

“Sólo para información: John Ruskin y la arqueología de la arquitectura”

Alexandrina Buchanan

University of Liverpool

A la autora le gustaría mostrar su agradecimiento a Stephen Kite, Stephen Wildman y al personal de la Ruskin Library, a los archiveros y conservadores de otros repositorios utilizados y, en particular, a Rocío Sánchez Ameijeiras, por su traducción, elegante y trabajosa.

“Del romanticismo al modernismo”, el título de este volumen de *Quintana* lleva implícito la idea de viaje, de desplazamiento, desde una visión del mundo, un sistema de conocimiento, un paradigma o simplemente una era a otra. El protagonista de este ensayo, John Ruskin, el escritor del siglo XIX, también crítico de arte, comentarista social y educador, cuya obra es difícilmente clasificable, ha sido definido bien como un explorador desorientado, como hizo Rosalind Krauss, al referirse a la “vocación modernista de la (su) mirada”, o como el guía seguro que acompaña a un viajero en su trayectoria¹. Incluso se podría decir de su prosa, como hace Jennifer Bloomer -prosa que tanto desdeña Krauss por su “prolija, infinitamente digresiva, masivamente descriptiva, que propone teorías que desarrolla y deja inconclusas, volumen tras volumen, un torrente de contradicciones internas”-, que la preferencia del autor inglés por las publicaciones en serie y la naturaleza de su producción, tanto visual como textual, coincide con las estrategias narrativas predominantemente visuales y carentes de linealidad de Internet, y ver en Ruskin un precursor no sólo del modernismo, sino también del postmodernismo². Sin embargo, los viajes históricos, tanto si se experimentan como si se representan, rara vez son rectos y unidireccionales, y el paso del Romanticismo al Modernismo puede discurrir por caminos paralelos, o por uno sólo plagado de desvíos. En este estudio, me gustaría explorar una de esas rutas – más bien una peregrinación– emprendida por Ruskin.

Nuestra historia comienza con un viaje: el viaje a Italia del autor inglés en 1845 para recabar información para el segundo volumen de su libro, *Modern Painters*, cuya primera entrega había sido publicada dos años antes y alcanzado un gran éxito. Al llegar a la ciudad toscana de Lucca, sin embargo, se sintió atraído por una fuerza que lo desviaba hacia una dirección imprevista y desconocida, y escribió a su padre “No puedo decir lo que tengo que hacer esta vida en –o fuera de- esta bendita Italia. He descubierto

¹ R. Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), p. 2; M. Swenarton, *Artisans and Architects: The Ruskinian Tradition in Architectural Thought* (Basingstoke: Macmillan, 1989); G. Davenport, “The House that Jack Built”, *Salmagundi*, 43 (1979), pp. 140-55.

² J. Bloomer, ‘Ruskin Redux’, *Assemblage*, 32 (1997), pp. 8-11.

tanto en un paseo de una hora después de misa como para pasarme trabajando doce meses”³. Se dice que cuando viajamos nuestra percepción se agudiza y eso le sucedía a Ruskin. Lo que había descubierto era San Frediano, una iglesia románica del siglo XII, y otras tantas iglesias de fecha similar, hermosas pero en estado ruinoso, que le inspiraron una de sus típicas diatribas enmarañadas contra los ocupantes franceses y los nativos italianos, al ver que “sólo se hacía el mal, irremediable, que se multiplicaba a sí mismo, el mal devorador, el vicio y la locura por todas partes, la ociosidad y la infidelidad, y la suciedad, y la miseria, y la profanación, una juventud disipada, una madurez malvada, y una vejez marchita, enfermiza y desesperanzadora”. Concluye diciendo: “No sé lo que haré”.

