

La representación del monumento en el siglo XIX: Tiempo, lugar y memoria ante las transformaciones de la representación gráfica de la imagen monumental

Ignacio G. Varas Ibáñez

LA REPRESENTACIÓN DEL "MONUMENTO"
FRENTE A LA PERPLEJIDAD DEL "TIEMPO"

EL CONCEPTO DE «MONUMENTO», ADEMÁS DE SU PALMARIA dimensión estrictamente material o física, incluye unas complejas (y privilegiadas) relaciones con una de las dimensiones físicas, filosóficas y psicológicas más discutidas y absorbentes como es «el tiempo», implicaciones presentes en la propia raíz etimológica del término «monumento». La representación gráfica del monumento, consciente o inconscientemente, supone asimismo enfrentarse a la idea del «tiempo»: más allá de las técnicas o de los motivos concretos de cada representación monumental existe, subyacente o explícita, una relación dialéctica con «el pasado» necesariamente realizada desde «el presente», pues, en último término la «representación» no es sino un esquema que simboliza un concepto o un problema. Como demostrara Ludwig Wingstein en términos filosóficos, la representación designa un modelo o esquema de lo representado, de modo que entre la representación realizada por el sujeto y el objeto representado existe un nexo lógico que permite, no ya una intuición del objeto, sino su conceptualización. Si dispusiéramos de una mayor capacidad erudita –o, al menos, de mayor espacio para desplegar esta argumentación– encontraríamos interesantes y abundantes «representaciones» de tema monumental a lo largo de la historia de la/s cultura/s como para proporcionar nutridas demostraciones sobre las que apoyar un posible ensayo en torno a este tema. Pero, sin aventurarnos en el proceloso camino de la exhaustividad, podemos limitarnos aquí a citar algunos ejemplos y aventurarnos en extraer algunas –seguramente precipitadas– generalizaciones.

Entre la representación realizada por el sujeto y el objeto representado existe un nexo lógico que permite su conceptualización



1. Constantino y Justiniano ofrendando a la Theotocos la ciudad amurallada de Constantinopla y Santa Sofía. Vestíbulo sur de Santa Sofía de Constantinopla (mosaico)

Las representaciones de monumentos durante la Antigüedad y la Edad Media compartieron un desinterés –común al resto de las representaciones plásticas– por emplazar el objeto, en este caso el «monumento», en un tiempo concreto, ni siquiera en el «pasado». Este tipo de representaciones «abstractas» o «atemporales» del monumento son explicables teniendo en cuenta la premisa previa que nos avisa de que durante la Edad Media el pensamiento filosófico abordó el «problema del tiempo» en relación con la «eternidad» y, por tanto, desde una dimensión fundamentalmente «teológica». El mosaico del vestíbulo sur de Santa Sofía de Constantinopla (fig.1) representa a Constantino y a Justiniano aproximándose a la Theotocos para ofrendarle la maqueta (abstracción) de la ciudad amurallada y la maqueta (abstracción) del nuevo templo de Santa Sofía, representaciones monumentales que superan su condición de arquitecturas concretas para erigirse en expresión de la perfección divina en su infinitud. Y si la suma de ambos símbolos invocan la naturaleza creada (la tierra y el cielo), son también los dos símbolos de la Nueva Roma que no renuncia al apoyo de la Máxima Sabiduría, Santa Sofía, y, para lacrar la Paz, Santa Irene; en la representación gráfica no interesa fijar la exactitud del «tiempo concreto» entendido como *duración de las cosas sujetas a cambio*, sino la alusión al «tiempo simbólico», *tempora christiana*, a través de la perfección supraterrrenal de la arquitectura como «arquetype». Las numerosas representaciones medievales de la Jerusalén Celeste nos llevarían igualmente a esta dimensión

del tiempo simbólico o «tiempo absoluto» que viene a ser la negación (o superación) del «tiempo físico».

El Renacimiento abrió un nuevo ciclo en la cultura occidental presidido por un contacto continuo, profundo, reflexivo y sustancial con la Antigüedad. Por primera vez estas relaciones con el «pasado» estuvieron marcadas por el reconocimiento pleno de la distancia histórica que separaba inevitablemente el «presente» de la lejana Antigüedad. El horizonte intelectual que se abre con la Edad Moderna fue totalmente decisivo para la gestación de un nuevo entendimiento del «monumento» en sí mismo, «*signa gloria antiquae*» o «*monumenta artis*», esto es, como testimonio del pasado grecorromano que se redescubre ahora bajo ricas y complementarias dimensiones. La aproximación filológica y literaria hacia la Antigüedad y la recreación sensible de los monumentos romanos iba a inaugurar un diálogo sin precedentes entre los artistas y los humanistas. La aproximación literaria hacia la Antigüedad fue, como es sabido, el factor desencadenante del Renacimiento; la lectura filológica y crítica de los textos clásicos impuso a los eruditos humanistas una imprescindible toma de posición establecida a partir de la distancia histórica para dictaminar sobre la pureza original de estos ejemplares literarios que adquieren el valor de «fuentes» de un pensamiento en construcción. El interés por las fuentes escritas invadió el primer acercamiento humanista hacia los edificios antiguos: como testimonios de ese pasado releído en los manantiales mismos de su formulación, la persistencia física de los edificios dotaba de legitimidad a la memoria literaria expresada en los manuscritos originales; las preocupaciones de los humanistas se circunscribieron inicialmente a estas inquietudes filológicas, literarias, morales, políticas e históricas que se vertieron en la Antigüedad, configurando «una imagen casi enfáticamente no visual» del pasado romano, como señaló Richard Krautheimer. En estos inicios del pensamiento humanista moderno, los monumentos de la antigua Roma son puestos al servicio de esta relación textual y filológica con la Antigüedad, desligada en principio de la captación diferenciada de sus formas visuales como parte sustancial de su corporeidad significativa. Humanistas como Coluto Salutati o Leonardo Bruni no se interesaban tanto en sus recorridos romanos por el «monumento» en sí mismo –como «presencia histórica», efectivamente, pero al mismo

Las numerosas representaciones medievales de la Jerusalén Celeste nos llevarían igualmente a esta dimensión del tiempo simbólico o "tiempo absoluto"

Este primer acercamiento al "monumento" tuvo la grandísima importancia de *instalar* los edificios del pasado en la Historia, en el "tiempo de la Historia"

tiempo como «forma autónoma»– sino que más bien circunscribieron la captación del monumento a su limitada acepción etimológica de *rememoración* de unos contenidos que, extractados únicamente de los textos literarios, el edificio se limitaba a avalar con su presencia. Sin embargo, este primer acercamiento al «monumento», pese a estas limitaciones –que además serían rápidamente superadas– tuvo la grandísima importancia de *instalar* los edificios del pasado en la Historia, en el «tiempo de la Historia», por vez primera, como testimonios de acontecimientos pasados y hechos memorables, superando por completo esa apasionada e indiferenciada *apropiación atemporal* del pasado ejercitada durante la Edad Media.

