



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

John Ruskin, crític de arquitectura: conceptos fundamentales

Jaume García Adillón

Grado en Historia del arte

Año académico 2017-18

DNI: 43204113-Q

Trabajo tutelado por: Dr. Francisco Falero Folgoso

Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Historia de la crítica de Arte, John Ruskin, Arquitectura, Estética, Revival Gótico, Industrialismo.

JOHN RUSKIN, CRÍTICO DE ARQUITECTURA: CONCEPTOS FUNDAMENTALES

Resumen. Las propuestas de emancipación socialista en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX no solamente tuvieron un carácter político, económico y social. La reforma del gusto en la Inglaterra victoriana dio lugar a personalidades como la de John Ruskin (1819-1900), capaz de reunir unos criterios teóricos y una metodología práctica para poder aplicar al artefacto arquitectónico. Se trata no sólo de describir y sistematizar los criterios establecidos y la metodología utilizada por parte de Ruskin dentro de su contexto teórico, sino también de concretar los campos de actuación de su crítica, de valorar los límites que puedan presentar sus posicionamientos y de introducir las aportaciones que ofrece a la crítica arquitectónica y artística contemporánea.

Palabras clave: Historia de la crítica de Arte, John Ruskin, Arquitectura, Estética, Revival Gótico, Industrialismo

Abstract. The proposals for socialist emancipation in Europe in the second half of the nineteenth century not only had a political, economic and social character. The reform of taste in Victorian England gave rise to personalities such as that of John Ruskin (1819-1900), able to gather theoretical criteria and a practical methodology to apply to the architectural artifact. It is not only a matter of describing and systematizing the established criteria and the methodology used by Ruskin within his theoretical context, but also of specifying the fields of action of his critique, of assessing the limits that their positions can present and of introducing the contributions offered to contemporary architectural and artistic criticism.

Keywords: History of Art criticism, John Ruskin, Architecture, Aesthetics, Gothic Revival, Industrialism

ÍNDICE

1. OBJETIVOS Y MÉTODO DE TRABAJO	1
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	3
3. <i>INFLUENCIAS</i>	8
3.1 Religión artística	8
3.2 El rastro de Pugin.....	9
3.3 El enfoque social de Carlyle	10
4. <i>CRITERIOS</i>	11
4.1 Liberación de los prejuicios clásicos de naturaleza e imitación	11
4.2 Distinción entre arquitectura y construcción	12
4.3 Lo verdadero y lo falso	13
4.4 El color y el ornamento como partes principales de la arquitectura	14
4.5 El valor de la variedad y las diferencias	15
4.6 Negación de la técnica moderna	17
5. <i>METODOLOGIA</i>	18
5.1 Instinto paisajista	18
5.2 Búsqueda del atractivo gratificante.....	19
5.3 Recreación literaria	21
5.4 Conocimiento del espacio	23
6. <i>FINES CRÍTICOS</i>	24
6.1 Ciudad moderna e industrialismo	24
6.2 Neoclasicismo arquitectónico	25
6.3 Restauración estilística y destrucción del patrimonio.....	26
7. <i>LÍMITES</i>	29
7.1 Determinismo histórico.....	29
7.2 Discriminación del valor tectónico	30
8. <i>APORTACIONES A LA CRÍTICA</i>	31
8.1 Relación de los factores entre sí.....	31
8.2 El gusto por los primitivos.....	32
8.3 La crítica sociológica	33
9. CONCLUSIONES	34
10. BIBLIOGRAFIA	36
11. ANEXO FOTOGRÁFICO	41

1. OBJETIVOS Y METODO DE TRABAJO

Abordar la figura de John Ruskin (1819-1900) como crítico de arquitectura es un ejercicio complejo e interesante a la vez. Nos encontramos ante una personalidad multifuncional que se ocupó de muchos problemas, diversos entre sí, desde pintura hasta economía, pasando por política, historia o sociología, y que tiene una producción literaria abrumadora durante prácticamente toda su vida. Por tanto, la temática a la cual nos afrontamos es muy variada y diversificada desde el punto de vista bibliográfico, correspondiente a muchos campos de estudio: desde la crítica o la estética, hasta la historia de la arquitectura y del arte. Por encima de todo, nuestro objetivo principal será articular un estudio concreto y sistematizado en torno a su producción crítica sobre arquitectura, con la finalidad de presentar los conceptos fundamentales, no solo como referencia a futuros posibles trabajos más ampliados, sino como voluntad de articular un discurso poco elaborado a lo largo de la historiografía ruskiniana.

De esta manera, los cinco objetivos establecidos para el trabajado son los siguientes:

1. Explicar las diferentes influencias que conformaron su pensamiento teórico como punto de partida de su actividad crítica.
2. Describir los criterios y la metodología que utiliza como crítico de arquitectura.
3. Concretar sus campos básicos de actuación.
4. Valorar los límites tanto de sus criterios y metodología como del campo de actuación.
5. Introducir sus aportaciones a la Historia de la crítica de arquitectura.

Conseguir sistematizar dichos objetivos, el cuerpo discursivo del trabajo, no ha sido una tarea fácil. La primera opción, tras confirmar la temática ruskiniana para el presente trabajo de fin de grado, fue abordar a nuestro autor como crítico de arte y arquitectura; es decir, abarcar toda su actuación en el campo de las artes. Dicho enfoque obligó a elaborar un estado de la cuestión demasiado cargado en cuanto a contenido, muy diferente entre sí, habiendo de sintetizar mucho para conseguir un discurso coherente. Por esta razón, tras comentarlo con el tutor, decidimos abordar a John Ruskin solamente como crítico de arquitectura y utilizar todo el material del primer estado de la cuestión en un único sentido. A partir de aquí, el siguiente paso fue sistematizar un contenido

más concreto en torno a su discurso crítico sobre arquitectura, no siguiendo la línea cronológica de su vida, sino a partir de una sistematización conceptual y temática. Lógicamente, los aspectos biográficos son fundamentales y se han tenido en cuenta, pero se ha apostado por un discurso mucho más reposado en torno a temas concretos, en la mayoría de casos interpretarlos a partir de las fuentes primarias; es decir, de sus textos u obras fundamentales para nuestro campo: *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849), *Las piedras de Venecia* (1851-1853), *Conferencias sobre Arte y Arquitectura* (1855) y *La Biblia de Amiens* (1880-1885).

A diferencia de la mayoría de las líneas temáticas, nuestro campo de estudio, la Historia de la crítica de arte, se mueve en parámetros distintos a los de la Historia del arte o a los de la propia Historia de las ideas estéticas. Siguiendo la línea de Román de La Calle,¹ entendemos que la *crítica* como tal comparte los altibajos históricos tanto de la estética como del arte, pero el papel fundamental de la crítica es asumir el rol de ambas y llenar los vacíos que una y otra descuidan, por el hecho de tener la necesidad de clasificar unas categorías históricas y estilísticas ya consolidadas. Por tanto, nuestro método de trabajo consiste en articular la *estética aplicada* de John Ruskin sobre el campo arquitectónico. Como expresa Antonio Miranda,² dicha estética aplicada es lo que se manifiesta en forma de *crítica*, que consiste en negar el estado actual de las cosas, de la ciencia, del mundo, de la realidad. La crítica de arquitectura no es como la que se aplica a una obra de arte, ya que tiene demasiados intereses prácticos, distintos y externos a la misma que la justifican, aunque puedan no tener interés crítico.³ Además, la crítica ruskiniana en el terreno arquitectónico es claramente *poética* y, por tanto, axiológica, cuyo objetivo exige un interés material (construcción y funcionalidad), así como la *verdad* respecto a su contexto espacio-temporal. En este sentido abordaremos las ideas de John Ruskin en forma de crítica no como verdades inefables y metafísicas, sino a partir de temáticas construidas y perfectamente mediables.⁴

¹ Román de La Calle, *Estética y crítica*, Valencia, Edivart ediciones, 1983, p. 31.

² Antonio Miranda, *Ni robot ni bufón: manual para la crítica de arquitectura*, Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia, 1999, p. 29.

³ Antonio Miranda, *Ni robot ni bufón...*, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 283.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde las primeras publicaciones en torno a su biografía, como la de Frédéric Harrison (1909),⁵ hasta las biografías contemporáneas más completas, como son las de Wolfgang Kemp (1990)⁶ o Tom Hilton (2002),⁷ todas coinciden mayoritariamente en un discurso temático y cronológico en cuanto a su vida y a su producción crítica. Fue entre las décadas de los cuarenta y los sesenta cuando él desarrolló su actividad como crítico del arte y arquitectura mediante sus obras literarias, sus artículos y sus conferencias, fruto de las inquietudes que fue experimentando a través de viajes, exposiciones y vivencias personales. Más adelante, sin dejar de lado su cátedra como profesor de Bellas Artes en la Universidad de Oxford, a partir de 1860 hasta prácticamente sus últimos días, experimenta una crisis de fe y traspasará esa actitud crítica de las artes al plano político-social de manera definitiva. Es importante destacar que todas las biografías publicadas se basan en *Praeterita*, su autobiografía inacabada, y por tanto las líneas generales serán prácticamente las mismas, exceptuando algunos matices formales en torno al final de su vida, cuyo periodo no aparece ya en su autobiografía, pero que, en cualquier caso, no varía en absoluto el discurso de su actividad como crítico de arquitectura.

La primera y más completa edición de los escritos de Ruskin dentro del *periodo ruskiniano*,⁸ y que muestra la variedad temática de su pensamiento, la constituye *The Works of John Ruskin* realizada por E. T Cook y A. Wedderburn entre 1903 y 1912.⁹ En los dos tomos de la versión española publicada por *España Moderna* en 1906¹⁰ podemos ver la recopilación de todo su pensamiento a partir de sus propios escritos, clasificados temáticamente por capítulos, sin tener en cuenta cronología alguna. Pero el material recogido no es tan solo sobre arquitectura, pintura o escultura, sino que abarca un fin de temas, como filosofía, literatura o educación. Dicha colección es muy

⁵ Frédéric Harrison, *John Ruskin (1819-1900)*, Traducido al francés por Louis Baraduc, Paris, Societé su Mercure de France, 1909.

⁶ Wolfgang Kemp, *The desire of my eyes: the life and work of John Ruskin*, Traducida por Jean van Henrch, New York, Ferran, Straus and Giroux, 1990.

⁷ Es la biografía más completa, útil y actualizada, ya que reúne los dos volúmenes de la misma, antes publicados separadamente, véase en Tom Hilton, *John Ruskin*, New Haven, 2002.

⁸ Juan Calatrava llama «el gran periodo ruskiniano» al impacto bibliográfico creado a causa del interés de Marcel Proust en la figura de John Ruskin tras su muerte, véase en Juan A. Calatrava, «Dos peregrinos y una catedral: Ruskin, Proust, Amiens», en J. Ruskin, *La Biblia de Amiens*, Introducción y edición de Juan Antonio Calatrava. Prefacio de Marcel Proust. Madrid: Abada editores, 2006, (pp. 5-55) p. 31.

⁹ Edward Cook y Alexander Wedderburn, *The Works of John Ruskin*, Londres, George Allen, 1903-1912.

¹⁰ John Ruskin, *Obras Escogidas de John Ruskin*. Vol. I-II. Traducción del inglés por Edmundo González-Blanco, Biblioteca de jurisprudencia, filosofía e historia, Madrid, La España Moderna (449, 446), 1906.

importante porque nos aportará las palabras literales de Ruskin en torno a lo que piensa sobre arquitectura en todos sus aspectos, ya que recoge prácticamente toda la información y nos ayudará a construir una argumentación o a poner algún ejemplo clave.

Pero, sin duda alguna, fue Marcel Proust el autor que mejor puso de manifiesto su interés intelectual por Ruskin tras su muerte: primero en artículos periódicos y luego en la traducción de algunas de sus obras, concretamente en el prefacio de *La Biblia de Amiens* (1880-1885).¹¹ Opina que es un hombre de una religiosidad universal, capaz de reunir arte, ciencia, historia y religión: un genio enciclopédico dominado por una inspiración divina. Sin embargo, según Viriato Díaz¹² algunos críticos del momento como Pompeyo Gener, Tolstoi o Gómez Carrillo hablan de arte y critican *lo moderno* sin parecer conocer a Ruskin, catalogándolo, en caso de conocerlo, de «esteticista inglés», cosa que no fue jamás. Además, incluso, en la *Historia del arte desde un punto de vista sociológico* de Jean Marie Guayu (1889) tampoco se le cita en ninguna parte. Por tanto, su pensamiento parece no haber sido explorado por todos los estudiosos de arte y arquitectura del momento, aunque Viriato, en este caso, sí que cita aquellos autores que lo trataron en vida y justo después de su muerte, y que lo definieron como uno de los grandes pensadores y críticos: John Lubbock, Bourdeau, La Sizeranne, Jacques Bardox o Max Nordau.

En el telón de fondo de John Ruskin como crítico de arquitectura existieron dos tendencias ideológicas de amplia aceptación tanto en el universo de la cultura de élite como en el seno de la mentalidad medio-burguesa, que se extrapoló a la concepción y en el discurso de las artes en general: la idea de progreso, técnica y ciencia en la historia cultural y económica de Inglaterra; y el anhelo de un paraíso social y moral propugnado por el renacimiento católico. Estas dos corrientes están bien consolidadas en la historiografía ruskiniana.

La idea de relacionar arte e industria para explicar el desarrollo técnico y mecánico de las artes en el siglo XIX es la primera corriente bibliográfica que encontramos en torno al contexto que nos corresponde. La intención de obras como las de Francis D.

¹¹ Marcel Proust, «Prefacio», en John Ruskin, *La Biblia de Amiens...*, pp. 59-116.