Lo que hizo fue ponerse a trabajar para intentar darle sentido a sus reacciones recopilando todos los fragmentos que pudo, tanto con palabras como con imágenes, construyendo poco a poco un archivo que se convertiría en los cimientos sobre los que construyó *The Stones of Venice* (3 volúmenes, 1851-1853). El proyecto le ocupó ocho años y dejó a Ruskin exhausto e insatisfecho. Es cierto que, de algún modo, podría considerarse que estaba compuesto por meras divagaciones, y su consecuencia más controvertida, el *revival* del Gótico Italiano como un estilo popular utilizado por los arquitectos del siglo XIX, fue algo que Ruskin habría de lamentar más tarde. En cualquier caso, el proyecto le obligó a abordar de otra manera conceptos que acababa de empezar a explorar, las nociones de verdad, de vida y de trabajo, que influirían profundamente en su trayectoria posterior. Además ensayó nuevas formas de trabajar y practicó nuevos modos de ver, como demuestran sus textos y sus dibujos, y sus vistas pintorescas pensadas para una audiencia refinada dejaron paso al dibujo de bocetos rudos, hechos con una premura completamente nueva, hechos “como sea con tal de obtener información”, como he titulado este trabajo.

Lo que me gustaría sugerir, sin embargo, es que Ruskin no estaba sólo en este viaje y que, aunque *sui generis*, el cambio que experimento su modo de hacer debe ponerse en relación con las nuevas prácticas de documentación que estaban desarrollando otros grupos de estudiosos. Ya algunos de ellos habían propuesto que los conocimientos de geología con los que contaban eran relevantes para la investigación en arquitectura, y mi intención es proporcionar más pruebas que respalden esta idea. Además, me gustaría proponer la necesidad de rastrear con más detalle las relaciones que mantuvo Ruskin con los “apasionados por las antigüedades” que, en la década de 1840 también se estaban cambiando sus prácticas, adoptando los principios de “arqueología científica”. A pesar de que Ruskin rara vez es considerado como “historiador de la arquitectura” cabría recordar que esta etiqueta no estaba todavía en uso, y que sus contemporáneos “apasionados por las antigüedades” estaban ensayando también diferentes aproximaciones a los edificios del pasado. En el marco de este paisaje experimental, el proyecto de Ruskin parece menos idiosincrásico y

³ H. I. Shapiro (ed.), *Ruskin in Italy. Letters to his Parents 1845* (Oxford, Clarendon Press, 1972), p. 51.

sostiene propuestas recientes que defienden que el trabajo de los “apasionados por las antigüedades” representa una forma de modernidad, y no lo contrario⁴. Se encuentran semejanzas entre el enfoque de Ruskin y el de aquéllos, fruto de una nueva conciencia del papel del observador, como ha advertido Jonathan Crary, y de su relación con las nuevas audiencias⁵. A pesar de que el Romanticismo parece el triunfo de lo individual, nuestro personaje pertenecía, casi con seguridad, a una élite educada, con la que compartía sus opiniones acerca de la pintura. Ruskin se identificó con una nueva forma de arte que surgía en el siglo XIX, la de los “pintores modernos”, cuyos paisajes, aunque herederos de una larga tradición, eran, sin embargo, innovadores y estaban pensados para un tipo de público diferente: la burguesía. Al considerar a Turner como un “genio” (tanto como impresor y como pintor) proporcionó, además, dignidad a una ocupación que se consideraba meramente “comercial”⁶. Las teorías del siglo XIX sobre la mente enfatizaron el carácter universal de la percepción visual básica y, por lo tanto, surgió la idea de que existía la posibilidad de que las clases bajas de la sociedad podían “crecer” si accedían al arte. Así, transformando la experiencia visual en información, o en “hechos” que todo el mundo podía conocer, los nuevos modos de representación no sólo comunicaban una experiencia visual personal, sino que registraban datos y diseminaban la información. Tal información alejaba a los objetos del reino de la imaginación y los conducía hacia un “archivo universal”, un proceso que cabe poner en relación tanto con la vocación del colonialismo por controlar –también por controlar el pasado- como con una libertad de información más democrática.