El Renacimiento metamorfoseó conceptualmente a los «monumentos» en objetos de reflexión y de contemplación. La aproximación literaria pronto sería amalgamada sintéticamente con la aproximación sensible. Desde el mundo de los artistas se desarrolló un interés creciente por el universo formal del arte clásico, testimoniado por esos fructíferos «viajes de estudios» a Roma efectuados por Brunelleschi, Donatello, Ghiberti o Lucca della Robbia. En las primeras décadas del Quattrocento se produjo una impregnación mutua entre humanistas y artistas en la renovada visión de la Antigüedad: los eruditos se sumergieron en el cautivante mundo de las formas provocando la eclosión de las colecciones de objetos de arte, sobre todo contando con activas figuras como Niccolò Niccoli, mientras los artistas situaban los vestigios romanos en su *dimensión histórica* a partir del estímulo humanista. Ahora bien, pese a aceptar los artistas y especialmente los arquitectos la plena inserción de los edificios romanos en el «tiempo de la Historia», esta caracterización no vino acompañada necesariamente de una auténtica y verdadera capacidad de estimación exactamente *histórica*, esto es, reconociendo el valor «documental» de estos edificios, sino que siempre se operó una «elección» conectada con el interés pragmático de conformar un nuevo lenguaje de clasicismo renovado; el punto de vista desenvuelto en torno a estas arquitecturas se mantuvo oscilante y vacilante entre el indudable interés por las *cosas creadas* que sin embargo venían a ser interpretadas como puente hacia las que *debían crearse*, o, dicho de otro modo, la tradición romana heredada adquiriría plena validez en cuanto prestaba servicio a una renovada *creación* soste-

nida en la continuidad establecida con un pasado redescubierto y al mismo tiempo reconocido como tal. De ahí que, si, como afirmábamos más arriba, el «monumento» se convierte durante el Renacimiento en «objeto de reflexión y contemplación», no por ello los restos de la Antigüedad romana se consideraron sácramente «intocables», sino que podían ser «revisados» e, incluso, «perfectibles», cuestión clave para entender los modos de representación del monumento durante este período.

Las representaciones de la Antigüedad grecorromana se suceden durante la Edad Moderna, pero quizás las que más nos cautivan son las que deliberadamente renuncian a «reproducir» el monumento del pasado *inerte en el presente* y, por el contrario, se obstinan en «producir» el monumento del pasado *activo para el presente*: el majestuoso *Arco Triunfal* de Domenichino (1581-1641) (fig.2) une elementos cristianos y paganos en una *concordatio* plena del clasicismo intelectualizado de la Academia de los Carracci; todavía más estimulantes se muestran las representaciones monumentales de la famosa escuela romana de paisajistas del siglo XVII, acaudillada por Claudio de Lorena (1600-1682), que representaban la Grecia arcádica en el lenguaje topográfico del paisaje que había alrededor de Roma, rico en incidentes pintorescos y punteado con casas rústicas y



2. *Arco de Triunfo*, Domenico Zampieri, «il Domenichino» (1581-1641). Museo del Prado, Madrid.



3. *Costa de Delos con Eneas*, Claudio de Lorena (1602-1682). The National Gallery, Londres.

ruinas melancólicamente antiguas. Los ingleses que ejercitaban el *Grand Tour* coleccionaban esos cuadros y veían el paisaje monumental italiano a través de ellos y a través de las tradiciones poéticas y mitológicas que había tras ellos: la *Vista de la costa de Delos con Eneas* de Claudio de Lorena (fig.3) y el pasaje de Virgilio en el que estaba basado, contando el relato de Eneas de su experiencia en el Templo de Apolo en Delos, evoca de nuevo un «tiempo mítico» y, por ello, sitúa la representación de nuevo en una dimensión «supratemporal».

La degustación que de estos «paisajes romanos» realizan los viajeros ingleses del siglo XVIII invade sus sensibles paladares con la «nostalgia» como componente *moderno*. Las grandes escenografías de Giovanni Pannini (1691-1765) (fig.4) o de Giambattista Piranesi (1720-1778), con sus alardes en el dominio de la perspectiva, nos transportan a la recreación imaginaria y grandiosa del mundo antiguo. Es éste

un momento de trascendental importancia para comprender la génesis en las intenciones contemporáneas de la representación monumental. El género tan veneciano de las vistas urbanas, las «*vedute*», en principio opuestas a las láminas de Panini o de Piranesi por su objetividad, con sus profundas perspectivas cuyas líneas de fuga se deslizan por los edificios y la línea de los canales, es también especialmente interesante para comprender estas relaciones dialécticas con el «tiempo», pasado y presente. Bernardo Bellotto, Michele Marieschi o Antonio Canele, el Canaletto (1697-1768), se sirven de un dibujo minucioso, de un color pródigo en matices y de una luz clara y pura para plasmar su visión aparentemente *objetiva* y anclada en un estático tiempo *presente* de la ciudad lagunar, oposición a la visión *imaginativa* de los piranesianos. Pero sobrepasa a todos los pintores venecianos, incluso al propio Canaletto, la visión más plena de matices de Francesco Guardi



4. Ruinas con San Pablo Predicando, Giovanni Paolo Pannini (1691-1765). Museo del Prado, Madrid.

(1712-1793) (fig.5): con una técnica suelta aplicada con gruesos empastes y con la que logra efectos marcadamente impresionistas, Guardi realiza sus obras décadas más tarde que Canaletto y ofrece una visión melancólica de la ciudad, con edificios desconchados y envejecidos, que nos sumergen en el inicio de la plasmación de ese atractivo morboso de la decadencia veneciana, producto irremediable del «paso del tiempo». Las representaciones de Hubert Robert (1733-1808), por ejemplo, muestran con precisión las intenciones de la representación monumental del neoclasicismo, con representaciones arqueológicas de las ruinas que corresponden al interés ilustrado por el estudio científico y arqueológico de la antigüedad, si bien Hubert Robert, conocedor de la obra de Piranesi y Panini, está traspasado por una evocación nostálgica y romántica de la ruina y del inexorable «paso del tiempo». Esta nueva relación con el «tiempo» que eclosiona con el romanticismo transformará en profundidad las intenciones de la representación monumental durante el siglo XIX.