¹² Viriato Díaz-Pérez en 1908 realizó un ensayo en forma de elogio a la figura de John Ruskin y a *sus siete lámparas de la arquitectura*, en el cual analiza las diferentes vertientes del personaje, y una de ellas es su recepción como crítico, véase en Viriato Díaz-Pérez, «La crítica», *John Ruskin y sus siete lámparas de la arquitectura*, Estudio liminar de Ramiro Domínguez, Mallorca, imprenta Joan Alcover, 4ta edición, 1926 (1ra, 1908), pp. 2-5.

Klingender¹³ o Pierre Francastel¹⁴ es analizar cómo afectó los avances técnicos de la revolución industrial al proceso de producción en las artes. Los principios de la mecanización, la ciencia y las transformaciones del nuevo objeto marcan un discurso puramente analítico, como forma de explicar parte de un periodo histórico. Pero es en la segunda tendencia ideológica, la que hizo frente a los valores materialistas y de progreso, en la cual debemos enmarcar a nuestro autor como crítico de arquitectura. Dicha afirmación la comparten todas las corrientes bibliográficas y prácticamente no hay discusiones, solamente varía el enfoque. Por un lado, autores como Peter Collins¹⁵ o Leonardo Benevolo¹⁶ tratan la actividad crítica de John Ruskin como punto de partida para explicar el desarrollo teórico de la arquitectura moderna; y, por otro lado, autores como Donald Drew-Egbert¹⁷ lo enfocan claramente desde el plano ideológico, como un radical que se ubica entre la influencia artística del socialismo utópico inglés, el radicalismo filosófico y la continuación del pensamiento de Morris, enmarcándolo en sus tres contextos teórico-sociales: el socialismo cristiano, la estética de la «fidelidad a la naturaleza» y el revival gótico inglés. En cualquier caso, a pesar del diferente enfoque, siempre se le considera un verdadero influyente en el plano artístico y arquitectónico como consecuencia de sus opiniones y convicciones políticas y sociales: el anhelo de un paraíso moral y social perdido. Además, en su contexto teórico siempre se le enmarca junto a William Morris, ambos, al parecer, líderes de una alternativa de cambio en las conductas sociales, morales y estéticas en su sociedad.

Dejando de lado las primeras publicaciones del *periodo ruskiniano* y su contexto teórico-social, la visión historiográfica de John Ruskin como crítico de arquitectura aparece en tres campos bibliográficos diferenciados. El primero es aquel que ubica a Ruskin dentro de la Historia de la crítica de arte, pero no sólo desde el punto de vista arquitectónico, sino incluyendo también las demás artes figurativas, especialmente la

¹³ Francis Klingender, *Arte y revolución industrial*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1983 (Londres, 1947).

¹⁴ Pierre Francastel, *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, Versión castellana de M^a José García Ripoll, Madrid, Debate, 1990 (Editions Minuit, 1947).

¹⁵ Peter Collins., «Influencia de la literatura y la crítica», en *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*, Traducción de Ignacio de Solà- Morales Rubió, Barcelona, Gustavo Gili, 1970 (Londres, Faber and Faber, Limited, 1965), (pp.249-270) pp. 254 y 264.

¹⁶ Leonardo Benevolo, «Las iniciativas para la reforma de la ciudad industrial desde Robert Owen hasta William Morris», en *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1914, (pp. 187-226) pp. 195-211.

¹⁷ Donald Drew-Egbert, «Otros artistas y críticos radicales en Inglaterra, desde el “Sign of the time” de Carlyle hasta la muerte de William Morris», en *El Arte y la izquierda en Europa: de la Revolución Francesa al Mayo de 1968*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981 (Nueva York, Alfred A. Knopf, 1970), (pp. 352-427) pp. 372-390.

pintura. Dicho campo lo conforma Lionello Venturi,¹⁸ cuya aportación consiste fundamentalmente en definir, a partir de Ruskin y de otros autores, una nueva línea metodológica de estudio de la historia del arte basada no tanto en la calidad artística, sino en el *gusto* hacia una determinada escuela o época concreta. No nos aporta grandes contenidos prácticos de su crítica arquitectónica, ya que se centra casi exclusivamente en el terreno pictórico, pero sí que nos proporciona gran parte de sus contenidos teóricos y que, por tanto, son válidos también para la crítica arquitectónica. La línea de Venturi en torno a la *hermandad de las artes* será seguida en los años setenta por George P. Landow,¹⁹ que en su obra articulará de forma más ampliada todas las teorías estéticas y críticas de John Ruskin en todos sus aspectos.

Tanto el segundo como el tercer campo bibliográfico estudian a John Ruskin únicamente dentro del campo arquitectónico, articulados posteriormente a los planteamientos de Venturi, con el objetivo de centrarse en las teorías ruskinianas propiamente arquitectónicas. El segundo campo pertenece a la bibliografía que nos explica los puntos fundamentales que prevalecen y que varían durante toda su producción crítica. En este sentido, encontramos cuatro obras fundamentales: la de Kenneth Clark²⁰ de 1964, que recoge todos los textos en los cuales trata Ruskin la arquitectura; la de Renato de Fusco²¹ de 1968, que nos ofrece no sólo sus características principales a partir de un discurso histórico paralelo a su vida, sino también aquellos aspectos que defiende y a los que se opone; la de John Unrau²² de 1978, que describe y analiza la visión arquitectónica de Ruskin, centrándose especialmente en la importancia del ornamento y el color; y, finalmente, la obra reciente, de 2018, de Anuradha Chatterje,²³ que analiza las diferentes teorías, interpretaciones y efectos que produjeron las concepciones arquitectónicas de Ruskin a partir de un estudio actualizado de las fuentes. Finalmente, el tercer campo bibliográfico pertenece a los estudios realizados en torno a las teorías conservacionistas sobre el patrimonio arquitectónico, interpretadas a partir de su obra *Las siete lámparas de la arquitectura*, concretamente en los aforismos

¹⁸ Lionello Venturi., «Ruskin», en *El gusto de los primitivos*, versión española de Jesús Pardo de Santayana, Madrid, Alianza, 1991 (Bolonía, Zanichelli, 1926), pp. 129-151.

¹⁹ George P. Landow, «Ruskin's theory of the sister arts», en *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Nueva Jersey, Princeton university press, 1971, pp. 43-86.

²⁰ Kenneth Clark, «Architecture», en *Ruskin Today*, Nueva York, Penguin Books, 1964, pp. 225-260.

²¹ Renato De Fusco., «Viollet-Le-Duc y Ruskin», en *La idea de arquitectura: Historia de la crítica desde Viollet-Le-Duc a Persico*, Barcelona, Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, 1976 (Milán, Kompass, 1968), pp. 11-37.

²² John Unrau, *Looking at architecture with Ruskin*, Londres, Thames and Hudson, 1978.

²³ Anuradha Chatterje, *John Ruskin and the Fabric of Architecture*, Nueva York, Routledge, 2018.

XVIII, XIX y XX de la *Lámpara de la Memoria*. Evidentemente, su opinión en torno al patrimonio arquitectónico del pasado y al proceso restaurador del momento se convierte en crítica porque habla, en definitiva, de arquitectura. Por tanto, sus teorías que han dado pie a la doctrina conservadora sobre el patrimonio arquitectónico han sido estudiadas por la historiografía. Los análisis más completos y rigurosos aparecieron en los años setenta dentro de la moderna cultura de restauración italiana, concretamente a partir de dos autores fundamentales: Roberto Di Stefano²⁴ y Giuseppe Rocchi.²⁵

No podemos terminar dicho estado de la cuestión sin citar dos trabajos de autoría española que resumen y sintetizan la gran parte de los contenidos teóricos de nuestro trabajo: la introducción de Ignasi de Solà-Morales en *Las siete lámparas de la arquitectura*²⁶ y el prólogo de Juan Calatrava en *La Biblia de Amiens*.²⁷ En ambas obras, fundamentales para articular el pensamiento crítico de John Ruskin en el plano arquitectónico, tanto Solà como Calatrava no sólo nos contextualizan el autor, la época y la obra en cuestión, sino que nos ayudan a descifrar un contenido teórico de marcado carácter literario. Sin duda, estas dos obras, además de contener todas las referencias bibliográficas necesarias para estudiar en profundidad a John Ruskin, nos ponen de manifiesto los dos momentos clave de su actividad crítica: el paso de un misticismo racionalista a una reflexión sociológica.

²⁴ Roberto Di Stefano, *John Ruskin, interprete della'architettura e del restuaro*, Edizione Scientifiche Italiane, Nápoles, 1969.

²⁵ Giuseppe Rocchi., «John Ruskin e le origini della moderna teoría sul restauro», en *Restauro*, núm. 13-14, 1974, pp. 13-73.

²⁶ Ignacio de Solà-Morales, «John Ruskin. Siete palabras sobre arquitectura», en J. Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Introducción de I. de Solà-Morales, versión al castellano y edición anotada de Xavier Costa Guix, Valencia, Artes Gráficas Soler, Colección Tratados, 1989, pp. 9-28.

²⁷ Juan Calatrava., «Dos peregrinos y una catedral: Ruskin, Proust, Amiens», en J. Ruskin, *La Biblia de Amiens...*, pp. 5-53.

3. INFLUENCIAS

3.1 Religión artística

A John Ruskin (1819-1900) le tocó vivir un periodo histórico donde la Revolución Industrial y el imparable proceso de urbanización hicieron replantear a la sociedad moderna la relación con su pasado y con sus formas tradicionales de vida, cuyos debates teóricos constituyeron oposiciones binarias: arte/industria, historia/modernidad, técnica/naturaleza, ingeniero/arquitecto, ciudad/campo u obrero/artesano.²⁸ En la Inglaterra del momento el desarrollo industrial estaba latente desde hacía ya un siglo, y socialmente había triunfado una ideología burguesa pragmática muy poco espiritual y ajena por completo a las inquietudes artísticas.²⁹ A pesar de los postulados esteticistas que afloraban en aquel momento en el ámbito inglés, fundamentalmente a partir de la figura de Walter Peter, Ruskin bebió de la influencia de la *religión artística*: la categoría hegeliana que define esa forma espiritual de religiosidad en la que la realidad de lo divino y su manifestación artística son un mismo concepto. Dicho vínculo entre arte y religión significa que el arte está al servicio de los valores morales y religiosos, y por tanto se convierte en el instrumento del hombre para rebelar a Dios.³⁰

Por otro lado, es evidente que la posibilidad de poder realizar viajes con sus padres (su padre fue comerciante de vino) a Francia e Italia, desde su infancia hasta su entrada en la Universidad de Oxford en 1838, hizo que se familiarizara e interesara por los elementos pictóricos y arquitectónicos de forma clara y consciente. La visión *artística* que obtuvo gracias a los viajes y a la entrada en la Universidad de Oxford le sirvió para formarse en dibujo y a interesarse por el arte medieval cristiano y en el naturalismo de Turner, que se complementó con una formación puritana típicamente victoriana, bíblica, pero nunca dejando de lado la cultura clásica y las ciencias naturales. Sin duda, tras su graduación en minerología y geología en 1842, fueron sus frecuentes y dilatadas estancias en Italia, concretamente Venecia, o Francia entre 1843 y 1860 lo que le permitieron conocer en profundidad los pintores primitivos medievales y la arquitectura gótica.³¹

²⁸ Juan Calatrava, «Dos peregrinos...», p. 5.

²⁹ Francisco Calvo-Serraller, *El Arte Contemporáneo*, Madrid, Tourus, 2001, p. 102.

³⁰ Sergio Givone, *Historia de la estética*, traducción de Mar García Lozano, apéndice de Mauricio Ferreira y Fernando Castro Flores, Madrid, editorial Tecnos, colección Metrópolis, 1990 (Roma, Laterza & Figli Spa, 1988), pp. 111-113.

³¹ Frédéric Harrison, *John Ruskin...*, pp. 9-46.

Además de su capacidad apreciativa e intuitiva del arte, se sirvió de obras fundamentales en relación al arte cristiano que le ayudaron a conocer, aún más, el arte medieval: en 1847 apareció en Londres la *Historia del arte cristiano* de Lord Lindsay. Ruskin (y aquí se observa su sensibilidad artística) no estaba de acuerdo con él en considerar las imágenes del arte antiguo como símbolo y en asignar un valor absoluto sólo a la moral y no, también, al propio arte.³² Esto marcará su consideración de la arquitectura como un hecho esencialmente artístico e histórico, ligado sobre todo a la visión pictórica y religiosa, no sólo como un hecho de orden técnico o estructural.³³

3.2 El rastro de Pugin

La relación de un edificio con una interpretación histórica, espiritual o moral es un logro crítico que tiene su origen en el *revival gótico*, especialmente a partir de la figura de Augustus W.N Pugin (1812-1852) y sus seguidores, entre ellos John Ruskin.³⁴ En sus *Contrasts* (1835) y en *The True Principles of Pointed of Christian Architecture* (1841) Pugin afirmó que el gótico no era un estilo, sino una realidad de un valor superior al estilo supuestamente griego, ya que la religión cristiana es más válida que la pagana.³⁵ Por tanto, vemos que ya se juzgaba la arquitectura desde el punto de vista de la moralidad de su creador. Es por esto que Pugin no soportaba que alguien pensara que el detalle arquitectónico era puramente ornamental, una superficie inútil, adherida a un marco funcional pero separable de la verdadera estructura del edificio. Le preocupaba que el estilo gótico fuera visto solamente como un barniz escultórico y no como un verdadero logro arquitectónico.³⁶ Creía, en definitiva, en la idea de que no puede haber ningún estilo sin el sentido de una gramática arquitectónica, de partes que encajen entre sí y de partes dominadas por una concepción. Y este aspecto gramatical o lingüístico de la arquitectura será fundamental en la crítica ruskiniana (y también violletiana).³⁷

Ambos, Pugin y Ruskin, trataron de demostrar cómo los detalles ornamentales y estilísticos del gótico no eran en absoluto cosas superfluas y vanas, sino desarrollos naturales de las exigencias estructurales y sociales que debían satisfacer los

³² Lionello Venturi, *El gusto...*, p. 132.