A través de su empeño por la compilación personal, en vez de depender de un dibujante profesional, Ruskin insistirá en la importancia del dibujo como medio de conocimiento, en lugar de entenderlo como mera representación o memorización. Y Ruskin, como los arqueólogos, aunque cada uno a manera, representan lo que Crary ha distinguido como un rasgo de la modernidad occidental desde el siglo XIX, el “que los individuos se definen y dan forma a sí mismos en términos de su capacidad para ‘prestar atención’, esto es, para desconectarse de un campo de atracción más amplio (...) para aislar o centrarse en un reducido número de estímulos”⁷.

⁴ Ver en particular R. Sweet, *Antiquaries: The Discovery of the Past in Eighteenth-Century Britain*, London y New York: Hambledon, 2004. Nota del Traductor: en castellano el término *antiquarist* carece del doble significado que sostiene en inglés. He decidido traducirlo por “los apasionados de las antigüedades”, y utilizaré esta misma expresión a lo largo del texto, evitando así, cualquier confusión con el tono comercial del término castellano “anticuario”.

⁵ J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

⁶ Para la relación social entre anticuarios y sus artistas, véase N. Heringman, *Sciences of Antiquity. Romantic Antiquarianism, Natural History and Knowledge Work*, Oxford: Oxford University Press, 2013. ↗

⁷ J. Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and modern Culture*, Cambridge, MA: MIT Press, 2001, p. 1.

Lo Pintoresco

Con el fin de trazar el itinerario del viaje de Ruskin es necesario, en primer lugar, describir su punto de partida, tanto en lo que respecta al papel que desempeñaron los dibujos de arquitectura en su vida como en los estilos de representación que utilizó en ellos. Desde su juventud, Ruskin había aprendido a dibujar dentro de la tradición pintoresca entonces dominante. Lo Pintoresco era un conjunto de teorías semi-coherentes unificadas por un modo visual fácilmente reconocible: una preferencia por lo rudo frente a lo suave, la fascinación por las ruinas, el hecho de presentar visualmente atractivas las imágenes de la degradación y la decadencia, y la creación de paisajes artificiosamente tramados para parecer naturales e intemporales. Lo Pintoresco opera de forma iterativa: el observador entra en una dinámica en la que primero persigue febrilmente vistas de entornos rurales o urbanos que se ajustan a las normas pictóricas adecuadas y que, por lo tanto, son “pintorescas”, y después las traduce a “vistas” pintadas y dibujadas que, a su vez, sancionan estas normas.

Los modos de observación pintorescos fueron esenciales para que el *revival* del Gótico fuese considerado una categoría estética digna de aprecio. Numerosos edificios medievales estaban en estado ruinoso y, por ello, se convirtieron en ornamentos del paisaje; otros estaban en mal estado de conservación y por eso se ajustaban a los ideales de tosquedad y decadencia. Estas pinturas podían amoldarse a un amplio abanico de ideologías, porque abarcaban un rico despliegue de asociaciones nacionales, políticas o religiosas. Sin embargo, lo Pintoresco era algo más que simplemente una estética: también tenía que ver con patrones de comportamiento y sociabilidad. Mientras que en el siglo XVIII los aristócratas de Europa realizaban el “Gran Tour” para visitar monumentos de la Antigüedad Clásica, y coleccionaban antigüedades de los Maestros Antiguos, en el siglo XIX la burguesía más rica también comenzó a viajar con fines culturales. Una de las virtudes de lo Pintoresco, para sus promotores, era su accesibilidad (para alguien con el gusto y el dinero para viajar). Sin embargo, a diferencia de los aristócratas del siglo anterior, los burgueses del XIX exploraban monumentos y atesoraban recuerdos sancionados previamente por lo Pintoresco. Una vez más, el patrón era iterativo –los Ruskin compraron libros como el *Italy* de Rogers, con las ilustraciones de J. M. W. Turner, y las novelas de Sir Walter Scott que les tentaron a visitar las localizaciones descritas y pintadas en ellos, que luego el joven John Ruskin representaría en sus bosquejos pintorescos; y éstos desempeñaban una función en las relaciones sociales de la familia, pues, una vez de vuelta en casa, se mostraban y se compartían con amigos y conocidos.