Situados como estamos en el umbral de la contemporaneidad, antes de caer en la tentación de precipitarnos en el caudaloso torrente de autores que se dedicarán desde entonces a la representación de los monumentos, creo que puede ser más estimulante tratar de aventurar algunas de las «intenciones» presentes o subyacentes en estos nue-

Esta nueva relación con el "tiempo" que eclosiona con el romanticismo transformará en profundidad las intenciones de la representación monumental durante el siglo XIX



5. Vista del canal grande de San Simeone Piccolo y Santa Lucia. Francesco Guardi (1712-1793) Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

"Pasado", "presente" y "futuro" aparecen simultáneamente como "memoria", "atención" y "espera", cualidades que no residen tanto o no sólo en el monumento representado, en el objeto, como en el "espíritu" activo que lo recrea

vos modos de abordar la representación del monumento en este siglo XIX; y esto porque seguramente es entonces cuando la representación del monumento asume, distingue y entrelazada la triple dimensión del tiempo, «teológica», «física» y «psíquica», punto de partida para captar las transformaciones en la consideración de esos nexos lógicos entre sujeto y objeto que, como apuntábamos más arriba, llevan a la conceptualización del objeto. El «monumento» se convierte en la cultura romántica en sujeto privilegiado para reflexionar sobre estas diversas dimensiones del «tiempo»: la cultura visual del momento aporta la inteligencia del tiempo como una «propiedad» distintiva (un privilegio) del monumento, como una sustancia que «cualifica» a la materia del monumento, entendido el «tiempo» como *duración de las cosas sujetas a cambio* y como *edad de las cosas desde que éstas comenzaron a existir* (por tanto, el tiempo, para la «cultura gráfica» romántica, es entendido sobre todo como «propiedad», dejando para la «cultura filosófica» la indagación acerca de su entendimiento como «realidad absoluta» o como «relación»). La representación de los monumentos enfatiza en muchos casos la plasmación de este tiempo empírico –la «edad» como hecho físico que separa el pasado del presente– y de los efectos subjetivos que éste provoca en el sujeto (artista y espectador). Las representaciones del romanticismo evocan igualmente el «tiempo subjetivo» como experiencia psicológica del mismo, desafío que alcanzaría su máxima formulación filosófica en Henri Bergson en cuanto el tiempo es captado por la intuición.

Las representaciones románticas del monumento no dejan de reflejar la misma perplejidad que expresaba San Agustín ante el tiempo: el tiempo es un «fue» que «ya no es»; es un «ahora» que «no es» y el «ahora» no se puede detener, pues si esto ocurriera ya no sería tiempo; es un «será» que «todavía no es»; parece entonces que el tiempo no tiene dimensión, pues cuando queremos apresararlo se nos desvanece; como decía San Agustín, «cuando no me preguntan qué es el tiempo, lo sé; cuando me preguntan qué es el tiempo, no lo sé». La originalidad de la representación romántica del monumento es que situó en el espíritu y no en los cuerpos la plasmación de la verdadera «medida» del tiempo: contemplando una lámina de David Roberts de la Alhambra (fig. 6), vislumbramos cómo «pasado», «presente» y «futuro» aparecen simultáneamente como «memoria»,



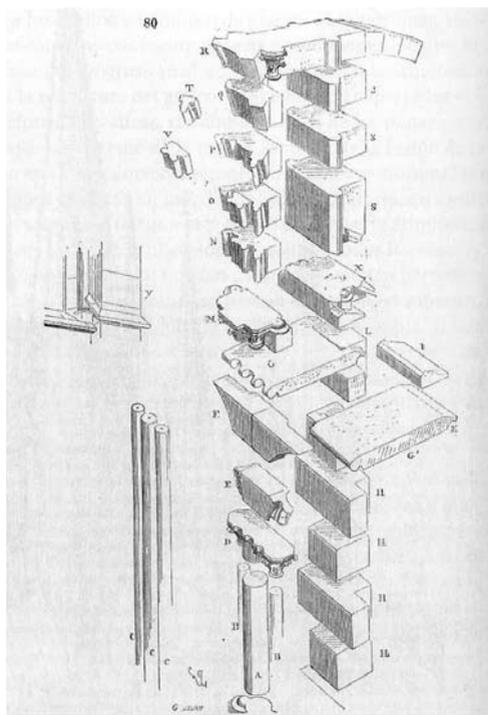
6. *Torre de Comares en la Alhambra de Granada*, David Roberts (1796-1864).
The Whitworth Art Gallery, Londres.

A la fotografía se le concedió la primacía para la documentación del "tiempo presente" del monumento

«atención» y «espera», cualidades que no residen tanto o no sólo en el monumento representado, en el objeto, como en el «espíritu» activo que lo recrea; ante estas láminas, vibran todas nuestras cuerdas sensibles del tiempo: se siente que el monumento del «pasado» *no es ya*, pero la memoria de lo pasado contenida en la representación lo hace vibrar en nuestro espíritu; se siente que el «presente» no tiene extensión, ya que sucede en un instante, pero ese «instante» aparece como espejismo del monumento que aprehende la imagen antes de que ésta se desvanezca; por último, se vislumbra que el estado futuro del monumento *no es todavía* aunque lo contemplamos irremediabilmente desde ese futuro que es sentido por el artista como «espera» contenida en su espíritu.