³³ Juan Calatrava, «Dos peregrinos...», p. 8.

³⁴ Roger Scruton, *La estética de la arquitectura*, versión española de Jesús Fernández Zulaica, Madrid, Alianza, 1985 (Londres, Methuen & Co., 1979), pp. 125-126.

³⁵ David Watkin, *Moral y arquitectura: desarrollo de un tema en la historia y la teoría arquitectónicas desde el "revival" del gótico al Movimiento Moderno*, traducción de Enrique Lyneh, Barcelona, Tusquets editores, serie de Arquitectura dirigida por Xavier Sust, 1981 (Oxford University Press, 1977), pp. 31-49.

³⁶ Roger Scruton, *La estética...*, p. 126.

³⁷ *Íbid.*, p. 171.

constructores góticos.³⁸ Pero mientras Pugin articuló el revival gótico como proyecto para devolver el catolicismo a Inglaterra desde un punto de vista moral y religioso, es decir, la arquitectura entendida sólo como medio para cristianizar una sociedad amenazada por el materialismo del sistema industrial, Ruskin orientó los principios fundamentales del gótico añadiéndole un significado estético al problema planteado por Pugin.³⁹ Por tanto, sin dejar de lado el carácter moral de Pugin en lo que se refiere al valor *ornamental*, Ruskin fue más allá: trató de demostrar que el proceso constructivo y el proceso ornamental no deben entenderse independientemente.⁴⁰ En definitiva, el peso aplastante de las consideraciones de orden moral y religioso en sus críticas sobre el análisis estrictamente arquitectónico se debe, en parte, a la influencia de Pugin y del revival gótico.⁴¹

3.3 El enfoque social de Carlyle

Junto a la religión artística y la actitud moral, Ruskin hereda de sus maestros contemporáneos y de su cultura un aspecto fundamental que marcará gran parte de su discurso crítico: el *posicionamiento ideológico*. Más adelante veremos cómo se opone a todas las corrientes interesadas en el desarrollo de la técnica moderna/industrial, pero es importante señalar en éste apartado quien le influyó y qué matices manifiesta respecto a los demás. En primer lugar, hay que tener presente la publicación en Inglaterra de la *Historia de la arquitectura* (1835) por parte del proto-materialista Thomas Hope, donde toma posición a favor del artesanado afirmando que las capacidades de una simple máquina no podrán jamás suplantar las facultades mentales del hombre.⁴² Sin embargo, fue principalmente el escocés Thomas Carlyle (1795-1881) quien alentó a Ruskin en la controversia económica y social del momento.⁴³

Carlyle, en su papel de profeta e investigador de la sociedad, reflexionó sobre los problemas sociales atacando con firmeza las condiciones en que se realizaba el trabajo en la industria inglesa, así como el carácter ordinario y degradable de los productos fabricados por la máquina. Relacionado con las teorías cartistas y organicistas, Carlyle

³⁸ *Ibid.*, p. 126.

³⁹ Giulio Carlo Argan., «El Revival», en G.C Argan et al., *El pasado en el presente: el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, versión castellana de Rossend Argués, Barcelona, Gustavo Gili, 1977 (Milán, Gabriel Mazzotta, 1974), (pp.7-28) p. 17.

⁴⁰ Roger Scruton., *La estética...*, p. 126.

⁴¹ Juan Calatrava, «Dos peregrinos...», p. 8.

⁴² Roberto Masiero, *Estética de la arquitectura*, traducción de Francisco Campillo, Madrid, Balsa de la Medusa, serie Léxico de Estética, 2003 (Bologna, Società editrice il Mulino), p. 185.

⁴³ Donald Drew-Egbert, *El Arte y la izquierda...*, p. 383.

pedía productos hechos a mano porque pensaba que el mecanicismo ponía en peligro los intereses morales del hombre, ya que sólo a través de un oficio manual puede el obrero tener esperanza de albergar alegría en la creación.⁴⁴ Esta defensa de la humanidad del obrero caló muy fuerte en Ruskin. Insistía, igual que Carlyle, en que el obrero no debe ser una herramienta alquilada (una mano que manipula una máquina para realizar un objeto o una estructura arquitectónica), sino que debe ser educado para que con su propia artesanía pueda crear obras individuales de utilidad social y de belleza, y experimentar así la alegría del trabajo.⁴⁵ Pero, a diferencia de Carlyle, que despreciaba la pintura, la escultura y consideraba la arquitectura el único arte útil (además de la propia artesanía),⁴⁶ Ruskin (igual que K. Marx) elimina la distinción entre bellas artes y oficio por el hecho de apreciar la pintura y la escultura y pensar que los hombres que trabajan felizmente con un espíritu comunitario, además, producen las mejores obras de arte.⁴⁷ Por tanto, podemos ver y dejar claro que el carácter social de rechazo a las artes industriales y el apoyo a la artesanía dentro de una sociedad comunitaria manifestado por Ruskin, que más adelante explicaremos detalladamente, continúa una corriente ideológica ya presente y que, en este caso, Carlyle le presenta. Sin embargo, él adquiere estos posicionamientos de oposición a la ciencia y al sistema industrial, pero nunca se plantea renunciar a los valores artísticos de creación más allá de la funcionalidad.

4. CRITERIOS

4.1 Liberación de los prejuicios clásicos de naturaleza e imitación

John Ruskin afronta el objeto arquitectónico desde una perspectiva que Lionello Venturi⁴⁸ denomina *criterio de selección*. Ésta consiste en que toda naturaleza es bella y debe representarse; por tanto, no se puede rechazar nada de la misma y el rechazo o la selección debe establecerse del propio arte, que no es imitable. Esta consideración supone una cierta independencia del arte con respecto la naturaleza y, por consiguiente, la superación del principio clásico de selección de la naturaleza.⁴⁹ Quiere decir que Dios

⁴⁴ *Ibid.*, p. 374.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 386.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 374.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 386. Esta última frase la pronuncia en la conferencia sobre *Economía política del arte* en 1857.

⁴⁸ Lionello Venturi, *El gusto...*, p. 143.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 145.

no sólo se puede representar en la naturaleza misma de forma orgánica, sino también en el arte a través del *espíritu* imaginativo y creador del hombre.⁵⁰

Gracias a la superación del prejuicio clásico en torno al naturalismo y a la imitación, Ruskin ve en el arte un canal por el cual se manifiesta un valor concreto del hombre. A partir de este criterio, él puede juzgar aquello que le gusta y lo que no; es decir, desde un punto de vista subjetivo, dependiendo del modo de ser y de hacer de su creador en su sociedad histórica o contemporánea. En este sentido, Ruskin optará (como Pugin y Morris) por juzgar las obras de arte desde el punto de vista de la honestidad y sinceridad de su creador, como reacción teórica a los vigentes valores de fabricación industrial.⁵¹ Sin duda, las teorías cristiano-socialistas y positivistas ayudaron a alentar el resurgimiento medieval en las artes como campo para encontrar los valores y las formas supuestamente perdidas tras el proceso industrial,⁵² cuyas manifestaciones son fruto, según él, de hombres anónimos y ricos de espíritu. Por tanto, supera la teoría clásica en torno a la selección de la naturaleza como criterio para poder juzgar el valor humano y divino de la arquitectura desde un plano subjetivo, que va más allá del plano formal.

4.2 Distinción entre arquitectura y construcción

Una vez sabemos que se libera del prejuicio clásico, debemos preguntarnos qué entiende Ruskin por *arquitectura*. Es en las primeras páginas de *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849)⁵³ donde Ruskin pone de manifiesto que «la Arquitectura es el arte que dispone y orna los edificios erigidos por el hombre, cualesquiera que sean los sus usos de éstos». En la primera edición (1849) apunta que «es indispensable distinguir cuidadosamente entre Arquitectura y Construcción». Por un lado, «construir es reunir y ajustar las diversas piezas de cualquier edificio o receptáculo de tamaño considerable» y, por otro lado, «la Arquitectura se ocupa únicamente de aquellos caracteres de un edificio que están por encima y más allá de su uso establecido». Sin embargo, en la segunda edición (1855)⁵⁴ cambia de opinión, matizando que «lo que llamamos arquitectura no es más que la asociación de la escultura y la pintura en masas nobles o su colocación en lugares adecuados. Cualquier otra arquitectura será considerada mera *construcción*»; es decir, aunque no sea «*elegante* como las juntas del tejado de una

⁵⁰ *Ibid.*, p. 138.

⁵¹ Josep M^a Montaner, *Arquitectura y crítica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1999, pp. 25-26.

⁵² Donald Drew-Egbert, *El Arte y la izquierda...*, p. 381.

⁵³ John Ruskin, *Las siete lámparas...*, pp. 55-57.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 42.

Abadía» puede ser también «*sublime* como las almenas de una torre fronteriza», ya que la aplicación del arte tiene el mismo valor.

Ya sea añadiendo o quitando autonomía estética a la arquitectura, está claro que Ruskin establece el dualismo *útil-bello* al hacer una distinción entre arquitectura y construcción, creando así una polémica tanto al tecnicismo como al eclecticismo vigente, negando a uno el valor estético y al otro el valor moral.⁵⁵ Por tanto, no quita importancia al carácter *funcional* y/o *estructural* de un edificio, sino que a él le interesa, como hemos mencionado antes, la parte imaginativa y creativa de la arquitectura realizada por los humanos, y que está encarnada en los detalles y en las ornamentaciones escultóricas y pictóricas. Debemos partir del criterio fundamental de que, para él, la arquitectura no es una mera estructura o un simple recuerdo realizado por un genio creador, sino una presencia moral que revela la verdad trascendental y la expresión de un estado social y político concreto.⁵⁶ Dicha presencia moral en la arquitectura es necesaria para la salvaguardia de lo espiritual en el presente, y debe juzgarse como tal.⁵⁷

4.3 Lo verdadero y lo falso

La liberación de la teoría clásica y la distinción que establece entre construcción y arquitectura son fundamentales como punto de partida. Sin embargo, para poder apreciar y entender la arquitectura como una presencia moral necesaria para la sociedad, Ruskin intenta sistematizar «una ley que permita distinguir la buena arquitectura de la mala»⁵⁸; es decir, un *principio* en el cual apoyarse para discutir y juzgarla. Ese principio ya aparece desde el primer momento en las *Siete lámparas de la arquitectura* (1849), concretamente cuando habla de la *verdad*, ya intuida en la primera lámpara del *sacrificio*. La *verdad* consiste fundamentalmente en la contraposición entre lo *verdadero* del trabajo manual artesano frente a la *mentira* del trabajo mecánico. Por tanto, el valor de una arquitectura reside, para Ruskin, en el sacrificio del trabajo realizado por el creador, y no tanto en la aparente calidad o articulación del diseño.⁵⁹

Nos equivocariamos si pensásemos que John Ruskin creyó alguna vez solamente en leyes de carácter normativo derivadas de la arquitectura del pasado o bien de un

⁵⁵ Renato De Fusco, *La idea de arquitectura...*, p. 29.

⁵⁶ Juan Calatrava, «Dos peregrinos...», p. 26.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁸ John Ruskin, *Las piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte*, traducción del inglés y notas por Francisco B. del Castillo, Barcelona, Obras Maestras, Editorial Iberia, 1961, p. 31.

⁵⁹ Ignacio de Solà-Morales, «John Ruskin...», p. 22.

pensamiento puramente ideológico. El objetivo de su crítica era reconocer la auténtica *validez* de aquellas obras arquitectónicas procedentes de la naturaleza humana y de las propiedades de los materiales.⁶⁰ El criterio que utiliza Ruskin para distinguir una obra *verdadera* de una *falsa* consiste en analizarla y observarla en base a tres principios, manifestados en la *lámpara de la verdad*⁶¹: en primer lugar, se debe saber si el tipo de *estructura* o soporte es distinto del verdadero; en segundo lugar, hay que saber interpretar si el *revestimiento* de la superficie intenta simular otros materiales distintos a los reales, ya sea en la estructura interior o en los adornos; y, en tercer lugar, es muy importante saber distinguir entre los *ornamentos* hechos a mano o a máquina. En suma, Ruskin juzga la arquitectura en base al auténtico valor de los materiales en sus distintas partes: estructura, superficie y ornamentación. Parte de la idea de que una arquitectura debe deleitar y no engañar, y por tanto hay que saber distinguir dichos engaños que intentan imitar y substituir.⁶²

4.4 El color y el ornamento como partes principales de la arquitectura

Como hemos visto, Ruskin no centra su interés en aquellos elementos arquitectónicos puramente constructivos, sino que da valor a aquellos aspectos que deleitan y no engañan al espectador. En un fragmento de las *Piedras de Venecia* (1851-1853),⁶³ pone de manifiesto que «el cuerpo de la construcción está formado por materiales inferiores y más unidos; basta con que su masa nos asegure solidez. No existe ninguna razón para intentar disminuir la extensión de su superficie por una inútil delicadeza de ajuste, ya que sobre esta superficie se aplicará *el color*, atractivo principal de la construcción». Es decir, lo sólido y estructural de una arquitectura, que llama *construcción interior*,⁶⁴ debe ser considerada como lo que es, algo puramente estructural. Sin embargo, el color y el ornamento, el arte proyectado hacia el exterior, son las herramientas que tiene el hombre, según él, para encontrar la *belleza*, no sólo como signo del mundo manifestado

⁶⁰ Hanno Walker Kruft, *Historia de la teoría de la arquitectura II: Desde el siglo XIX hasta nuestros días*, Vol. II, versión castellana de Pablo Diener Ojeda, Madrid, Alianza, 1990 (Munich, 1985), p. 575.