El aspecto social de lo Pintoresco se hace especialmente evidente en los comienzos de Ruskin en la vida universitaria. Su educación inusual y formación poco ortodoxa lo llevaron a un mundo que lo

distanciaba de sus compañeros, pero el dibujo fue clave para su integración en Oxford, y para adquirir, incluso, celebridad. Henry George Liddell, el futuro Decano del Christ Church (el *college* de Ruskin), relataba en 1837: “Voy a ver (...) los dibujos de un maravilloso caballero *commoner* (que está) aquí que dibuja maravillosamente. Es un tipo muy interesante, siempre vestido con un abrigo con cuello de terciopelo marrón, y una bufanda que le cubre la boca, viviendo muy a su manera, raro entre el grupo de caballeros *commoners* que habitualmente practican la caza y el deporte”⁸. La madre de Ruskin, que había acompañado a su hijo a Oxford, comunicaba orgullosa a su marido cómo las noticias de su destreza artística se habían extendido con rapidez. Apenas recién llegado a Oxford, Ruskin estaba preparándose para irse a dormir cuando oyó un fuerte golpe en su puerta:

Las puertas se abrieron y el Señor Liddle [Liddell] y el señor Gassford [Gaisford, Decano del *Christ Church*] entraron. John estaba contento de tener vino que ofrecer, pero ellos no tomaron nada, habían llamado para ver los bocetos, John dijo que el señor Liddle los había mirado con el rigor propio de un juez, y con el placer propio de un artista, y que aseguraba que eran los mejores bocetos que había visto nunca, John lo acusó de estar bromeando, pero él le aseguró a John que realmente los encontraba excelentes⁹.

Ruskin añadió, como post data: “[Hon Stephen Fox-] Strangeways [o Strangways] dice que va a venir a ver algunos bocetos míos *muy hermosos*, cuya fama ha llegado a sus oídos, supongo que a través de Liddell –que fue bastante entusiasta– y cuando dije que era las escenas las que hacían a las pinturas, maldijo las escenas”¹⁰.

No sabemos cuáles de los dibujos del joven Ruskin despertaron tal admiración, aunque estando en Londres había enseñado al arquitecto E. B. Lamb un dibujo de 1835 de la Catedral de Rouen, posiblemente el reproducido en *Works* (Fig. 1). Es característico del estilo juvenil de Ruskin, que más tarde describió como “proutiano”, por el artista topográfico Samuel Prout, cuyo modelo había utilizado. Continuó empleando recursos compositivos similares y técnicas de boceto estando en Oxford, en dibujos como “Merton College Chapel” (Fig. 2). Las características típicas de su estilo de entonces se encuentran en la delineación de formas por medio de líneas quebradas y manchones, y en un uso limitado del sombreado, creando la ilusión de profundidad por medio de la composición. Por esta razón Ruskin sugería que eran las escenas las que hacían a las pinturas, porque había escogido cuidadosamente los puntos de vista para maximizar el efecto pintoresco. Además, se deleitaba prestando atención a “pequeños incidentes pintorescos”, tanto porque resultaban atractivos visualmente, como porque le servían como puntos de anclaje que determinaban las

⁸ E.T. Cook, *The Life of John Ruskin*, 2 vols, Cambridge, Cambridge University Press, 1911, 1, p. 55.

⁹ Burd, *Letters*, 2, p. 433.