El desarrollo de las nuevas técnicas de representación del monumento, especialmente la fotografía, supuso –como veremos con mayor detenimiento en el siguiente epígrafe– un serio replanteamiento en las intenciones de la representación: las tres dimensiones temporales señaladas más arriba se fragmentan y la representación se especializa, pues la fotografía asume con implacable autoridad la representación del «presente» y se pierde parte del encanto del grabado, del dibujo o de la acuarela para «evocar» el pasado, al situar el monumento ante la ilusión de la «veracidad visual»; pero se trató de un equívoco pues la práctica de la fotografía, como es sabido, nunca ha estado exenta de planteamientos artísticos y de valores subjetivos, pues tanto expone el crudo registro documental de la realidad del presente como que se presta también a la ilusión evocadora. Pero, a pesar de ello, no cabe duda de la enorme fractura que la introducción de la fotografía abrió en la representación de los monumentos provocando (además de una «densificación iconográfica» del monumento) una «especialización» en las técnicas y en las intenciones de la representación: por una parte, a la fotografía se le concedió la primacía para la documentación del «tiempo presente» del monumento, el registro del

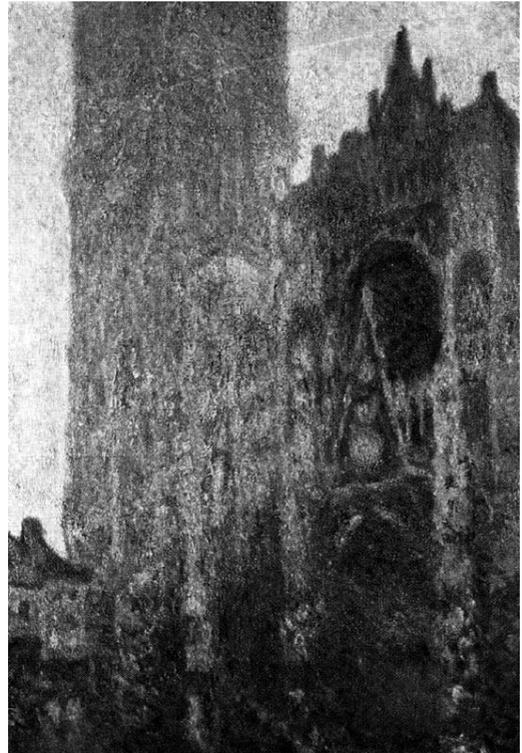
fe– un serio replanteamiento en las intenciones de la representación: las tres dimensiones temporales señaladas más arriba se fragmentan y la representación se especializa, pues la fotografía asume con implacable autoridad la representación del «presente» y se pierde parte del encanto del grabado, del dibujo o de la acuarela para «evocar» el pasado, al situar el monumento ante la ilusión de la «veracidad visual»; pero se trató de un equívoco pues la práctica de la fotografía, como es sabido, nunca ha estado exenta de planteamientos artísticos y de valores subjetivos, pues tanto expone el crudo registro documental de la realidad del presente como que se presta también a la ilusión evocadora. Pero, a pesar de ello, no cabe duda de la enorme fractura que la introducción de la fotografía abrió en la representación de los monumentos provocando (además de una «densificación iconográfica» del monumento) una «especialización» en las técnicas y en las intenciones de la representación: por una parte, a la fotografía se le concedió la primacía para la documentación del «tiempo presente» del monumento, el registro del



7. Análisis constructivo de la bóveda de Notre-Dame de Dijon. Eugène E. Viollet-le-Duc (1814-1879)

«estado actual»; por otro lado, el dibujo arquitectónico se impregnó de «positivismo científico» y los álbumes arquitectónicos enfatizan el análisis constructivo, la plasmación de la «lógica» interna a la fábrica arquitectónica sometida a su «despiece analítico» a través de plantas, secciones y alzados (fig.7); por último, los artistas, liberados del cometido de documentar y/o analizar los acontecimientos y las formas arquitectónicas, someten al monumento a una nueva «disolución temporal» que lo adentra aún más en el «tiempo subjetivo» ya apuntado por la representación romántica para que éste, el monumento, pueda seguir existiendo –al menos durante un tiempo– como motivo artístico de representación. La culminación de este proceso llegará con la revolución impresionista, canto del cisne de la representación monumental «artística». En la pintura de Claude Monet (1840-1926), el más «puro» de los impresionistas, la preocupación por el tiempo alcanza una especial relevancia; no es casual que Monet se obstinara en representar veinte veces a la Catedral de Rouen (fig.8) en una insistente y esperada serie que fue realizada a lo largo de tres años y que presentó en 1895: Monet demostraba cómo relacionar luz, tiempo y lugar para lograr una secuencia de imágenes seriales que «desmaterializaban» un tema hasta entonces tan «estático» y, sobre todo, tan cargado de alusiones literarias e históricas como era una «catedral», «monumento histórico» por excelencia. Monet despoja al monumento de cualquier «idea» de permanencia o de cualquier evocación de la cadena temporal, para enfatizar, por el contrario, la «transitoriedad» del objeto, ya no en relación con un tiempo pasado, sino como un «instante» de la percepción –el «presente» absoluto– que devora y anula el resto de las dimensiones temporales. En efecto, creo que en esta serie de la Catedral de Rouen, tan decididamente «anti-romántica» y «anti-pintoresca», se cierra un ciclo de la representación monumental, el del siglo XIX, cuando, como se dijo en su día,

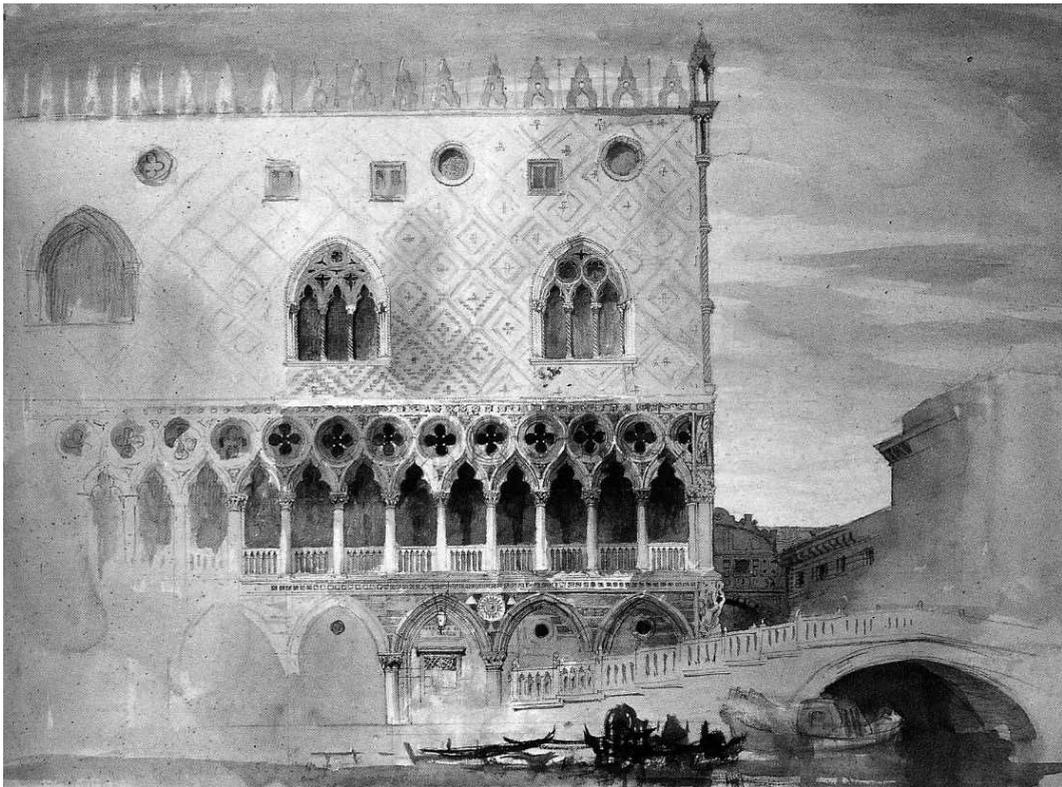
El dibujo arquitectónico se impregnó de "positivismo científico"