⁶¹ John Ruskin., *Las siete lámparas...*, p. 80.

⁶² La explicación detallada del propio Ruskin en torno a los engaños en arquitectura se puede observar en *Íbid.*, pp. 80-100; Leonardo Benevolo, *Historia de la arquitectura...*, pp. 210-211, también analiza detenidamente los contenidos de su juicio en este sentido.

⁶³ John Ruskin, *Las piedras...*, p.72.

⁶⁴ *Loc.cit.*

en materia (*typical beauty*), sino también como sentimiento subjetivo del espectador (*vital beauty*).⁶⁵

Ruskin considera que el color y el ornamento, es decir, la pintura y la escultura son el atractivo principal de la arquitectura porque la mejor manera de acercarse a lo trascendente es a partir de una admiración *artística y racional*.⁶⁶ Pero esta consideración no sólo proporciona al color y al ornamento una autonomía compositiva con respecto a la forma, sino que éstos deben juzgarse tanto por su calidad como por su relación con el propio edificio.⁶⁷ Por otra parte, entiende el color y el ornamento como dos entes que dialogan y se buscan entre sí, cual si fueran animales y plantas en su ecosistema.⁶⁸ Además, para Ruskin la utilización de materiales naturales y la calidad del trabajo artesanal es crucial a la hora de emitir un juicio.⁶⁹ Pone como ejemplos las fachadas de San Marcos y del Palacio Ducal de Venecia, y la de la iglesia de San Michele de Lucca (Fig.1), donde el color plasmado y el ornamento organizado dominan, según él, la composición arquitectónica. Sin duda, Ruskin apuesta por el color como expresión espontánea y libre, fantástica; y por un ornamento basado en el manejo del dibujo y de la línea, fruto de la intuición y la reflexión, no de la copia o la imitación. Aquí se observa su clara visión pictórica, sabiendo que tenía predilección por Botticelli, Giotto y el Beato Angelico.⁷⁰

4.5 El valor de la variedad y las diferencias

La interpretación figurativa de la arquitectura que establece Ruskin en torno al ornamento y al color viene claramente determinada por una acción moralizadora que identifica los valores éticos con los estéticos.⁷¹ Es quien, por primera vez, da a los esquemas figurativos un contenido histórico, elevándolos del plano teórico al plano del *gusto*.⁷² Concibe el desarrollo del gusto en tres formas: línea, superficie y profundidad,

⁶⁵ Podemos encontrar detalladas las teorías de Ruskin sobre la Belleza en George P. Landow, «Ruskin's theories of Beauty», en *The Aesthetic...*, pp. 89-179.

⁶⁶ La consideración de que la pintura y la escultura no están subordinadas a la arquitectura, sino que son las herramientas de su configuración total, y que la mejor manera de acercarse a la arquitectura es a partir de una admiración artística y racional, se recoge en el Prefacio de la segunda edición de *Las siete lámparas de la arquitectura* de 1855, véase en John Ruskin, *Las siete lámparas...*, p. 41.

⁶⁷ Ignacio de Solà-Morales, «John Ruskin...», p. 23.

⁶⁸ Peter Collins, *Los ideales...*, p. 113.

⁶⁹ John Ruskin, *Las siete lámparas...*, p. 179.

⁷⁰ Lionello Venturi, *El gusto...*, pp. 146-147; en torno a las teorías de Ruskin sobre el color y el ornamento, véase en John Unrau, *Looking...*, pp. 65-152; y Anuradha Chatterje, «The adorned edifice(s)», en *The fabric...*, pp. 87-113.

⁷¹ Renato de Fusco, *La idea de arquitectura...*, p. 33.

⁷² Lionello Venturi, *Historia de la crítica de Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979 (Turín, Giulio Einaudi editore, 1964), p.188.

en los cuales el hombre ejecuta dicho proceso siguiendo dos caminos: el del color (fantasía e imaginación artística) o el del claroscuro (abstracción de la realidad mediante la ciencia).⁷³ En este sentido, *asocia*⁷⁴ e identifica la arquitectura con los acontecimientos que afectan a la propia sociedad, ya que considera al monumento arquitectónico como una entidad absolutamente abstracta fruto en un proceso continuo, donde se deben tener en cuenta las circunstancias económicas, las relaciones con el destinatario, los métodos de ejecución, los cambios de propietarios..., así como el uso y las modificaciones de los materiales.⁷⁵ Por ejemplo, las causas que hacen decaer el arte renacentista italiano, según Ruskin, son: la especificación del arte y la conversión de la arquitectura en ciencia.⁷⁶

El interés de Ruskin por la organicidad de la arquitectura no solamente se basa en el orden impuesto como previa decisión de un proyecto o de un estilo concreto (en este caso el gótico primitivo), sino que da valor a su conjunto completo, con sus correcciones, adaptaciones y diferencias.⁷⁷ De la composición de una fachada, por ejemplo, más que el orden abstracto de la ley previa de su composición, lo que juzga positivamente es la particularidad de sus diferencias (Fig.1).⁷⁸ Proust, en este caso, es quien lo pone mejor de manifiesto: «Lo que Ruskin buscaba en el arte era el *alma* de un tiempo, por tanto la *semejanza* de los símbolos de la portada de Chartes con los frescos de Pisa debían conmoverle como una prueba de la *originalidad* típica del espíritu que animaba a los artistas de entonces, y sus *diferencias* como un testimonio de su variedad». ⁷⁹ En suma, vemos como supera la lectura arquitectónica puramente analítica e introduce la necesidad de integrar los diversos factores (sociales, culturales, económicos...) entre sí.⁸⁰

⁷³ Lionello Venturi, *El gusto...*, p. 146.

⁷⁴ La *teoría asociacionista* explica las relaciones entre los principios, las ideas, las imágenes, los símbolos y las impresiones. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, las formas, los elementos y los estilos del pasado son interpretados en base a sus psicológicos, simbólicos, emblemáticos y legendario, véase en Luciano Patetta, «Los revivals en arquitectura», en Giulio Carlo Argan (coord.), *El pasado en el presente...*, (pp. 129-165) p.130.

⁷⁵ Leonardo Benevolo, *Historia de la arquitectura...*, p. 209.

⁷⁶ Götz Pochat, *Historia de la estética y la teoría del arte. De la Antigüedad al siglo XIX*, traducción de Joaquim Chamorro Mielke, Madrid, Akal, 2008, p. 548.

⁷⁷ La teoría de las correcciones y adaptaciones de la norma a la realidad son expresadas por Ruskin en la *Lámpara de la Vida*, véase en John Ruskin, *Las siete lámparas...*, pp. 189-215.

⁷⁸ Ignacio de Solà-Morales, «John Ruskin...», p. 24.

⁷⁹ Marcel Proust, «Prefacio...», p. 105.

⁸⁰ Leonardo Benevolo, *Historia de la arquitectura...*, p. 210.

4.6 Negación de la técnica moderna

Aunque integre elementos hasta entonces externos en la lectura arquitectónica, como pueden ser los factores sociales, siempre atribuye un valor negativo a la técnica moderna de reproducción en serie. Identifica las causas de todos los males que afectan al arte y a la arquitectura, no en algunos defectos del sistema industrial, sino en el propio sistema, desde la filosofía de producción hasta el resultado final.⁸¹ Pero si tenemos en cuenta sus reflexiones en torno a los cambios que hicieron terminar con el arte medieval en Italia, debemos interpretar esta negación a la técnica moderna no solo dirigida a la máquina en sí, sino al mero ejercicio de *imitar*. Piensa que la arquitectura solo es representativa si es fruto del *consenso* o de la *obediencia* del trabajador al patrono y del artesano a su maestro. Por tanto, según Ruskin el trabajo consensuado entre los diferentes entes que conforman su reproducción es el fundamento de la vida social, el principio de la felicidad tanto individual como colectiva y, como consecuencia, de una buena arquitectura.⁸²

Es evidente la clara influencia de Carlyle al considerar que Ruskin no admite la posibilidad de que la arquitectura y el arte sean fruto de la imitación y la industria. Su posicionamiento radical no contempla a la técnica moderna de reproducción la posibilidad de un cambio de función.⁸³ Sostiene que los obreros deben ser artistas y los artistas obreros⁸⁴, por tanto éstos deben ser hombres guiados por los sentimientos y no dictados por la ciencia que posibilita la mera imitación mecánica.⁸⁵ En este sentido, podemos ver que establece una nueva *contraposición* entre ciencia y arte. No acepta la precisión del arte clásico tanto en arte como arquitectura, ni la correcta ejecución de la técnica moderna en la creación de objetos en series y aplicación de materiales artificiales, porque considera que el arte no es perfecto y que las imperfecciones medievales (no contaminadas por la ciencia moderna) son la verdadera representación del hombre y el mundo que lo rodea.⁸⁶ Sin duda, Ruskin identificó la monotonía de la

⁸¹ *Ibid.*, p. 210.

⁸² Ignacio De Solà-Morales, «John Ruskin...», p. 25.

⁸³ Renato de Fusco, *La idea de arquitectura...*, pp. 35-36.

⁸⁴ Donald Drew-Egbert, *El arte y la izquierda...*, p. 386.

⁸⁵ Lionello Venturi, *Historia de la crítica...*, p. 186.

⁸⁶ Lionello Venturi, *El gusto...*, p. 142.

máquina con la *muerte* y, por tanto, sintió todas las desviaciones mecánicas como manifestaciones de *vida*.⁸⁷

5. METODOLOGIA

5.1 Instinto paisajista

A pesar de su importante sabiduría y conocimiento de la Historia del arte, sus criterios en torno a la arquitectura son claramente fruto de una experiencia visual; es decir, la *observación* como fuente y metodología de conocimiento de la arquitectura. Ruskin es hijo de esa larga tradición de viajeros en busca de sensaciones, típica del movimiento romántico.⁸⁸ Además, igual que Delacroix y en oposición a Baumgarten, opta por una *contemplación mental* como liberación de todo prejuicio artístico o estético, con el objetivo de poder deleitar las verdaderas sensaciones que produce una obra artística en su entorno.⁸⁹ Este *instinto paisajista* que pone de manifiesto en *Los pintores modernos* (1843-1860) es, además de una defensa a Turner, una investigación de las interrelaciones primarias entre el entorno natural y el desarrollo social. Dicha actitud *paisajista*, típicamente victoriana, es fundamental para su aplicación crítica en la arquitectura, ya que ve en la naturaleza del paisaje (es decir, el sitio donde está la arquitectura) no solamente un presentimiento de la reflexión espiritual y psicológica, sino también una indudable dimensión social ante los valores de la sociedad industrial, en su opinión, en clara decadencia.⁹⁰

Desde una perspectiva paisajista, interpreta y transcribe las formas arquitectónicas. La muestra de ello es su tratado de *Técnicas de Dibujo* (1857), en el cual ocupa gran parte del contenido a explicar cómo conseguir un bosquejo del natural y cómo aplicar correctamente el color y la composición.⁹¹ El bosquejo natural, realizado a partir del mundo visible de los objetos, proporciona mucha información y penetra en el espíritu de

⁸⁷ Ernst J.H Gombrich, *El sentido de orden: estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980 (Oxford, Phaidon Press, 1979), p. 71.

⁸⁸ Ignacio de Solà-Morales, «John Ruskin...», p. 27.

⁸⁹ Götz Pochat, *Historia de la estética...*, p. 545.

⁹⁰ Brian Lukacher, «La naturaleza convertida en historia: Constable, Turner y el paisajismo romántico», en Stephen F. Eisenman (Coord.), *Historia crítica del Arte del siglo XIX*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2001 (Londres, Thames and Hudson, 1994), (pp. 121-171) p. 121.

⁹¹ John Ruskin, *Técnicas de Dibujo*, traducción de Rufo C. Salcedo, introducción de Manuel Clemente Ochoa, Barcelona, Laertes ediciones, 1999, pp. 93-224.

la vida que transmiten los elementos arquitectónicos, ya que es una experiencia visual y sensitiva, donde se deben tener en cuenta muchos otros factores.⁹²

5.2 Búsqueda del atractivo gratificante

Una vez ha observado y estudiado la arquitectura a partir de su instinto paisajista, Ruskin busca aquellos elementos que contienen, a su juicio, un *atractivo gratificante*.⁹³ Dicho atractivo, como hemos dicho, se basa en el carácter ornamental y colorido de la arquitectura medieval; a continuación, lo analiza mediante la representación gráfica. Influenciado fundamentalmente por los preceptos naturalistas de W. Gilpin en torno a la *belleza pintoresca* (1794),⁹⁴ Ruskin utiliza dibujos, acuarelas, grabados e, incluso, daguerrotipos como herramienta explicativa de su discurso crítico-literario. Lo que más destaca de ellos, además de su calidad artística, reside en el énfasis de los detalles que a él le interesa expresar: una psicología empírica imponente. Es como si viera delante de la apariencia, y no detrás, la esencia que le gratifica, transformando así la visión del platonismo en torno a la esencia-apariencia.⁹⁵

El objetivo principal de dichas representaciones casi siempre es el de contraponer: la maravilla *sublime* representada, hecha a mano; y el *engaño* de la realidad industrial productiva y constructiva, ayudada por la técnica moderna o la mera imitación vulgar. Intenta, en definitiva, justificar sus criterios en torno a lo verdadero y lo falso. Por ejemplo, en 1855, en la segunda edición de *Las siete lámparas de la arquitectura*, para explicar el valor y la belleza del ornamento artesanal más allá de su estado, Ruskin dibuja una parte de la Catedral de St. Lô de Normandía (Fig.2) donde se puede observar la exageración de las formas en claro estado ruinoso. Justifica, por tanto, el deterioro en favor del espíritu con el cual fueron realizados. Y este *espíritu* parece estar representado en el dibujo. Por otro lado, en el dibujo que realiza, también en *Las siete lámparas de la arquitectura*, de las esculturas de la Catedral de Ruán (Fig.3), realizadas por los albañiles de Soissons, encontramos otro ejemplo muy característico. En este caso, le interesa mostrar los ritmos orgánicos en la propia creación artística, mucho más

⁹² Francisco Legares Prieto, «Dibujo del natural: un modo de aprender y ver», en Asunción Jodar Miñarro (Coord.), *Por dibujado y por escrito*, Granada, Universidad de Granada, 2006, (pp. 223-236) pp. 223-225.