¹⁰ *Ibid.*, p. 434.

relaciones entre los diferentes elementos de la escena¹¹. Ruskin elegía el mismo tipo de detalles que Prout: trozos de tejas, un enladrillado visible bajo un yeso arrancado o la carpintería de puertas y ventanas. Otro aspecto típico de sus dibujos de esta época es el modelado a base de líneas y no de manchas de sombra, de un modo que recuerda al grabado, algo parecido a las franjas de merengue. Este era un procedimiento que él mismo reconocía derivado de sus propias preferencias, acordes con las convenciones aprendidas de Prout. Como explicaba:

...toda la escultura me importaba por igual, no sólo por lo que tuviese de suntuoso. Me importaban únicamente “los caracolillos y las filigranas”, y era igualmente feliz en el siglo XV que en el X. Aunque ya había empezado a dibujar tracerías cuidadosamente, y el trabajo de taller relacionado con ellas, para la decoración vegetal, crucerías o molduras decoradas empleaba exclusivamente líneas rudas y confusas como las que había aprendido de imitar a Prout, y dejaba espacios en blanco en mis borradores para rellenarlos ‘sacándolos de mi imaginación’ en casa¹².

La mayoría de los primeros trabajos de Ruskin no están coloreados, ajustándose así a las prácticas pedagógicas de entonces. Su dibujo de la aguja de la catedral de Oxford (la capilla de su *college*) constituye una rara incursión en la pintura y muestra todavía poca facilidad para el uso de la pintura con el fin señalar las marcas del tiempo o de indicar las diferentes texturas (Fig. 3). Por entonces, el color todavía resultaba difícil de reproducir de un modo mecánico, y muchos de los borradores juveniles de Ruskin parecían inspirados en grabados de publicaciones, y se adaptaban a las normas de este tipo de ilustración. Una de las formas en que había aprendido a dibujar fue copiando impresiones topográficas, por eso enmarcó y etiquetó los dibujos a pluma y a tinta que realizó en su viaje de 1835, y este modo de hacer se constata en una vista realizada en su viaje de 1837 de la que se conservan dos versiones: un dibujo a lápiz y una copia, más trabajada a pluma y tinta, más adecuada para su exhibición pública¹³. Algunos de los dibujos de 1837 fueron reproducidos en el primer trabajo sobre arquitectura publicado por Ruskin, los ensayos incompletos titulados “Poetry of Architecture” aparecidos entre 1837-1838 en el *Architectural Magazine*, editado por John Loudon, el decano de lo Pintoresco. Aunque de interés para el desarrollo del pensamiento arquitectónico de Ruskin, y claro testimonio de la influencia de lo Pintoresco en sus descripciones arquitectónicas, no se hace

¹¹ J. Ruskin, *Notes by Mr. Ruskin on Samuel Prout and William Hunt: illustrated by a loan collection of drawings exhibited at The Fine Art Society's Galleries, 148 New Bond Street, 1879-80*, London, 1879, p.46.

¹² Ruskin, *Praeterita*, Works, 35, pp. 622-3.

¹³ ‘Fisher Street, Carlisle’, Ruskin Library, Lancaster University (henceforth RF), RF 1194 y (versión a lápiz), Harvard Art Museums/Fogg Museum, Bequest of Mrs. Alfred Mansfield Brooks, 1970.90. Agradezco a -Stephen Wildman por la elaboración de este bosquejo a mi atención.).

necesario analizar más en profundidad estos ensayos, porque apenas ofrecen prueba alguna de la influencia del modo de hacer de sus contemporáneos “aficionados a las antigüedades”. Ruskin definía el fin de su proyecto “Poetry” de esta manera: “Nuestro objetivo, que debemos tener siempre en mente, no es la realización de una base de datos arquitectónica, sino educar el gusto”¹⁴. Sin embargo, su vocabulario técnico derivaba del diseño de paisajes¹⁵, y sus argumentos acerca de los orígenes de las formas arquitectónicas estaban basados en la literatura de viajes, en la que los edificios aparecen como parte integrante de la moral y costumbres locales, a menudo asociados con el clima y el paisaje del país descrito. Era éste un lugar común y las fuentes de Ruskin no han sido identificadas, pero un ejemplo del género, entre los muchos que podrían citarse, es el *Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* (1836) de William Edward Lane, en el que se incluían ilustraciones y descripciones de casas, mezquitas, tiendas y baños egipcios.