8. *Catedral de Rouen (serie)*, Claude Monet (1840-1926). Museo de Orsay, París.

Monet se empeñó en la aventura de capturar lo transitorio, el tiempo que pasa, y así afirmó que el monumento entraba en la evanescencia del tiempo, se sometía al "cambio" frente a la "permanencia"

caemos en la cuenta de que «un objeto tan impregnado de valores públicos no había sido nunca antes representado tan completamente con valores privados»; se aludía así al conflicto entre la permanencia del motivo, repetido en la serie con un mismo «encuadre» fotográfico, y la cambiante y tan deliberadamente subjetiva representación de los efectos atmosféricos, verdadero «tema» de la pintura de Monet, representación alcanzada a través de una sucesión de «instantaneidades» separadas que destruían la relación con la dimensión temporal que se había mantenido vigente durante cinco siglos y que, aún con sus cambios, había persistido en la representación decimonónica. En efecto, Monet no trató de evocar el pasado ni de fijar lo que permanece o cambia del mismo, sino que se empeñó en la aventura de capturar lo transitorio, *el tiempo que pasa*, y así afirmó que el monumento entraba en la evanescencia del tiempo, se sometía al «cambio» frente a la «permanencia», y se captaba «el devenir» y se anulaba «el ser» (incluso el romántico *ser*



9. *Palacio Ducal de Venecia, John Ruskin (1819-1900). Asmolean Museum of Art, Londres*

en el tiempo); se llegaba a una representación de la naturaleza que incluía al monumento en un proceso de sometimiento a los nuevos modos de representación plástica, viaje ya sin retorno, puesto que el artista se enfrentaba de modo inédito a «la inestabilidad del universo transformándose ante nuestros ojos», inestabilidad que, como vemos, abrazó a la propia representación monumental que dejó de ser una transposición de reflexiones filosóficas o literarias para convertirse, de un solo golpe de mano, en sujeto de experimentación puramente plástica.

LA LÁMPARA DE LA MEMORIA:
LOS «VALORES» DEL MONUMENTO Y SU REPRESENTACIÓN

Hemos mencionado cómo el desarrollo durante el siglo XIX de las modernas técnicas de representación, primero la litografía luego la fotografía, ha posibilitado incrementar nuestra captación visual de una dimensión que generalmente se escapa en la apreciación de la arquitectura, como es el «tiempo». John Ruskin, en la «*Lámpara de la Memoria*», la sexta lámpara de la arquitectura, nos decía que «es preciso poseer no sólo lo que los hombres han pensado y sentido, sino lo que sus manos han manejado, lo que su fuerza ha ejecutado, lo que sus ojos han contemplado todos los días de su vida»; en una palabra, la arquitectura monumental, producto de la estratificación y decantación de los siglos (fig.9). El polifacético esteta inglés fue una de las sensibilidades más dotadas para aprehender y dotar de pleno valor a la arquitectura precisamente por su prodigiosa capacidad para transmitir el paso del tiempo: «las construcciones civiles y domésticas tienden, en efecto, a la verdadera perfección haciéndose conmemorativas». El tiempo reviste de dignidad y de belleza a la arquitectura, que exhibe su plenitud sólo con el paso del tiempo: «La mayor gloria de un edificio no depende -dice Ruskin- ni de su piedra ni de su oro. Su gloria toda está en su edad, en esa sensación profunda de expresión, de vigilancia grave, de simpatía misteriosa, de aprobación o de crítica que para nosotros se desprende de sus muros largamente bañados por las olas rápidas de la humanidad» (John Ruskin, *The seven Lamps of Architecture*, London, 1849, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Alta Fulla, Barcelona, 1987).

El polifacético esteta inglés fue una de las sensibilidades más dotadas para aprehender y dotar de pleno valor a la arquitectura precisamente por su prodigiosa capacidad para transmitir el paso del tiempo

El tiempo deja de ser una abstracción o una sensación subjetiva y se convierte en un requisito indispensable de la materia, una cuarta coordenada espacial en el continuo espacio-tiempo

Poco después de traspasado el siglo, en 1903, Aloïs Riegl realizaba una completa exégesis de los valores atribuidos en época moderna a la arquitectura histórica, breve ensayo que tituló significativamente «*El culto moderno a los monumentos*» (Aloïs Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien-Leipzig, 1903, *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, Visor, Madrid, 1987): el historiador austriaco reconoce en la capacidad conmemorativa de la arquitectura uno de sus valores primigenios, el denominado «valor conmemorativo intencionado», que coincide con el significado etimológico de «monumento» (derivado de *monere*=dar, transmitir), es decir, la obra surgida de la mano del hombre que pretende transmitirse a la eternidad, mostrarse incólume y siempre viva en la conciencia de la posteridad; esto es, el arco de triunfo o la columna conmemorativa que rememora las hazañas de un emperador romano o la catedral gótica que muestra la potencia y presencia de los valores cristianos en la mística de sus agujas y pináculos que recortan dramáticamente la silueta de la ciudades medievales. Junto a esta tradicional apreciación del monumento, Aloïs Riegl enuncia otro «valor» que asume el la arquitectura histórica en la época contemporánea: se trata del erudito «valor histórico», es decir, la capacidad de la arquitectura para transmitirnos conocimientos, noticias y datos de una época pasada, información que es descifrada e interpretada a partir de la investigación histórica. Sin embargo, para apreciar y valorar plenamente esta dimensión docta y documental de la arquitectura son precisos conocimientos eruditos, restringidos a los niveles «cultivados» de los círculos ilustrados de la sociedad; pero ocurre que el «culto moderno a los monumentos», se difunde en la época contemporánea a un nivel de «cultura de masas», pues no cabe duda de que existe valoración y aprecio generalizados y extendidos por todos los niveles sociales que acuden en masa a visitar y rendir pleitesía a estos vestigios del pasado: más allá de significados históricos descifrables solamente mediante la posesión de un bagaje cultural determinado, la arquitectura histórica es capaz de «valorarse» simplemente captando su «antigüedad»; como dice Riegl, «el monumento es solamente un sustrato concreto inevitable para producir en quien lo contempla aquella impresión anímica que causa en el hombre moderno la idea del ciclo natural de nacimiento y muerte, del surgimiento del individuo a partir