⁹³ Ignacio de Solà-Morales, «John Ruskin...», p. 23.

⁹⁴ Javier Maderuelo, «La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin», en William Gilpin, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, traducción de Maysi Veuthey, edición y prólogo de Javier Maderuelo, Madrid, Abada ediciones, 2004, (pp. 5-44) p. 41.

⁹⁵ Ignacio de Solà-Morales, «John Ruskin...», p. 12.

variados y elásticos que los de las estatuas realizadas mecánicamente, según él.⁹⁶ También, pero en torno al valor que le otorga al color, podríamos destacar la acuarela que realiza en 1869 de la fachada de *San Anastasia* de Verona (Fig.4), donde se pone de manifiesto el interés que da, no sólo al color, sino a la calidad del mármol como elemento dominante en la composición arquitectónica.

Es evidente que utiliza el dibujo y la pintura, mayoritariamente, como herramienta para emitir su juicio. Esta misma fórmula la utilizó varias veces, con un carácter bastante más práctico, en una conferencia que dio en Edimburgo en 1855 sobre arte y arquitectura dirigida a estudiantes. Dibujó dos ventanas: una popular, estandarizada, habitual en las calles de Edimburgo (Fig.5); y otra medieval, de una casa particular inglesa (Fig.6). En cuanto a la ventana de Edimburgo, después de describirla, dijo que «no es, en modo alguno, una forma fea; al contrario, es muy valiente y vigorosa y tiene cierta dignidad al rehusar todo adorno, pero no puede decirse que es *agradable* (...) porque vuestros sistemas de decoración son tan monótonos como vuestra sencillez»⁹⁷ Por lo contrario, sobre la ventana medieval, dibujada con un expresionismo imponente, exclamó:

No me diréis que no sentís complacencia al mirarla; o que no os es posible llegar a interesaros por el arte que la produjo; o que si todas las ventanas existentes en vuestras calles fuesen de esa forma, con continuos cambios en sus adornos, podrías pasear por ellas con tanta indiferencia como ahora. ¿Podéis suponer por un instante que el arquitecto que construyó esta ventana era más grande o más sabio que el que construyó aquella, o que en la colocación de estas tristes y monótonas piedras hay más talento y sentido del que podéis adivinar?⁹⁸

Por tanto, muestra, a partir de la técnica del dibujo, su gusto hacia una determinada forma de ventana por la expresión que ella misma provoca hacia el exterior y por su *espíritu* constructivo como consecuencia de los valores morales del artífice.

⁹⁶ Ernst J.H Gombrich, *El sentido del orden...*, p. 70.

⁹⁷ John Ruskin, *Prerrafaelismo y Conferencias sobre Arte y Arquitectura*, traducción de E. Morales Veloso y Edición de Pedro Miguel Pérez Errea, Pamplona, Analecta, 2014, pp. 75-76.

⁹⁸ John Ruskin, *Prerrafaelismo...*, p. 78.

5.3 Recreación literaria

Para Ruskin el dibujo y la observación no son más que una herramienta útil que le ayuda a entender y a expresar, más aún, aquello que le gratifica. Una vez él comprende la obra en su conjunto, su fin es traducir en palabras todo aquello que ha observado y reflexionado anteriormente. Como dice el mismo Ruskin en las *Piedras de Venecia*: «hacer un examen crítico mediante un lenguaje adaptado al lector, tal vez no relacionado con la materia».⁹⁹ Se trata de un ejercicio que requiere un grado de artesanía literaria importante porque, mientras el artista (o los artistas o artesanos) crea, el crítico debe *recrear* imágenes y situaciones.¹⁰⁰ Para Ruskin las artes también son un modo de comunicación hacia la sociedad y, por tanto, plantea un discurso de carácter itinerante y didáctico, fruto de su propia experiencia emocional y sentimental. La característica principal de este aspecto de la crítica ruskiniana es que no solo intenta explicar cómo se expresa una arquitectura ya construida, sino que traza comparaciones y deduce significados que permiten penetrar hasta en los más mínimos detalles de la comprensión arquitectónica.¹⁰¹

Un claro ejemplo de su método lo encontramos en la descripción que hace del Palacio Ducal de Venecia en *Las piedras de Venecia* (1851-1853), concretamente cuando describe el último capitel (renacentista) de la logia correspondiente a la fachada que da a la Piazzetta, ubicado en el ángulo del Juicio (Fig.7):

El treinta y seis es el último de la serie de la fachada de la Piazzetta. Está elaborado con un gran esmero y situado bajo el ángulo del Juicio. Su follaje está copiado sobre el del capitel dieciocho. El escultor del Renacimiento ha hecho un visible esfuerzo para superar la delicadeza de su modelo, esfuerzo que le ha elevado un poco en verdad. Este capitel es comúnmente considerado como el más bello de la serie, y posee auténtica nobleza. Las figuras están bien estudiadas, muy graciosas y más reposadas que las del antiguo Palacio, aunque más pequeñas; respecto al follaje, no está superado por el de la Higuera.¹⁰²

Podemos ver que, además de un positivo análisis formal, le otorga al capitel un valor significativo en cuanto a su fama en la ciudad. Aunque automáticamente lo compara con el capitel decimo-octavo del ángulo de la Higuera, el gótico (Fig.8): «el más interesante y también el más hermoso del Palacio (...) Tanto por la ejecución como por el agrupamiento de las hojas, este capitel es el más bello que se conoce en Europa. El

⁹⁹ John Ruskin, *Las piedras...*, p. 31.

¹⁰⁰ Donald Drew-Egbert, *El Arte y la izquierda...*, pp. 661-663.

¹⁰¹ Roger Scruton, *La estética...*, pp. 125-126.

¹⁰² John Ruskin, *Las piedras...*, p. 135.

escultor ha concentrado toda la fuerza de su talento».¹⁰³ Esa obsesión metodológica en torno a la búsqueda permanente del *gótico puro* también se manifiesta en la segunda mitad de su vida (alejado ya de algunos parámetros crítico-estéticos manifestados en las *Piedras de Venecia*¹⁰⁴) en varios pasajes de *La Biblia de Amiens* (1880-1885), como por ejemplo al inicio de sus «interpretaciones» donde da a conocer, ya en edad avanzada, su predilección por la catedral francesa de Amiens:

Amo a un número demasiado grande de catedrales como para permitirme el ejercicio fácil y tradicional implícito en el mencionado privilegio, y prefiero demostraros mi sinceridad y daros a conocer *mi opinión* desde el principio confesado que la catedral de Amiens no puede vanagloriarse de sus torres, que su flecha central es simplemente el bonito capricho de un carpintero de pueblo, que el conjunto de su arquitectura es inferior a Chartres en nobleza, a Beauvais en sublimidad, a Reims en esplendor decorativo y a Bourgesen cuanto a la gracia de las figuras esculpidas. Nada tiene que se parezca a las híbridas mamposterías y molduras de las arcadas de Salisbury, nada de la fuerza de Durham; no posee ni las incrustaciones dedálicas de Florencia ni el esplendor de fantasía simbólica de Verona. Y, sin embargo, superada por esas catedrales en esplendor y en fuerza, la catedral de Amiens merece, más que ellas, el apelativo que le otorga Viollet-le-Duc: «el Partenón de la arquitectura gótica».¹⁰⁵

Interpretamos que no entiende el *gótico puro* solamente como una proeza técnica de elevación e iluminación, sino fundamentalmente como un trabajo realizado con los materiales del lugar, con los recursos económicos de la comunidad y por las manos de los hombres de la ciudad.¹⁰⁶ En su discurso literario observamos que discrimina, en este caso, a propósito las grandes proezas de las demás catedrales en favor de elementos simbólicos como la madera o la sencillez del pueblo artífice. Tal vez sea fruto del giro ideológico de su crítica hacia parámetros más sociales que no estéticos a partir de los años sesenta.¹⁰⁷

¹⁰³ *Ibid.*, pp. 133-134.

¹⁰⁴ Renato de Fusco, *La idea de arquitectura...*, p. 27.

¹⁰⁵ John Ruskin, *La Biblia...*, pp. 259-260.

¹⁰⁶ Juan Calatrava, «Dos peregrinos...», p. 28.

¹⁰⁷ En la segunda mitad de su vida, a partir de la década de los sesenta, Ruskin califica el arte más allá de los problemas estilísticos, de las leyes compositivas y de la excelencia técnica. Sus sueños sociales están por encima del arte y la arquitectura, y la fundación de la cofradía de San Jorge como acción social es el mejor ejemplo, véase en Renato de Fusco, *La idea de arquitectura...*, pp. 33-34; y en torno a las razones del cambio de paradigma ideológico, véase en Frédéric Harrison, «The social reformer», en *John Ruskin...*, pp. 133-157.

5.4 Conocimiento del espacio

Además de su intuición paisajística, de la búsqueda del atractivo gratificante y de la recreación literaria de los elementos arquitectónicos, su metodología contiene un cuarto aspecto fundamental. Según Ruskin no se puede comprender y juzgar un tipo de arquitectura o un espacio concreto de la misma si no se tiene en cuenta el espíritu humano, político o religioso que configuró su construcción. Este aspecto, basado en el conocimiento histórico, político y teológico del espacio el cual se está analizando, lo utiliza desde el principio en *Las piedras de Venecia* (1851-1853) y en las numerosas guías que realiza de Venecia y Florencia, hasta el final de su vida, es decir, en la *Biblia de Amiens* (1880-1885). En esta última obra encontramos un ejemplo relevante en este sentido, cuando habla del ábside de la catedral:

Esta concepción de Cristo acompañado de sus santos (la capilla más al este de todas estaba consagrada a la Virgen) era la base de la disposición entera del ábside con sus soportes y sus separaciones de arbotantes y entrepaños; y las formas arquitectónicas nunca podrán verdaderamente *encantarnos* si no nos encontramos *en simpatía* con la *concepción espiritual de la que salieron*. Nosotros hablamos loca y miserablemente de símbolos y alegorías, pero en la vieja arquitectura cristiana todas las partes del edificio debían ser leídas literalmente.¹⁰⁸

Observamos que Ruskin utiliza los ojos y el espíritu del pasado para juzgar el valor arquitectónico de un espacio concreto, en este caso el ábside de la catedral de Amiens. Considera que los espacios realizados a raíz de una concepción religiosa o política concreta en el pasado no pueden ser juzgados con los ojos presentes: «el sentido de cada acción y de cada arte de las épocas cristianas no puede ser leído en nuestros tiempos sino al revés, a través del espíritu contrario, que es ahora el nuestro».¹⁰⁹ En consecuencia, opta por reestructurar el espacio arquitectónico en relación al *espíritu* de su época para poder leer y analizar el monumento a la manera que a él le interesa. Su inmensa erudición bíblica y clásica le permite trazar puentes entre el arte pagano y el cristiano, es decir, entre Platón y la Biblia cristiana. Este aspecto hace reforzar en sus análisis las potencialidades directamente pedagógicas de los grandes programas escultóricos y pictóricos que otorgan a la arquitectura su verdadero valor,¹¹⁰ en este caso del ábside de la catedral.

¹⁰⁸ John Ruskin, *La Biblia...*, p. 263.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 291.

¹¹⁰ Juan Calatrava, «Dos peregrinos...», p. 28.

6. FINES CRÍTICOS

6.1 Ciudad moderna e industrialismo

El motivo que mueve a John Ruskin a emitir juicios sobre arquitectura, no solamente corresponde a su sensibilidad artística o a la liberación de prejuicios naturalistas establecidos en su época, sino que es también una reacción ante la realidad que observa y que no le gusta.¹¹¹ La primera de esta realidad tiene dos ejes claros y absolutamente relacionados entre sí: los valores de la ciudad moderna y los procesos creativos maquinistas de la sociedad industrial.

En lo que se refiere a la ciudad moderna, su crítica está enfocada en los ritmos sociales y al ambiente que ésta ofrece a los ciudadanos. El ferrocarril, por ejemplo, es para él el máximo emblema de la vida dentro de la ciudad moderna. Las prisas, el desarraigo, la superficialidad, el materialismo, la ignorancia y la ausencia de espíritu de sacrificio hacen que, desde la visión humana y rápida del tren, no se pueda contemplar la vida y la belleza que nos rodea.¹¹² Este rechazo hacia los valores modernos de la ciudad llevaron a Ruskin a soñar con comunidades preindustriales y a recuperar directamente mitologías pastoriles, que no sólo esbozó en sus textos críticos, sino que incluso intentó poner en práctica durante los años setenta a través de la fundación del *Guild of St. George* y de una comunidad agrícola cerca de Sheffield. A pesar de su fracaso el mensaje era claro: un lugar donde los ritmos son tan rápidos y los hombres se deben apiñar para tener experiencias, tanto individuales como colectivas, nunca podrá ser el origen de una auténtica creación arquitectónica.¹¹³

Los nuevos valores sociales de la ciudad moderna están absolutamente relacionados con la economía industrial que regía la estética creativa del hombre y de sus objetos: la máquina. Se le observa una cierta exaltación de lo *non finito*; es decir, de todo aquello que permanece modestamente incompleto, desprovisto de la inhumana perfección de los trabajos hechos a máquina. Su mitificación de la Edad Media hizo adjurar la máquina tanto como herramienta productiva y constructiva, porque consideraba que el uso de

¹¹¹ Debemos tener presente que su interés por la arquitectura no fue profesional, como sí lo fue en el terreno pictórico y social, véase en Juan Calatrava, «Dos peregrinos...», p. 12.