El dibujo como recopilación de datos.

Sin, embargo, en Oxford, Ruskin se familiarizó con otro modo de observación, cuyo objetivo primario no era visualmente estético, aunque su carácter asociativo podía ser tan fuerte como el de lo Pintoresco. Era la mirada científica, asociada a la práctica del dibujo para la recolección y análisis de datos siguiendo los ideales de la ciencia inductiva¹⁶. Años más tarde, Ruskin habría de poner en paralelo el arte que él defendía con el método inductivo, asociado en el siglo XIX inglés con la obra de Francis Bacon (1561-1626), a quien atribuía el “haber inaugurado vez el tema del estudio de la naturaleza humana, cuando, anteriormente, los hombres sólo se habían centrado en las leyes de la mente humana; y a Turner por haber inaugurado el estudio de la naturaleza material, cuando, previamente, los hombres habían reflexionado solamente sobre el tema de la forma humana”¹⁷.

Ruskin ya se había encontrado con métodos de representación científicos en sus estudios de geología, una actividad *amateur* habitual por entonces y que facilitaba la socialización como lo hacía el disfrutar de lo Pintoresco. Antes de llegar a Oxford se había hecho socio de la *Geological Society*, donde conoció a William Buckland, un “*fellow*” del Christ Church *college* de Oxford y vecino de Ruskin en Peckwater Quad. La Geología se había transformado en siglo XIX, al reconocer que las formaciones rocosas

¹⁴ J. Ruskin, “The Poetry of Architecture”, *Works*, 1, p. 29.

¹⁵ J. D. Hunt, “Ruskin: The Design of Nature and the Transcription of its Manuscript”, *Assemblage*, 32, 1997, pp. 12-21, *esp.* p.18.

¹⁶ M. Rudwick, “The Emergence of a Visual Language for Geological Science, 1760-1840”, *History of Science*, 14:3, 1976, pp. 149-95.

¹⁷ J. Ruskin, *Modern Painters*, III, *Works*, 5, p. 353.

testimoniaban tanto su propia fecha como las vicisitudes que sus minerales constituyentes habían sufrido. Por ello, el orden y la forma de los distintos estratos se convirtieron en información importante, y el mejor modo en que se podían registrar era por medio del dibujo. En la mente de Ruskin, la descripción geológica y la arquitectónica estaban estrechamente vinculadas. En su cuaderno de notas de 1835, sus descripciones de las formaciones rocosas alpinas están plagadas de metáforas arquitectónicas: contrafuertes, escaleras, columnas y pináculos (y en ellos hay que encontrar los antecedentes del uso de metáforas similares en su libro *Stones of Venice*). Advirtió que en algunos lugares “las rocas son facsímiles completos de viejos muros de rocas” y puso especial interés en las juntas y en las escisiones, que prefiguran su posterior interés por el aparejo de los edificios¹⁸. Muchos de sus apuntes están ilustrados con diagramas hechos con rapidez que muestran los perfiles de las montañas y, en particular, los detalles estratigráficos. La facilidad de Ruskin para la representación geológica fue tal que Buckland le pidió que realizara imágenes para ilustrar sus conferencias. Pero sus dibujos todavía estaban contagiados de lo Pintoresco: más tarde Ruskin describiría el diagrama de una conferencia que ilustraba las vetas de granito de Trewavas Head, Cornualles (hoy perdido), en el que incluía un pequeño bote a la deriva en medio de una tormenta, al estilo de Copley Fielding, uno de sus maestros de dibujo, particularmente célebre por sus representaciones de escenas marinas¹⁹. El mar y condiciones climáticas adversas eran irrelevantes para la lección geológica que tenía que transmitir la imagen, y muestran cómo para Ruskin en aquel momento, tenía tanta importancia el valor pictórico y artístico como el contenido informativo.