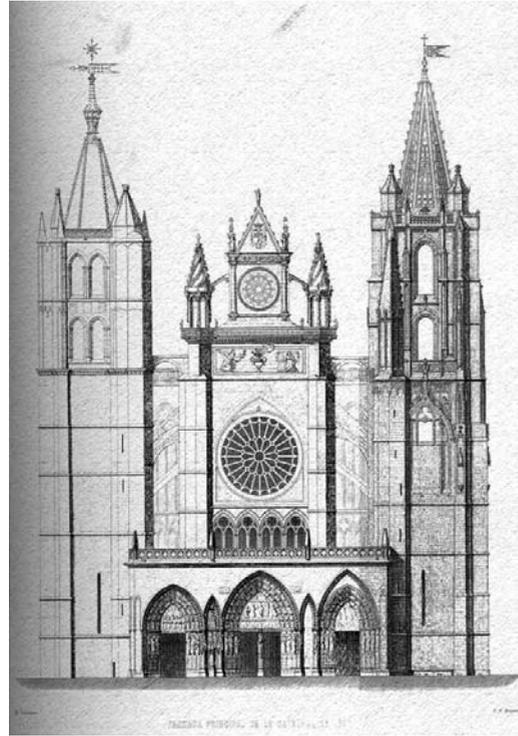
de lo general y su desaparición paulatina y necesariamente natural en lo general»; este «valor de antigüedad» reposa, por tanto, en la pura evocación de tiempos pretéritos, producto de la simple percepción óptica de carácter sensorial, «impresión anímica» superficial para la que no es necesaria la reflexión intelectual ni ningún conocimiento adquirido por la cultura histórica y que, precisamente por su carácter general, es un «valor de masas»: descubrimos el «valor de antigüedad» de la arquitectura histórica cuando la reconocemos como «no actual» y nos deleitamos con las huellas que el tiempo ha dejado sobre la piel de la arquitectura que provocan una impresión anímica subjetiva. Seguramente no es casual que dos años después de publicarse este ensayo, en 1905, Albert Einstein afirmara que no existe un tiempo privilegiado –un tiempo físico único e inmutable–, sino tantos tiempos como lugares de observación: el espacio y el tiempo dejan de estar separados y el tiempo deja de ser una abstracción o una sensación subjetiva y se convierte en un requisito indispensable de la materia, una cuarta coordenada espacial en el continuo espacio-tiempo.

LOS MEDIOS DE REPRESENTACIÓN DEL SIGLO XIX: DESDE LA LITOGRAFÍA A LA FOTOGRAFÍA

Todos estos «valores» que la arquitectura histórica asume para la sociedad contemporánea se desarrollan de modo paralelo a la imposición de la moderna «cultura visual de masas». La fotografía, instalada irremediablemente en el tiempo, interfiere en esta dimensión temporal de la arquitectura, como decíamos más arriba. Creo que, de modo más o menos deliberado, la reproducción gráfica y fotográfica de «arquitecturas monumentales» se ha instalado entre estas dimensiones o «valores» atribuidos por la cultura contemporánea a la arquitectura histórica. El monumento histórico ha sido sujeto y objeto privilegiado de la cultura visual de masas: el Romanticismo desarrolló un género literario característico como es el «libro de viajes» o los también llamados «repertorios pintorescos», publicaciones engalanadas con ilustraciones en las que la arquitectura histórica es tratada desde distintos puntos de vista, desde la docta descripción monumental y el riguroso análisis histórico, hasta el tratamiento «pintoresco»



10. Litografía de la Catedral de León, en *Recuerdos y Bellezas de España*. José María Parcerisa.

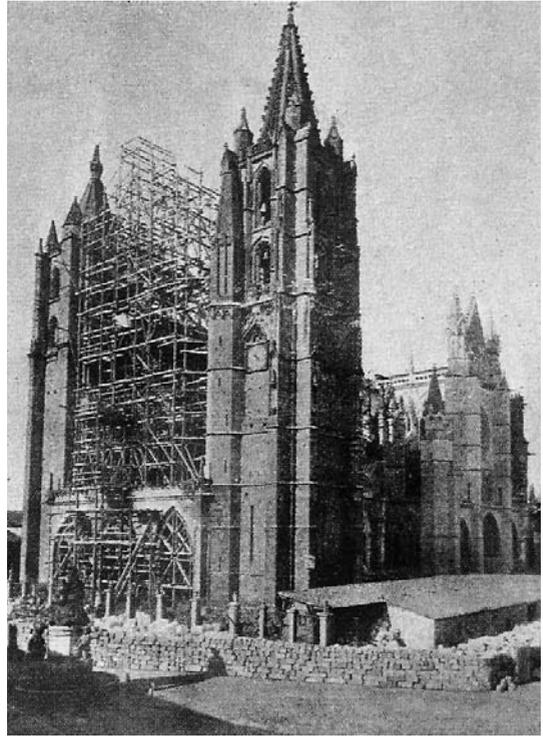


11. Catedral de León, fachada principal. En *Monumentos Arquitectónicos de España*.

o la evocación poética, personal y emocional de las fábricas históricas. Es importante señalar que, como decimos, estas publicaciones conjugan las descripciones surgidas de la pluma de literatos románticos con ilustraciones gráficas de la arquitectura histórica, primera reproducción masiva de imágenes de edificios monumentales que provocan una auténtica «densificación iconográfica» del monumento. Las primeras reproducciones se realizan mediante la técnica de la litografía, como vemos en la reproducción de la catedral de Salamanca de José María Parcerisa: esta técnica dotó a los artistas románticos de unas nuevas posibilidades lingüísticas para la captación y representación de las sensaciones por parte del artista gráfico, que dotaba de figuración a los textos de autores como Víctor Hugo, Alexandre de Laborde, Theophile Gauthier, Prosper Merimée o el barón Taylor, en Francia, o Pablo Piferrer, José Amador de los Ríos, Francisco Pi i Margall, Pedro de Madrazo o José