¹¹² *Ibid.*, pp. 22-23.

¹¹³ Antonio Pizza, *Londres-Paris: teoría, arte y arquitectura en la ciudad moderna*, Tomo I, Barcelona, edicions UPC, 1998, p. 61.

moldes conllevaba una baja calidad y honestidad en el producto, ya que la mecanización niega la personalidad y la imaginación del trabajador.¹¹⁴

6.2 Neoclasicismo arquitectónico

A pesar de pertenecer a una generación que Juan Plazaola considera como la de *los últimos románticos*,¹¹⁵ Ruskin no escapó a la dialéctica del revival en el debate clásico-romántico.¹¹⁶ Como hemos mencionado en el segundo sub-apartado del trabajo, la influencia de Pugin fue muy importante en su defensa del revival gótico, pero también fue su amplio trabajo en la realización de *Las piedras de Venecia* (1851-1853) lo que le llevó a estudiar a fondo la arquitectura gótica, convirtiéndole en un admirador cada día más devoto del gótico antiguo y primitivo. Entre 1851 y 1860 su contribución al revival gótico¹¹⁷ fue tanto teórica como práctica: en la realización de *Las piedras de Venecia* (1851-1853) y de la segunda edición de *Las siete lámparas de la arquitectura* (1955), así como en la participación de la construcción del Museo de Ciencias Naturales de Oxford.¹¹⁸ Por tanto, lógicamente uno de sus objetivos o fines críticos fueron los modelos eternos y universales nacidos de Vitrubio, propios del neoclasicismo arquitectónico.¹¹⁹

El enfoque crítico sobre el neoclasicismo arquitectónico no se aleja demasiado de lo mencionado anteriormente en torno a los valores de producción de la sociedad industrial. Se basa en considerar que la arquitectura realizada bajo parámetros clásicos e imitativos no es *bella* ni *noble* porque aquellos que la construyen siguen una ley científica y racional, como si fueran máquinas incapaces de imaginar y crear.¹²⁰ Además, incide, concretamente en *Las piedras de Venecia* (1851-1853)¹²¹, en que las formas (renacentistas, clásicas y racionalistas en general) manifiestan «una esencia fría, rígida, inflexible, incapaz de la más mínima concesión», porque, en parte, se adaptan a las necesidades del poder social: el Estado. Sin embargo, pone de manifiesto que «el

¹¹⁴ Antonio Pizza, *Londres-Paris...*, pp. 60-61.

¹¹⁵ Juan Plazaola, *Introducción a la Estética: Historia, Teoría y textos*, Madrid, editorial católica, 1973, pp. 151-152

¹¹⁶ Antonio Pinelli, «La dialéctica del revival en el debate clásico-romántico», en Giulio C. Argan et al., *El pasado en el presente...*, pp. 47-64.

¹¹⁷ Hay que tener presente que las posiciones neogóticas de Ruskin corresponden a una fase conclusiva de esta tendencia historicista, véase en Renato de Fusco, *La idea de arquitectura...*, p. 27.

¹¹⁸ Kenneth Clark, «John Ruskin y el Gothic Revival», en Luciano Patteta (Coord.), *Historia de la arquitectura: antología crítica*, traducción de Jorge Sainz Avia, Madrid, Celeste ediciones, 1997 (Etas Libros, 1997), pp. 365-366.

¹¹⁹ Juan Calatrava, «Dos peregrinos...», p. 12.

¹²⁰ John Ruskin, *Prerrafaelismo...*, p. 154.

¹²¹ John Ruskin, *Las piedras...*, p. 179.

gótico desarrolla una fantasía delicada, una decoración rica, una brillantez de color y muestra, por su rudeza de ejecución, que para complacer a los otros no se preocupa por dejar ver su ignorancia», ya que servía para dar culto a Dios. Vemos que asocia los valores y las formas de la arquitectura clasicista (la relectura de Vitrubio y Palladio: el neoclasicismo arquitectónico) con una sumisión a la ciencia y al poder estatal de gobierno. Es por este motivo, por la falta del *gran arte*, de sinceridad, de vida y, en definitiva, de orden sin objeto, que le proporciona un juicio negativo y se opone radicalmente al neoclasicismo y a cualquier manifestación fruto de la racionalidad y la imitación.¹²² En definitiva, no es ni más ni menos que la tradicional dialéctica del revival gótico romántico a nivel europeo contra los parámetros clasicistas. Con la diferencia de que, mientras que en figuras como Viollet-Le-Duc el neogótico deriva de su experiencia directa como restaurador, para Ruskin el neogótico es un movimiento intelectual fruto de la tradición nacional: la alternativa inglesa a las reformas importadas del humanismo tardío y del Barroco en favor del sentimiento nacional, moral y religioso.¹²³

6.3 Restauración estilística y destrucción del patrimonio

A pesar de su relevancia desde el punto de vista crítico, la oposición a los valores de la ciudad moderna, al industrialismo y al neoclasicismo arquitectónico forma parte de una corriente ideológica claramente establecida, como hemos podido constatar en el primer bloque del trabajo al relacionar a Ruskin con los postulados de Pugin y Carlyle. Sin embargo, su posición crítica ante la destrucción y/o degradación del patrimonio arquitectónico y a la restauración en estilo del momento es la más importante, ya que sobre ella se ha construido la *teoría conservacionista*.¹²⁴ Propuso un abstencionismo que proscribía a toda intervención de restauración, limitando solamente las actuaciones modernas a la *consolidación y conservación*, cual si fuera un proceso orgánico del propio monumento.¹²⁵ La articulación de sus críticas fue fruto del terror ante la acción depredadora que la revolución y los restauradores estaban llevando a cabo de forma inevitable en todas partes de Europa. Ese temor ante la imparable barbarie y la destrucción del bello mundo pasado se convirtió en una *llamada al orden*, con el fin de

¹²² Lionello Venturi, *El gusto...*, p. 137.

¹²³ Renato de Fusco, *La idea de arquitectura...*, p. 27.

¹²⁴ Dicha teoría ha sido interpretada en *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849), concretamente del último aforismo (XX) de la *lámpara de la memoria*, véase en John Ruskin, *Las siete...*, pp. 234-235.

¹²⁵ Juan Calatrava, «Dos peregrinos...», p. 17.

que se detenga dicho proceso de destrucción y construcción sin sentido.¹²⁶ Ruskin atribuye un derecho de propiedad a los bienes naturales, es decir, al patrimonio arquitectónico, negando la facultad de echarlos al suelo o destruirlos. Su crítica claramente va dirigida a la construcción por sustitución, característica en la primera fase de la Revolución industrial y que todavía conservaba un carácter vigente.¹²⁷ Refiriéndose a la destrucción de la catedral de Avranches¹²⁸, Ruskin manifiesta que «ningún edificio pertenece a quienes lo dañan. Pues son gentuza, y lo serán siempre; no importa que estén enfurecidos o intencionalmente locos; la gente que destruye algo sin razón no es más que gentuza, y la arquitectura siempre se destruye sin razón. Un edificio hermoso siempre valdrá más que el terreno sobre el que se levanta».¹²⁹ Esta afirmación es la manifestación de un malestar social que se evidencia en la falta de continuidad entre pasado y presente.¹³⁰

Todas las intervenciones arquitectónicas a nivel europeo estaban ligadas al criterio de recuperación de las formas originales, es decir, a la *restauración en estilo*.¹³¹ Durante la década de los cuarenta, y así lo pone de manifiesto también en *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849),¹³² Ruskin observó que tanto en el baptisterio de Pisa, en la Casa de d'Oro en Venecia o en la catedral de Lisieux se siguen un mismo patrón en cuanto al procedimiento restaurador: «el primer paso en restauración es hacer pedazos la obra antigua; el segundo suele consistir en levantar la imitación más barata y despreciable posible». Lógicamente, siguiendo su criterio moral, opinó que «por cuidadosa y minuciosa que sea, no será más que una imitación, un frío modelo de aquellas partes que *pueden* modelarse, con añadidos conjeturales». Sin embargo, al final expresa que «sólo conozco un caso, el Palacio de Justicia de Ruán, en que se haya alcanzado, o intentado alcanzar, el mayor grado de fidelidad posible». Sin lugar a duda podemos ver que, a pesar de criticar negativamente las actuaciones en el baptisterio de Pisa o en la Casa

¹²⁶ Ignacio de Solà-Morales, «John Ruskin...», p. 21.

¹²⁷ Renato de Fusco, *La idea de arquitectura...*, p. 33.

¹²⁸ La catedral de Avranches se destruyó intencionadamente en 1799 para evitar el derrumbamiento, que parecía inminente debido a su perentoria estabilidad. La destrucción fue completa, sólo conservándose la columna donde en 1172 Enrique II de Inglaterra cumplió penitencia ante los legados papales por el asesinato de Bechet, véase en John Ruskin, *Las siete...*, p. 235.

¹²⁹ *Loc.cit.*

¹³⁰ Ignacio de Solà-Morales, «John Ruskin...», p. 25.

¹³¹ Ignacio González-Varas, *Conservación de Bienes culturales: teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Manuales Cátedra, 2000, p. 208.

¹³² John Ruskin, *Las siete...*, p. 233.

d'Oro de Venecia¹³³, Ruskin también sabe apreciar el grado de fidelidad que puedan llegar a alcanzar una restauración en estilo, en este caso del Palacio de Justicia de Ruán.¹³⁴ Es muy importante tener presente que cuando Ruskin en *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849) compara el grado de fidelidad de la Casa de l'Oro con el Palacio de Justicia de Ruán, las obras en la casa veneciana dirigidas por Modena (Fig.8) llevaban solamente cuatro años en curso; mientras que las de Ruán, dirigidas por Grégoire, estaban en marcha desde 1818.¹³⁵ Por tanto, las primerizas actuaciones que vio en la casa d'Oro en 1845 pudo haber influenciado a la hora de emitir su juicio.

Su apuesta por la creatividad en contra de la destrucción no fue flor de un día. En la segunda mitad de su vida, caracterizada, como se ha comentado anteriormente, por una acción más social que estética, seguimos encontrando referencias en la misma línea argumental. Un ejemplo clarísimo es el siguiente correspondiente a *La Biblia de Amiens* (1880-1885), donde critica los valores franceses en relación no solamente al patrimonio arquitectónico, sino a la creación artística en general: «Esa es la primera y neta afirmación de la *Libertad, Fraternidad e Igualdad* francesas, sostenida, entonces como ahora, por la *destrucción*, que es la única manifestación artística activa posible para personas *libres* incapaces de crear nada».¹³⁶

¹³³ La restauración de la Casa de l'Oro estuvo a cargo de Gianbattista Modena (1801-1880) entre 1845 y 1850, el mismo autor que estuvo al mando de la restauración de la Basílica de San Marcos en la misma Venecia entre 1852 hasta su muerte, también objeto de crítica por parte de Ruskin, véase en Ignacio González-Varas, *Conservación...*, pp. 208-211.

¹³⁴ El Palacio de Justicia de Ruán es de finales del siglo XV. El arquitecto H.-C.-M. Grégoire (1791-1854) inició su restauración en 1818. Louis-François Desmarest le sucedió en el puesto y continuó la restauración desde 1857 hasta 1885, véase en John Ruskin, *Las siete...*, p. 233.

¹³⁵ Ignacio González-Varas, *Conservación...*, p. 208.

¹³⁶ John Ruskin, *La Biblia...*, p. 202.

7. LÍMITES

7.1 Determinismo histórico

Observamos que uno de los límites característicos de la crítica ruskiniana es un *determinismo histórico* incontestable. Convierte su juicio moral en un valor universal,¹³⁷ inquebrantable, y por tanto todos sus criterios no pueden progresar porque éstos están ligados a un cambio radical de los valores individuales y colectivos de la sociedad.¹³⁸ Claramente el diagnóstico social precede a la crítica de arquitectura, sobre todo en la segunda mitad de su vida. Sus sueños sociales, mediante la moral, están por encima del arte y la arquitectura, a pesar de su gran sensibilidad artística, admitiendo así la cultura sólo si tiene una base moral, y la ciencia si no compromete la existencia del hombre; es decir, justifica el arte sólo si tiene valor social.¹³⁹ A Ruskin le interesa la arquitectura gótica porque identifica la crisis del arte con la de la civilización. Por eso la analiza, enseña, defiende y contrapone en relación al neoclasicismo, la restauración en estilo y al industrialismo, ya que le interesan el sistema de producción medieval para la salvaguardia de la sociedad y poder concebir así *lo trascendente* a partir del arte.¹⁴⁰

Considerar la arquitectura, concretamente la gótica, como un elemento de interés colectivo y, además, como una herramienta que sirve para alimentar el alma y los sentidos, y no para solucionar las necesidades, tiene sus limitaciones en el campo de la crítica arquitectónica del momento. A no ser que tuvieran causas o consecuencias de orden moral, no se ocupó de la redefinición de las competencias profesionales de los ingenieros. Para él eran problemas meramente secundarios.¹⁴¹ A pesar de participar en la construcción del Museo de Ciencias Naturales de Oxford a partir de 1854, y por tanto cómplice con el movimiento neogótico, quedó claramente desilusionado con el resultado. Hacia 1869 llegó a la conclusión de que el gótico era incompatible con la mecanización de la ciudad moderna; finalmente, en la edición de 1874 de *Las piedras de Venecia*, declaró que «habría sido mejor que ningún arquitecto hubiera adoptado una sola de las opiniones articuladas en mis libros». Su rechazo feroz hacia los nuevos materiales limitó muchísimo la articulación de sus teorías, reafirmando así su amor por

¹³⁷ Leonardo Benevolo, *Historia de la arquitectura...*, p. 210.