Como se ha visto, los dibujos de arquitectura que quedan de Ruskin de la etapa de Oxford también estaban firmemente anclados en el modo pintoresco que utilizaba antes de su llegada. Sin embargo, a pesar de la amplia aprobación que recibieron, no eran del gusto de todos. Por ejemplo, tal como explica en su autobiografía *–Praeterita–*, en una ocasión estaba dibujando la aguja de la catedral de Oxford (probablemente Fig. 3). Pasando por allí, su amigo Henry Acland, otro estudiante del Christ Church, le preguntó por qué había dibujado la cornisa con sólo cinco ménsulas, si en realidad tenía ocho. Ruskin cuenta que defendió su decisión argumentando que su versión ofrecía una imagen más clara porque “proporcionaba a la aguja un efecto mejor que el haría que una [imagen] más literal”²⁰. Si la Fig. 3 es el boceto al que se refiere esta anécdota, es posible que su memoria no fuese del todo fiable como él mismo admitió cuanto relataba el episodio, porque muestra siete arcos descansando sobre ocho ménsulas, pero el principio que subyace en él es el mismo que el que defendió en el episodio relatado, porque el edificio consta realmente de nueve arcos que apoyan sobre diez ménsulas. La discusión con su amigo no afectó de inmediato a su estilo

¹⁸ J. Evans y J. H. Whitehouse, *The Diaries of John Ruskin*, 3 vols, Oxford: Clarendon Press, 1956, 1, p.39.

¹⁹ Ruskin, *Works*, 35, p. 198.

²⁰ *Ibid.*, p. 611.

de dibujo, pero más tarde habría de hacerlo: “la lección habló [...] y sea lo que sea mi dibujo, su aritmética, al menos, es digna de confianza”.

Henry Acland era otro colega de Ruskin, con poca habilidad artística, y a quien trató de alentar²¹, pero en realidad era, ante todo, un científico (posteriormente se convertiría en profesor de medicina) y estaba, por lo tanto, familiarizado con el uso de los dibujos como fuentes de información. Al igual que le habría de suceder a Ruskin, se vio obligado a interrumpir su estancia en la Universidad por problemas de salud y se embarcó en un viaje a través de Europa en 1837-1838, que lo llevó hasta Grecia. Allí recibió una carta de su tutor, Liddell:

Esfuércese, y haga *muchos* (no necesito añadir *fieles*) bocetos de esa hermosa tierra, y regocije mis ojos con más imágenes de esos lugares que a veces he deseado con ahínco visitar, pero que ahora difícilmente podría esperar hacerlo. ¿Me harás en concreto un dibujo correcto del Templo de Nike Apteros que han restaurado recientemente? Además, ¿averiguarás de qué tipo de roca es la Acrópolis, y en general cuál es la naturaleza del suelo? Finalmente, sería cosa muy útil conocer las distancias *precisas* entre los distintos puntos emblemáticos²².

Aunque está claro que Liddell quería los bocetos en parte por su uso social, el énfasis que pone en la fidelidad y la precisión sugieren que Acland compartía con él el ideal de la fidelidad y la precisión en el dibujo. Teniendo en cuenta este interés científico de Liddell y Acland, es posible que el comentario de Acland a Ruskin fuese, en realidad, una broma elegante, y el foco de su pulla es indicativo del valor que le daba a la verosimilitud cuando la observación se traducían a representación.

Los hábitos de “los apasionados por las antigüedades”.