María Parcerisa, autores románticos vinculados a la obra monumental más importante realizada en la España del siglo XIX, como fue *Recuerdos y bellezas de España* (fig.10) Este primer tratamiento gráfico masivo de la arquitectura histórica, posibilitado por el desarrollo y difusión de la litografía, incorpora a la figuración monumental trazos costumbristas y románticos y todos los aditivos propios del género pintoresco: en lugar de presentaciones frontales, se prefieren las vistas oblicuas, los ángulos insólitos, los efectos de perspectiva, la presentación del monumento en un animado contexto urbano, es decir, todo lo que estimulara la imaginación y reforzara la identificación psicológica del lector con el monumento o, para decirlo con las palabras de Riegl, reforzando el «valor de antigüedad» de la arquitectura histórica, como impresión anímica de carácter sensorial. Al mismo tiempo, el levantamiento arquitectónico se especializa y se hace riguroso como puede comprobarse en las magníficas láminas de la colección *Monumentos Arquitectónicos de España* (fig.11) salidas de los tórculos de la Calcografía Nacional entre 1857 y 1891.

El desarrollo de la fotografía desde las décadas centrales del siglo XIX reformó la semántica y el tratamiento gráfico del monumento histórico. La dimensión propiamente «histórica» o «documental» de la fotografía ha sido y es una de sus facetas más reputadas: la fotografía, con su aureola de «objetividad», permite plasmar el «*hic et nunc*», esto es, el «aquí y ahora» de un monumento: fotógrafos viajeros (como Charles Clifford, Lorent, Charles Maufsaïse o los hermanos Bisson), viajeros fotógrafos (como Theophile Gautier, Coutourier o Gustave de Beaucorps) y fotógrafos profesionales (como Jean Laurent o Hauser y Menet) recorrieron la geografía española y dejaron las primeras representaciones fotográficas de sus más destacados monumentos; la fotografía entronca con la pasión viajera del siglo, con el inci-



12. Andamiaje para el desmonte del hastial occidental de la Catedral de León. Hauser y Menet.

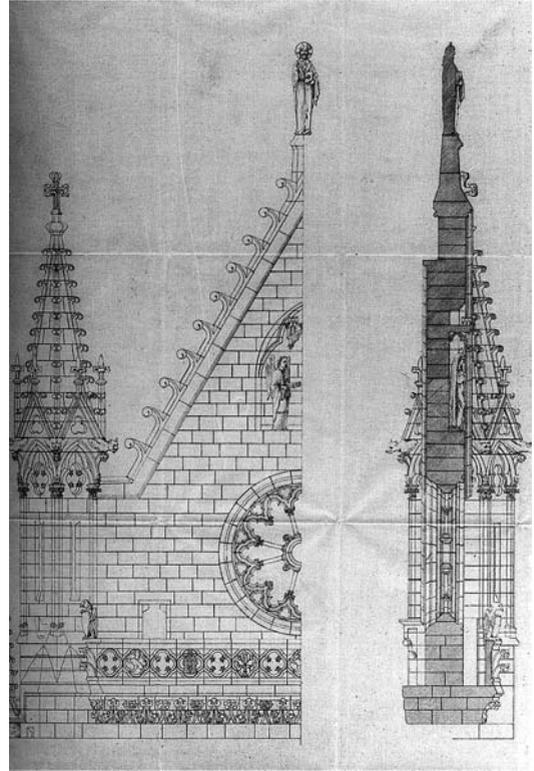
La fotografía entronca con la pasión viajera del siglo, con el incipiente fenómeno turístico y, al mismo tiempo, con la mentalidad positivista de la búsqueda del conocimiento objetivo

La fotografía ha permitido reconocer plenamente que los monumentos son una realidad cambiante, que sufre metamorfosis y transformaciones debidas al paso del tiempo o a la mano del hombre

piente fenómeno turístico (y las interesantes repercusiones que éste tendrá para la representación del patrimonio) y, al mismo tiempo, con la mentalidad positivista de la búsqueda del conocimiento objetivo (fig.12). Jean Laurent quizás sea la figura más destacada en la aplicación de métodos de trabajo «industriales», con la obtención, entre 1857 y 1892, fecha posible de su fallecimiento, de miles de vistas monumentales de España, que inventariaban con método y precisión el legado artístico hispano, demostrando una cuidadosa atención al detalle y al fragmento no tanto con el objetivo de hechizar al espectador como con el propósito de documentar al investigador. Otro paso importante en esta «densificación» o «multiplicación» de la representación monumental fue la invención, entre 1880 y 1897, de la fototipia, técnica que posibilitó la producción masiva de copias por procedimientos mecánicos, sistema que fue rápidamente adoptado por revistas, libros de viaje y publicaciones artísticas: en España surgieron hacia 1885 los primeros establecimientos especializados en la publicación de las primeras fotografías mediante procedimientos fototipográficos (Laurent, Thomas, Hauser y Menet). Tampoco debemos pasar por alto la incidencia de los «álbumes comerciales de fotografías» y de las «tarjetas postales»: los primeros, los álbumes fotográficos, se ofrecen como recorridos *normalizados* de un monumento que pretenden suplantar a la experiencia individual de «la visita» –incluso eliminan al individuo de la escena– mientras que la tarjeta postal, aparecida en España hacia 1897, rompe de modo definitivo los vínculos de la representación con respecto a la palabra y la imagen convertida en «tarjeta» deja de ser un apoyo a la digresión literaria y se erige en un medio visual que aspira a ofrecer el espejismo de «la vista única», gran pantalla del monumento que trivializa el mensaje gráfico y que suplanta cualquier intento de comprensión compleja de su imagen monumental. De este modo, puede afirmarse, como conclusión, que si la fotografía monumental surgió en principio como herramienta auxiliar para perfeccionar el trabajo del grabador o del litógrafo, estos nuevos medios de representación surgidos en el siglo XIX alumbraron un nuevo y amplio espectro de posibilidades.