¹³⁸ Ignacio de Solà-Morales, «John Ruskin...», p. 10.

¹³⁹ Renato de Fusco, *La idea de arquitectura...*, p. 35.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴¹ Juan Calatrava, «Dos peregrinos...», pp. 13-15.

el gótico puro.¹⁴² Además, el corporativismo medieval y la idea del artesano contento de ser un miembro anónimo de su gremio y dedicado exclusivamente a su trabajo sólo para glorificar a Dios es un mito, propio del Romanticismo.¹⁴³

7.2 Discriminación del valor tectónico

El otro límite característico de la crítica ruskiniana claramente observable es la exclusiva focalización en los elementos *externos* de la arquitectura, es decir, aquellos que dialogan con el espectador y no los que componen constructivamente la estructura. Su aproximación a la arquitectura desde una perspectiva claramente pictórica, como se ha comentado, orientada a la calidad del detalle, la composición ornamental y colorida, así como a la situación del mismo en el edificio, hace que se dejen de lado algunos valores también relevantes en la arquitectura como son los sistemas constructivos, la parte técnica y estructural más propia de los arquitectos.¹⁴⁴ Dicho síntoma lo podemos observar en su idea de la antigua fachada de San Michele de Lucca (Fig.1), por ejemplo. Discrimina cualquier consideración estructural y pone su atención en los elementos puramente ornamentales y coloridos, la parte más expresiva del edificio.

En cualquier caso, no podemos afirmar una cierta miopía de Ruskin en torno a las cuestiones tectónicas de la arquitectura, sino que las discrimina conscientemente cuando habla del papel fundamental que deben tener el ornamento y el color en la arquitectura. No niega en absoluto que el cuerpo del edificio exija «muros fuertes y pilares macizos»¹⁴⁵, pero sostenía que la *ciencia de la construcción interior* debía ser abandonada, ya que solamente la *escuela de arquitectura incrustada* era capaz de una decoración cromática permanente y perfecta.¹⁴⁶ Esta postura limita una crítica racional, técnica, como hacía por ejemplo Viollet-Le-Duc, no exenta, por otra parte, de un carácter social importante. La diferencia está en que dicha postura, que podríamos llamar *violletiana*, está en sintonía con la estructura de la sociedad contemporánea, es decir, con los nuevos materiales y las imitaciones vanas, intolerables por parte de Ruskin.¹⁴⁷ Por tanto, nos encontramos ante una crítica fundamentada pero, a la vez, limitada y contradictoria en torno a la proyección, ya que aboga primeramente por una

¹⁴² Donald Drew Egbert, *El arte y la izquierda...*, pp. 387-388.

¹⁴³ Rodolf y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 2015, p. 19.

¹⁴⁴ Ignacio de Solà-Morales, «John Ruskin...», p. 23.

¹⁴⁵ John Ruskin, *Las piedras...*, p. 72.

¹⁴⁶ Peter Collins, *Los ideales...*, p.114.

¹⁴⁷ Renato de Fusco, *La idea de arquitectura...*, p. 26.

reforma ideológica y socio-económico, donde el arquitecto sea, además, pintor y escultor a la vez.¹⁴⁸

8. APORTACIONES A LA CRÍTICA

8.1 Relación de los factores entre sí

El humanismo de Ruskin, y por tanto su interés teórico hacia múltiples disciplinas, desde política, economía, geología, botánica o pintura, hizo que su actitud en torno a la arquitectura fuera distanciada e incluso superficial. Sin embargo, dicho aspecto hizo ampliar su horizonte y le permitió articular relaciones entre un campo y otro, algo fundamental en nuestra cultura pero muy difícil de aceptar en el siglo XIX. Ahí está una de sus grandes aportaciones al campo crítico: puso de manifiesto la insuficiencia de la orientación analítica y la necesidad de encaminarse hacia la integración de todos los factores entre sí.¹⁴⁹

Esa capacidad suya para descubrir en arquitecturas aparentemente idénticas una intención moral diferente según la época y la civilización, no viene del campo de la arquitectura, sino de la historia y la sociología. Además, relacionar entre sí las formas extremadamente diversas que reviste una misma moralidad e inmoralidad a través de las épocas es un logro crítico que ya aparece, como se ha comentado, en los postulados de Carlyle y Pugin.¹⁵⁰ Ruskin lo que hace es integrar esas posturas al análisis arquitectónico propiamente dicho, terminológico, aportando la capacidad histórica de iluminar con una luz completamente nueva el arte medieval y la relación entre el artista y el mundo exterior.¹⁵¹ Al propio Proust, sin ir más lejos, lo que le interesó, en este sentido, fue su juicio de belleza, su postura, más que la obra juzgada en sí. Pone de manifiesto que para Ruskin «todo era amor; la iconografía, tal y como él la entendía, mejor hubiera sido llamarla *iconolotría*».¹⁵² En definitiva, su apuesta por un cambio de la concepción del arte y la arquitectura es innegable. Está basada, no en algo aislado deleitoso para excitar espíritus adormecidos o establecer categorías sistemáticas en

¹⁴⁸ Mario Manieri Elia, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, traducción de Juan de Atariri y Rodríguez de los Ríos, Barcelona, Gustavo Gili, 1977 (Roma, Laterza y Figli, 1976), p. 55.

¹⁴⁹ Leonardo Benevolo, *Historia de la arquitectura...*, pp. 209-210

¹⁵⁰ Dicho fragmento corresponde a una nota a pie de página de Juan A. Calatrava, véase en John Ruskin, *La Biblia...*, p. 205.

¹⁵¹ Lionello Venturi, *El gusto...*, p. 150.

¹⁵² Marcel Proust, «Prefacio...», p. 105.

tratados o manuales, sino en algo aplicable a nuestro vivir y a nuestra evolución, mezclado múltiples disciplinas para una única interpretación.¹⁵³

8.2 El gusto por los primitivos

La difusión de sus juicios, basados en la integración de los factores entre sí, condujo a una nueva conciencia crítica de las artes en general, por tanto, también de la arquitectura, teniendo en cuenta la concepción ruskiniana. Ésta no se materializa en un concepto claro y limitado, sino en un *gusto histórico*: los *primitivos* renacentistas.¹⁵⁴ Se trata de una mitificación de la Edad Media desde una perspectiva atemporal, concretamente hacia el hombre pre-científico y pre-colonial, donde se dibuja al pueblo artesano totalmente emancipado y libre de cualquier contaminación científica.¹⁵⁵ En el campo arquitectónico esta concepción proviene de la cabaña primitiva del siglo XVIII, donde los estudios de historia natural y de antropología inspiraron el llamado *primitivismo*: el entendimiento de los orígenes de la arquitectura.¹⁵⁶ En cualquier caso, los Giotto, Fra Angelico, Massaccio, Brunellesqui, Alberti y compañía ya habían sido abordados por Hegel y Schelling en el ámbito alemán, pero manteniendo una cierta distancia entre el proceso artístico y el proceso científico. Ruskin, en cambio, no tenía el suficiente rigor de pensamiento para criticar su propio concepto de arte, así que elevó el gusto por los primitivos a parámetros idolatros.¹⁵⁷ No es de extrañar la aparición de movimientos sociales y artísticos que abogaban por la recuperación de esas conductas primitivas en primera instancia, como por ejemplo la Hermandad Prerrafaelita en el terreno pictórico.

Esa ruptura, por parte de Ruskin, del recorrido histórico del Renacimiento, caracterizado en la visión vasariana, no sólo limitó la ciencia ante el arte, sino que hizo variar el discurso de la propia Historia del arte y de la crítica a lo largo del siglo XX. Lionello Venturi recuperó el juicio ruskiniano sobre los primitivos e introdujo, en el plano teórico, la diferencia entre el *gusto* y las artes históricas en general. Mientras que la calidad artística distingue a cada uno de los artistas o arquitectos, el *gusto* es un impulso personal y moral que nos permite clasificarlos por épocas y por escuelas, así

¹⁵³ Viriato Díaz-Pérez, *John Ruskin y sus siete...*, p. 12.

¹⁵⁴ Lionello Venturi, *El gusto...*, p. 131.

¹⁵⁵ Silvia Danesi, «La Edad Media revisada: the pre-raphaelite brotherhood», en Giulio C. Argan et al., *El pasado en el presente...*, (pp. 69-92) p. 71.

¹⁵⁶ Anthony Vidler, *El espacio de la Ilustración*, versión española de Jorge Sainz, Madrid, Alianza editorial, 1997 (Princeton, Architectural Press, 1987), p. 23.

¹⁵⁷ Lionello Venturi, *El gusto...*, p. 130.

como por el interés que nos proporcionan.¹⁵⁸ Podríamos decir que se debe a Ruskin esa focalización hacia un gusto determinado, que va más allá de lo puramente artístico o arquitectónico y tiene que ver con cuestiones extra-artísticas como los sistemas de vida o la concepción religiosa y moral.

8.3 La crítica sociológica

Los criterios de John Ruskin fueron cruciales en el desarrollo ideológico de la arquitectura moderna.¹⁵⁹ Fomentó un marco teórico capaz desarrollar la nueva experiencia técnica, las *artes aplicadas*, en el contexto de las iniciativas para la reforma de la ciudad industrial. A pesar de los pasos de gigante que dieron Henry Cole y su grupo en el terreno del diseño, Ruskin en el plano teórico y Morris en plano práctico introdujeron el *posicionamiento moral* necesario en torno aquellas manifestaciones que se escapan de la industria y que no pueden fabricarse en serie.¹⁶⁰ Además, esta recuperación de los viejos saberes artesanales olvidados generalmente por la tradición ilustrada, ahora reunidos en un nuevo universo donde todas las posibilidades tienen sentido,¹⁶¹ significó dos cosas para los movimientos arquitectónicos del siglo XX: la idea de que la arquitectura es un instrumento de reforma social; y que ésta puede ser bella y verdadera, pero ante todo ha de ser una herramienta de justicia y utilidad.¹⁶² Es decir, la relación indisoluble entre arquitectura y sociedad.

Dicho enlace entre arte y sociedad, el entender la arquitectura como un elemento cambiante a partir de sus formas como consecuencia de los cambios sociales, dio nuevos atributos e intenciones a la crítica de arquitectura, a pesar de sus límites.¹⁶³ A Ruskin se le reconoce como el crítico promotor de aquella reforma artístico-social que desde Inglaterra se difundió a Europa y Estados Unidos.¹⁶⁴ Una postura que continuó con William Morris y que se fue articulando en los postulados marxistas, así como en el Movimiento Moderno a partir de arquitectos como Loos, Gropius, Wright, Le Corbusier o Persico. Siempre fue una postura crítica con carácter de oposición a un sistema de dominación, caracterizada por ser dialéctica, progresiva, cambiante y de implicada

¹⁵⁸ Giulio C. Argan, «Prefacio», en Lionello Venturi, *El gusto...*, pp. 13-23.

¹⁵⁹ Lonardo Benevolo, *Historia de la arquitectura...*, p. 211.

¹⁶⁰ *Íbid.*, pp. 205-208.

¹⁶¹ Marta Llorente, «Estètica», en Carmen Rodríguez (ed.), *Introducció a l'arquitectura: conceptes fonamentals*, edición de Carmen Rodríguez, Barcelona, edicions UPC, Arquitect, 2000, (pp. 69-94) p. 86.

¹⁶² Peter Collins, *Los ideales...*, p. 109.

¹⁶³ Renato de Fusco, *La idea de arquitectura...*, p. 37.

¹⁶⁴ *Íbid.*, p. 130.

tensión renovadora como consecuencia de los acontecimientos sociales.¹⁶⁵ Sus criterios tuvieron un impacto enorme en la crítica sociológica articulada posteriormente porque calificó y juzgó la arquitectura más allá de los problemas estilísticos, de las leyes compositivas y la excelencia técnica.¹⁶⁶

9. CONCLUSIONES

Llegados a este punto, los seis conceptos fundamentales establecidos sobre John Ruskin (influencias, criterios, método, fines, límites y aportaciones), en su papel de crítico de arquitectura, se aproximan a los objetivos formulados en la introducción del trabajo. Es evidente que, por falta de espacio, los objetivos temáticos pueden ser ampliados, profundizados y articulados desde otros puntos de vista, no sólo a partir de bibliografía específica, sino mediante los propios textos de sus obras. Tal vez un estudio completo de las fuentes ruskinianas en el terreno arquitectónico, desde una perspectiva cronológica, acompañado de la bibliografía específica correspondiente, sea el paso siguiente al presente trabajo presentado, ya que la interpretación directa de los textos literarios es la mejor fuente de estudio en el campo de la crítica de arte y arquitectura.

En cualquier caso, las conclusiones a las cuales llegamos a partir del trabajo presentado tienen un carácter relativo. Los seis ejes desarrollados están absolutamente relacionados los unos con los otros y, a la vez, también abiertos a posibles referencias de interés. Las influencias que recibe por parte de la *religión artística*, la eclesiología de Pugin y la controversia económico-social de Carlyle están absolutamente identificadas y definen, en gran parte, los criterios establecidos y la metodología utilizada. Por consiguiente, nos encontramos con unos criterios fundamentados teóricamente a partir de la yuxtaposición de influencias que recibe, que utiliza para oponerse al industrialismo de la ciudad moderna, al neoclasicismo arquitectónico y a la destrucción y restauración de la arquitectura. No obstante, su determinismo histórico hace muy difícil que los criterios descritos en el trabajo profundicen en la realidad como herramienta transformadora. Algo parecido ocurre con la metodología utilizada, ya que su obsesión por los elementos que le interesan hace que no se centre en aspectos

¹⁶⁵ *Íbid.*, pp. 179-180; sobre el desarrollo histórico de la crítica sociológica en arquitectura, véase «La crítica sociológica», en *Íbid.*, pp. 130-180.

