como lo están todos los que llenan las sepulturas del calotipo.

¹⁵ Cita extraída de SZARKOWSKI, *op. cit.*, pp. 40-42.

LA ESTÉTICA COMPARTIDA

A lo largo de este artículo se ha comprobado algunas de las relaciones habidas entre la pintura y la fotografía. Ésta apareció y dejó perplejo al hombre del ochocientos, acostumbrado visualmente a las representaciones pictóricas. Hubo detractores del nuevo medio pero también hubo quien lo sintió como la forma de expresión apropiada para una época cambiante y repleta de aceleradas transformaciones.

La fotografía se hizo sentir, tambaleó el mundo del arte y cundió el pánico; el peligro de que la pintura desapareciera aterrizó al artista plástico que temió por lo que había sido su vida. Nada de eso ocurrió. Es más, el ancestral arte cogió de la mano al infante que acababa de llegar y lo ayudó a comenzar su andadura y, tras un tiempo, a emprender un vuelo que nunca ha cesado. Sin embargo, es ingenuo pensar que los nuevos creadores no necesitaran de ninguna huella que seguir. La pintura fue el modelo que necesitó, lo que no significa que la fotografía la imitara sin más. No es fácil eliminar de la conciencia un modo de representación que ha estado presente en el hombre durante milenios y es por ello que los contactos entre ambas artes se dieran con tanta frecuencia durante el siglo XIX. En cualquier caso, fue una relación enriquecedora para ambas partes.

Después de la observación de múltiples imágenes pictóricas y fotográficas es inútil obviar que las concomitancias entre unas y otras son muy frecuentes, tanto en el ámbito formal como en el temático. No obstante, el realismo y la capacidad abrumadora de captar todo detalle, de la que hizo alarde la fotografía, la presentó idónea para ser una fuente documental de enorme importancia; función, entre otras muchas, que sigue cumpliendo. En cualquier caso, el contexto de uno y otro artista era el mismo, las inquietudes compartidas y los referentes similares; así que la ideología subyacente también debió ser en muchas ocasiones compartida. Múltiples veces, estas mutuas influencias escondían un cierto interés. La fotografía quiso adquirir un estatus desde el mismo momento en el que nació. Era denostada por muchos y observada con recelo por otros. Una forma, entre otras, de lograr el beneplácito que anhelaba era buscar su inspiración en la pintura, arte de sobra consolidado.

La ruina y la arquitectura eran consideradas un tema de buen gusto y refinamiento. Por esta razón, los fotógrafos vieron en ellas, no sólo un motivo digno de captar, sino una garantía de éxito. Ésta es la causa de que fueran tan frecuentes las imágenes de abadías a medio derruir, pequeñas parroquias rurales o imponentes catedrales. En definitiva, la ruina y la arquitectura reflejaban las inquietudes del hombre europeo en un momento concreto de su historia. Su representación no era más que un reflejo de ello y el medio no era lo que más importaba. A pesar de todo, su expresión no era idéntica en el medio pictórico y en el fotográfico, lo que no quiere decir que no compartieran algunas características comunes. Fueron ambas dos formas semejantes, que no idénticas, de ver lo mismo.





Foto 1: Charles Nègre. *Henri Le Secq en la catedral de Notre Dame*. París. 1851.



Foto 2 : David Octavius Hill y Robert Adamson. *Hastial este de la catedral y torre de St. Rule, St. Andrews*. Escocia. c. 1844.



Foto 3: Thomas Sutton. *Torre en ruinas, Isla de Jersey*. 1854 o anterior.



Foto 4: Charles Nègre. *Ángel de la Resurrección en la cubierta de la catedral de Notre Dame*. París. 1853.

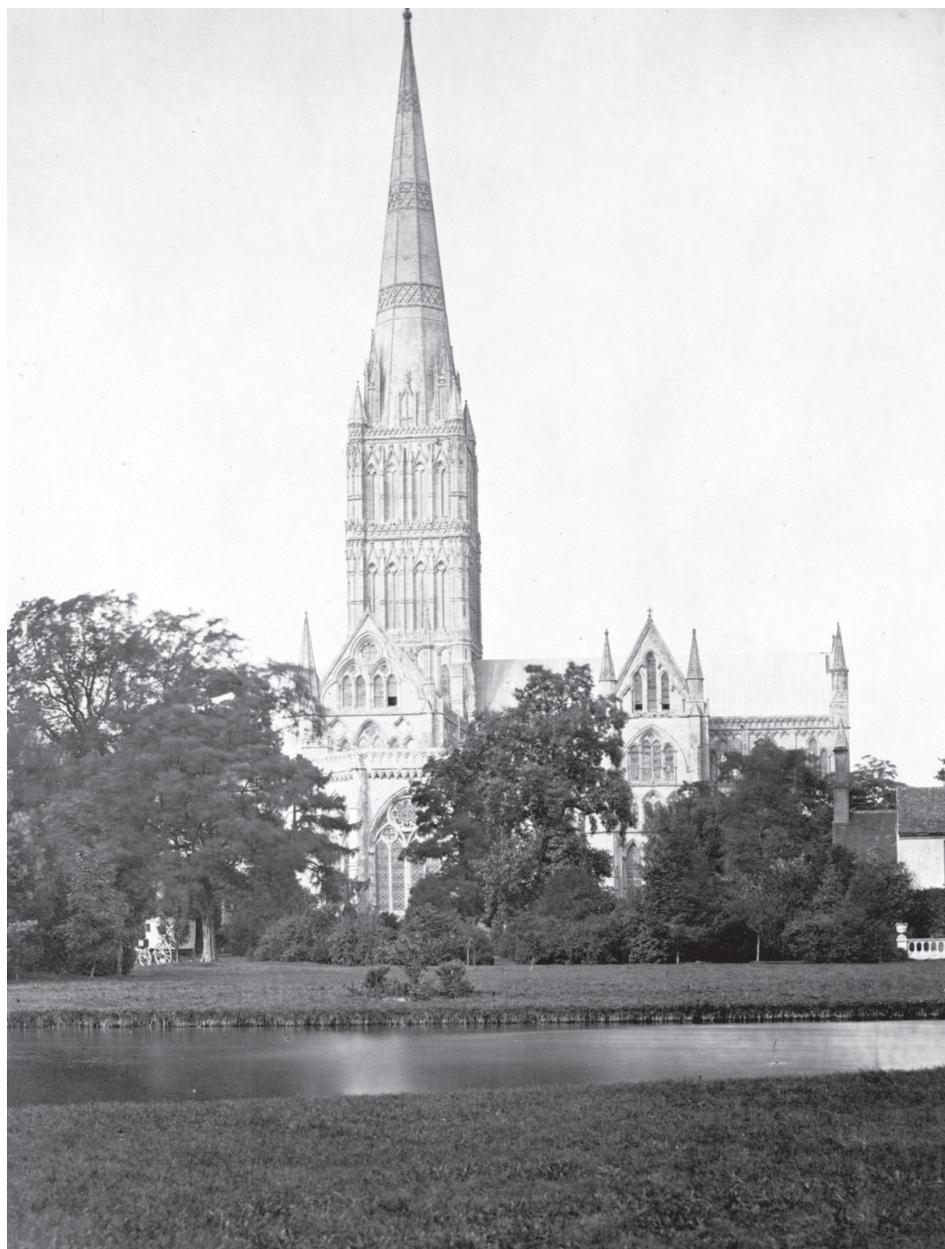


Foto 5: Roger Fenton. *Catedral de Salisbury*. c.1860.