Al contemplar esas vistas de monumentos fotografiados que nos miran desde edades ya centenarias, reconocemos plenamente su enorme potencial documental, pues el tiem-

po se «detiene» y certifican a la vez su inexorable discurrir *hacia adelante*. La fotografía ha permitido reconocer plenamente que los monumentos son una realidad cambiante, que sufre metamorfosis y transformaciones debidas al paso del tiempo o a la mano del hombre y nos advierte que «lo que sus ojos han contemplado todos los días de su vida» es, en realidad, un objeto sometido y «afectado» por el paso del tiempo y el objetivo fotográfico nos proporciona así una información muy útil que quizás incluso no fuera sospechada originariamente por su autor; de hecho, la fotografía «estrictamente documental», como constatación del «estado» del monumento y de los procesos de deterioro sufridos por el mismo, no aparecerá hasta los primeros años del siglo XX, pues la producción fotográfica del último tercio del siglo XIX, estuvo orientada predominantemente hacia los fines «comerciales» o bien de puro «deleite» y, por lo general, evitó que su objetivo topara con la «molestia» del deterioro y la decadencia. Pero, a pesar de no estar muchas veces en las previsiones de sus autores, la «instantánea» fotográfica del siglo XIX aplicada a un sujeto aparentemente tan estable e inmutable como un «monumento» nos ha dejado en ocasiones testimonios preciosos de momentos importantes o incluso «dramáticos» en la vida de estas arquitecturas captadas con el objetivo de la cámara (fig.12). El desarrollo de la fotografía de sujeto monumental, como hemos visto, tuvo su punto de partida en el desarrollo de esta capacidad documental. Las reproducciones fotográficas son, en este sentido, de indudable interés para estudiar la evolución tanto de una arquitectura singular como del paisaje urbano, pues el desarrollo de las técnicas fotográficas asistirán al proceso de expansión y transformación de la ciudad histórica en ciudad industrial y muchos edificios variarán radicalmente sus relaciones con su entorno arquitectónico y otros serán condenados a la piqueta demole-



13. Alzado y sección del remate del hastial occidental de la Catedral de León. Demetrio de los Ríos y Serrano (1827-1892).

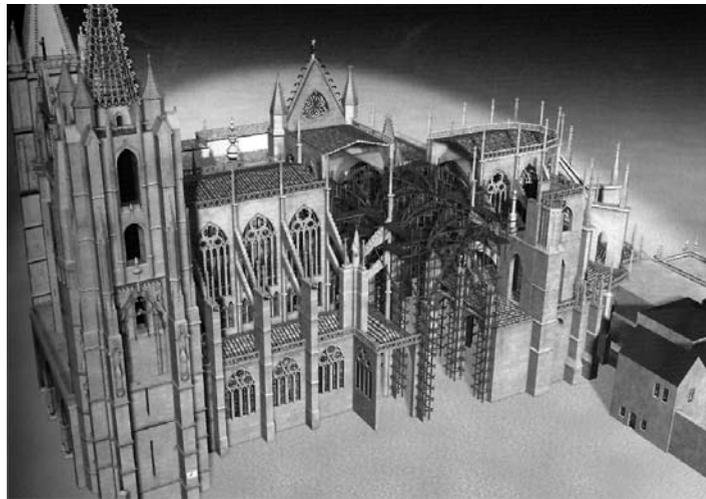
La fotografía como recreación anímica y emocional de la arquitectura constituye uno de sus campos de actividad más sobresalientes que convive con la fotografía arquitectónica de riguroso carácter documental

dora y de ellos, en ocasiones, no nos resta más testimonio que el aportado por la fotografía. Testimonio excepcional de una utilización de la fotografía con fines deliberadamente documentales son, por ejemplo, las series de la Alhambra de Granada realizadas por el fotógrafo Torres Medina por encargo de Leopoldo Torres Balbás que se erigen como preciosos testigos de la vida del conjunto monumental granadino entre las décadas de 1920 y 1930 y que quiero citar aquí como homenaje a esta actividad de documentación, aunque me suponga ello excederme de los límites cronológicos impuestos.

Todos los documentos internacionales sobre restauración y conservación de monumentos, en efecto, han insistido en la importancia documental de la fotografía, como indica la aún vigente Carta de Venecia de 1964 cuando prescribe que *«los trabajos de conservación, de restauración y de excavación estarán siempre acompañados por una documentación precisa, constituida por informes analíticos y críticos ilustrados con dibujos y fotografías. Todas las fases de los trabajos de liberación, consolidación, recomposición e integración, así como*



14. Dedal-souvenir de la Catedral de León



15. Representación Infográfica de los encimbrados de la Catedral de León. Inventa Multimedia (2001).

los elementos técnicos y formales identificados a lo largo de los trabajos, deberán ser consignados» (art.16). Pero cabe decir, para concluir, que la fotografía de tema monumental no sólo ha auxiliado esta actividad erudita y científica relacionada con el «valor histórico» del monumento, sino que, quizás como perduración de las visiones pintorescas o románticas (y como expresión del más difuso y subjetivo «valor de antigüedad» del monumento histórico), la presencia de la fotografía como recreación anímica y emocional de la arquitectura constituye, como es sabido y como ya hemos apuntado, uno de sus campos de actividad más sobresalientes que convive con la fotografía arquitectónica de riguroso carácter documental que hemos citado o incluso comparte su presencia con el mundo muchas veces banal (pero no por ello menos digno de que en estas páginas le dedicáramos un pequeño estudio que aplazamos seguramente para otro momento) de la «tarjeta postal» estandarizada con tema monumental o de la imagen plasmada en el «souvenir» (fig.14) que únicamente pretende dejar constancia del paso por el lugar, producto característico del turismo de masas del pasado siglo XX y con el consumo masivo de la imagen monumental. Las modernas infografías, producto del «mundo virtual», nos abren una nueva forma de representación que nos posibilita trasladar la representación del monumento al pasado siempre que se cuente con el rigor de la investigación histórica (fig.15); pero, si antes nos hemos permitido «saltar» al siglo XX, aquí estaríamos adentrándonos peligrosamente en el siglo XXI. En definitiva, tiempo, lugar y memoria se cruzan siempre en cualquier representación gráfica del monumento y nos hacen pensar que quizás, como dijo Anatole France, «*todo lo que es, es pasado*».

En definitiva, tiempo, lugar y memoria se cruzan siempre en cualquier representación gráfica del monumento y nos hacen pensar que quizás, como dijo Anatole France, "todo lo que es, es pasado"