¹⁶⁶ Renato de Fusco, *La idea de arquitectura...*, p. 33.

puramente estructurales de la arquitectura. A decir verdad, es el peso aplastante de las consideraciones morales y religiosas sobre los análisis estrictamente estéticos y arquitectónicos lo más destacado y positivo de su crítica arquitectónica. Además es lo que más aporta, no sólo a la historia del gusto y la de crítica, sino en el campo puramente arquitectónico y patrimonial, a partir de intermediarios como William Morris, Camilo Boito, entre otros, capaces de aplicar, en cierta medida, sus postulados críticos al plano estético y político. A fin de cuentas, su afán de reformador social lo llevó a comprender la arquitectura, especialmente la gótica, como el único espacio donde poder observar y defender valores como la honradez, el esfuerzo o el sacrificio, incapaces de apreciarse fuera de la experiencia. Por encima de todo, defendió la creatividad contra la destrucción y la conservación de la arquitectura del pasado como la más preciosa herencia del ser humano.

10.BIBLIOGRAFIA

Obras de John Ruskin

The Seven Lamps of Architecture. Londres, Smith, Elder & Co., 1849 (*Las siete lámparas de la arquitectura*. Versión al castellano y edición anotada de Xavier Costa Guix, introducción de Ignasi de Solà-Morales Rubió, Madrid, dirección general de Bellas Artes y archivos, instituto de conservación y restauración de bienes culturales, consejo general de colegios oficiales de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, Colección Tratados, 1989).

The Stones of Venice. Vol. I-II-III. Londres, Smith, Elder & Co., 1851-1853 (*Las piedras de Venecia y otros ensayos sobre Arte*. Traducción del inglés y notas por Francisco B. del Castillo, con unas notas prologales de Emiliano M. Aguilera, Barcelona, editorial Iberia, Colección Obras Maestras, 1961).

Lectures on Architecture and Painting. Londres, Smith, Elder & Co., 1854 (*Prerrafaelismo. Conferencias sobre arte y arquitectura*. Traducción de E. Morales Veloso, edición de Pedro Miguel Pérez Errea, Pamplona, Analecta editorial, Colección Ensayo, sección estética, 2014).

The Elements of Drawing. Londres, Smith, Elder & Co., 1857. (*Técnicas de Dibujo*, traducción de Rufo C. Salcedo, introducción de Manuel Clemente Ochoa, Barcelona, Laertes ediciones, 1999).

The Bible of Amiens. Londres, George Allen, 1880-1885 (*La Biblia de Amiens*. Prefacio de Marcel Proust, edición de Juan Calatrava, Madrid, Abada editores Lecturas de Arquitectura, 2006).

Referencias del contexto histórico, teórico y cultural

Argan, Giulio Carlo et.al. *El pasado en el presente: el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*, versión castellana de Rossend Argués, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

- Argan, Guilio Carlo. «El Revival», pp. 7-28.
- Danesi, Silvia. «La Edad Media revisada: the pre-raphaelite brotherhood», pp. 69-92
- Patetta, Luciano «Los revivals en arquitectura», pp. 129-165.
- Pinelli, Antonio. «La dialéctica del revival en el debate clásico-romántico», pp. 47-64.

Benevolo, Leonardo. «Las iniciativas para la reforma de la ciudad industrial desde Robert Owen hasta William Morris», en *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, pp. 187-226.

Collins, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*, Traducción de Ignacio de Solá Morales Rubió, Barcelona, Gustavo Gili, 1970.

Drew-Egbert, Donald. *El Arte y la izquierda en Europa: de la Revolución Francesa al mayo de 1968*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

Francastel, Pierre. *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*, versión castellana de M^a José García Ripoll, Madrid, Debate, 1990.

Givone, Sergio. «Del positivismo a las vanguardias», en *Historia de la estética*, traducción de Mar García Lozano, apéndice de Mauricio Ferreiras y Fernando Castro Flores, Madrid, editorial Tecnos, colección Metrópolis, 1990, pp. 101-116.

Scruton, Roger. «Juzgar la arquitectura», en *La estética de la arquitectura*, versión española de Jesús Fernández Zulaica, Madrid, Alianza, 1985, pp. 107-136.

Klingender, Francis. *Arte y revolución industrial*. Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1983.

Kruft, Hanno-Walter. «Inglaterra durante el siglo XIX», en *Historia de la teoría de la arquitectura II: desde el siglo XIX hasta nuestros días*, Vol. II, versión castellana de Pablo Diener Ojeda, Madrid, Alianza, 1990, pp. 563-597.

La Calle, Román de. «Aproximación a las arenas movedizas de la crítica», en *Estética y crítica*, Valencia, Edivart ediciones, 1983, pp. 29-50.

Legares Prieto, Francisco. «Dibujo del natural: un modo de aprender y ver», en Asunción Jodar Miñarro (Coord.), *Por dibujado y por escrito*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 223-236.

Llorente, Marta. «Estètica», en Carmen Rodríguez (ed.), *Introducció a l'arquitectura: conceptes fonamentals*, edición de Carmen Rodríguez, Barcelona, edicions UPC, Arquitectext, 2000, pp. 69-94.

Lukacher, Brian. «La naturaleza convertida en historia: Constable, Turner y el paisajismo romántico», en Stephen F. Eisenman (Coord.), *Historia crítica del Arte del siglo XIX*, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2001, pp. 121-171.

Maderuelo, Javier. «La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin», en William Gilpin, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, traducción de Maysi Veuthey, edición y prólogo de Javier Maderuelo, Madrid, Abada ediciones, 2004, pp. 5-44.

Manieri Elia, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, traducción de Juan de Atariri y Rodríguez de los Ríos, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

Masiero, Roberto. «Empatía y ornamentación: la autonomía “científica” de la forma», en *Estética de la arquitectura*, traducción de Francisco Campillo, Madrid, Balsa de la Medusa, serie Léxico de Estética, 2003.

Miranda, Antonio. *Ni robot ni bufón: manual para la crítica de arquitectura*, Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia, 1999.

Montaner, Josep Maria. «Pioneros», en *Arquitectura y Crítica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1999, pp. 25-32.

Pizza, Antonio. «Las ideologías de la salvación», en *Londres-Paris: teoría, arte y arquitectura en la ciudad moderna*, Tomo I, Barcelona, edicions UPC, 1998, pp. 56-69.

Plazaola, Juan. *Introducción a la Estética: Historia, Teoría y textos*, Madrid, editorial católica, 1973,

Pochat, Götz. «El siglo XIX: entre 1820 y 1870», en *Historia de la estética y la teoría del arte. De la Antigüedad al siglo XIX*, traducción de Joaquim Chamorro Mielke, Madrid, Akal, 2008, pp. 529-580.

Vidler, Anthony. «Reconstruir la cabaña primitiva: el retorno de los orígenes», en *El espacio de la Ilustración*, versión española de Jorge Sainz, Madrid, Alianza editorial, 1997, pp. 23-45.

Watkin, David., «Pugin», en *Moral y arquitectura: desarrollo de un tema en la historia y la teoría arquitectónicas desde el “revival” del gótico al Movimiento Moderno*, traducción de Enrique Lyneh, Barcelona, Tusquets editores, serie de arquitectura dirigida por Xavier Sust, 1981, pp. 31-49.

Wittkower, Rudolf y Margot. «De artesano a artista», en *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 14-26.

Referencias sobre John Ruskin

Calatrava, Juan. «Dos peregrinos y una catedral: Ruskin, Proust. Amiens», en John Ruskin, *La Biblia de Amiens*, introducción y edición de Juan Calatrava. Prefacio de Marcel Proust. Madrid, Abada ediciones, 2006. pp. 5-53.

Chatterje, Anuradha. *John Ruskin and the Fabric of Architecture*, Nueva York, Routledge, 2018.

Cook, Edward y Wedderburn, Alexander. *The Works of John Ruskin*, Londres, George Allen, 1903-1912.

Clark, Kenneth. «Architecture», en *Ruskin Today*, Nueva York, Penguin Books, 1964, pp. 225-260.

- «John Ruskin y el Gothic Revival», en Luciano Patteta (Coord.), *Historia de la arquitectura: antología crítica*, traducción de Jorge Sainz Avia, Madrid, Celeste ediciones, 1997, pp. 365-366.

Díaz-Pérez, Viriato. *John Ruskin y sus siete lámparas de la arquitectura*, estudio liminar de Ramiro Domínguez, Mallorca, imprenta Joan Alvover, 4ta edición, 1926

Fusco, Renato de. *La idea de arquitectura: historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*, Barcelona, Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, 1976.

González-Varas, Ignacio. «La doctrina de John Ruskin y otras alternativas a la restauración en estilo», en *Conservación de Bienes culturales: teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Manuales Cátedra, 2000, pp. 193-224.

Gombrich, Ernst. «John Ruskin y el expresionismo», en *El sentido de orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pp. 68-76.

Harrison, Frédéric. *John Ruskin (1819-1900)*, traducido al francés por Louis Baraduc. Paris, Société du Mercure de France, 1909.

Hilton, Tom. *John Ruskin*, New Haven, 2002.

Kemp, Wolfgang. *The desire of my eyes: the life and work of John Ruskin*, traducción de Jean van Henrich. New York, Ferran, Straus and Giroux, 1990.

Landow, George P. *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Nueva Jersey, Princeton university press, 1971.

Rocchi, Giuseppe. «John Ruskin e le origini della moderna teoría sul restauro», en *Restauro*, núm. 13-14, 1974, pp. 13-73.

Ruskin, John. *Obras Escogidas de John Ruskin*. Vol. I-II. Traducción del inglés por Edmundo González-Blanco. Biblioteca de jurisprudencia, filosofía e historia. Madrid, La España Moderna (449, 446), 1906.

Solà-Morales, Ignasi de. «John Ruskin. Siete palabras sobre arquitectura», en John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*, introducción de I. de Solà-Morales, versión al castellano y edición anotada de Xavier Costa Guix, Valencia, Artes Gráficas Soler, Colección Tratados, 1989, pp. 9-28.

Roberto, Stefano di. *John Ruskin, interprete della 'architettura e del restuaro*, Edizione Scientifiche Italiane, Nápoles, 1969.

Unrau, John. *Looking at architecture with Ruskin*, Londres, Thames and Hudson, 1978.

Venturi, Lionello., «Ruskin», en *El gusto de los primitivos*. Versión española de Jesús Pardo de Santayana, Madrid, Alianza, 1991, pp. 129-151.

- *Historia de la crítica de Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

11.ANEXO FOTOGRÁFICO

1)



Fig.1 John Ruskin Parte de la fachada de la desaparecida iglesia de San Michele in Foro, Lucca, tal como se encontraba en 1845.1845. Ashmolean Museum, Univerdidad de Oxford.

2)



Fig.2 John Ruskin: dibujo de una parte de la catedral de St. L , Normandía. *Las siete lámparas de la arquitectura*, 1849.

3)



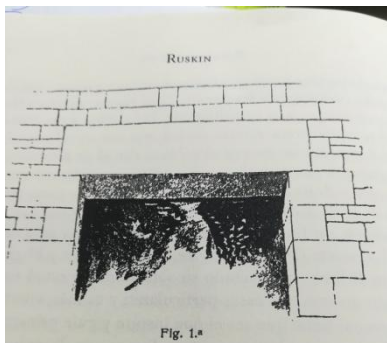
Fig.3 John Ruskin: Dibujo de las esculturas de la catedral de Ruán. *Las siete lámparas de la arquitectura*, 1849.

4)



Fig.4 John Ruskin: Acuarela. Mármol de Verona. Base de un pilar de la fachada de San Anastasia de Verona. 1869. Colección de Ashmolean Museum, Universidad de Oxford. WA.RS.REF.068.

5)



al rehusar todo adorno. Pero no puede decirse
¿Cuántas ventanas de esta clase precisamente
en la Ciudad Nueva de Edimburgo? No he c
de la ciudad, pero sí conté esta mañana las de
argo de la misma, donde está vuestro Ayunta
ta acera de esta calle hay de esas ventanas. al

Fig.5 John Ruskin: dibujo de una ventana de Edimburgo. *Conferencias sobre Arte y Arquitectura*, 1855.

6)

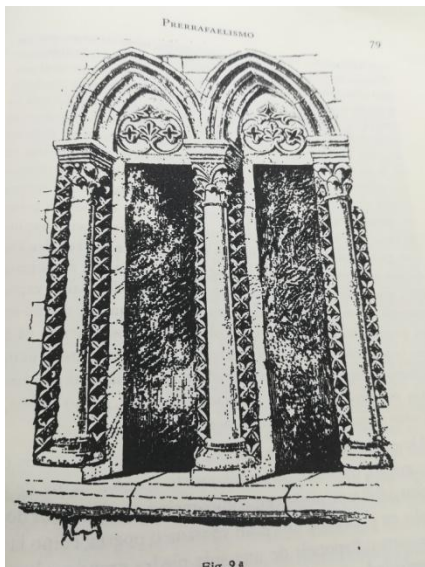


Fig.6 John Ruskin: dibujo de una ventana gótica de una casa particular inglesa. *Conferencias sobre Arte y Arquitectura*, 1855.

7)



Fig.7 John Ruskin. Acuarela. Capitel renacentista (número 36) del Palacio Ducal de Venecia *Las piedras de Venecia*, 1850-1860.

8)



Fig.8 John Ruskin: Dibujo. Capitel gótico (número 18) del Palacio Ducal de Venecia. *Las piedras de Venecia*, 1855 (segunda edición).

9)



Fig.9 John Ruskin: Acuarela. Fachada de la casa d'Oro de Venecia. 1845, justo el mismo año que empezaron las reformas.