La segunda lección le llegó a Ruskin de manos de otro amigo, algo mayor que él, Charles Newton. Ruskin cuenta que Newton, después de convertirse en una figura destacada de la arqueología inglesa y Conservador de las Antigüedades Griegas y Romanas del Museo Británico, era “ya ilustre por su manera intensa y curiosa de observar las cosas”²³. Newton era uno de los fundadores de la *Oxford Society for Promoting the Study of Gothic Architecture* (OSPSGA) que, según otro miembro fundador, T. W. Weare, era

²¹ Véase la carta de Ruskin c.1840 dándole consejo sobre sombreado y elaboración de color: *Works*, 36, pp. 19-21

²² H. L. Thompson, *Henry George Liddell D. D., A Memoir*, New York: Henry Holt, 1899, p. 46.

²³ Ruskin, *Works*, 35, p. 198.

originalmente una sociedad de la Christ Church, fundada por él mismo y Newton en 1838²⁴. Ruskin, por el contrario, reclamaba que el impulso fundacional venía de ‘Mr. Parker’ (John Henry Parker, editor local y librero) de quien decía que, junto con Newton, le había enseñado “con más precisión el estudio de la arquitectura”²⁵. Los años treinta y cuarenta del siglo XIX vieron la proliferación de sociedades locales dedicadas a la arqueología, así como a la historia natural y a la geología (a veces en el mismo ente), que proporcionaban un marco social y cooperativo para estas ocupaciones y cuyo atractivo creció progresivamente, ampliándose el perfil social de las audiencias a quienes iban destinadas sus actividades. Entre éstas se incluían el que autores destacados presentasen trabajos y, en octubre de 1839, Newton pidió a Ruskin que preparara algunos diagramas para una conferencia que iba a impartir en la famosa iglesia parroquial románica de Iffley, situada cerca de Oxford. Aunque es sabido que Newton habría de insistir años después en obtener y realizar personalmente registros precisos de los lugares en los que trabajaba, al encargar el trabajo a Ruskin estaba asumiendo prácticas más propias de “los apasionados por las antigüedades”, quienes contrataban a otros para realizar las ilustraciones de sus trabajos.

La OSPSGA se fundó secundando al Movimiento de Oxford (*Tractarian Movement*), un controvertido movimiento anglicano reformista que hacía campaña para revivir lo que creían que eran las prácticas y la fe de los primeros cristianos recuperando la liturgia medieval y las creencias relacionadas con el Catolicismo Romano. Aunque numerosos miembros de la OSPSGA se sentían inclinados hacia estas ideas, y entre sus objetivos se incluía la promoción del *revival* del Gótico, su activismo fue silenciado y sus propósitos podrían parecer los propios de “los apasionados por las antigüedades” y los arqueólogos aunque, al tiempo, fuesen religiosos. Por eso, Ruskin y su madre, que eran de confesión evangélica, se sumaron encantados a la iniciativa²⁶. Aunque Ruskin sólo pudo asistir a las reuniones durante el primer año de vida de la Sociedad, las ideas que se discutían en ella ya habían circulado por Oxford con anterioridad – encarnadas en un cuerpo más antiguo, la Sociedad Ashmolean, que en 1831 había auspiciado una conferencia de Richard Hurrell Froude, más conocido por pertenecer al “Tractarian movement” que por ser un estudioso de la arquitectura sobre “Arquitectura eclesiástica”, ilustrada principalmente con dibujos de los edificios de Oxford, incluyendo la iglesia de Saint Giles, donde Froude había pasado tres días “tomando medidas, trazados, vaciados y bocetos”²⁷. La versión que se publicó después revela que Froude expuso

²⁴ W. A. Pantin, ‘The Oxford Architectural and Historical Society, 1839-1939’, *Oxoniensia*, 4 (1939), pp. 174-194, esp. pp. 174-175.

²⁵ Ruskin, *Works*, 35, p. 198.

²⁶ D. Prout, “‘The Oxford Society for Promoting the Study of Gothic Architecture’ and ‘The Oxford Architectural Society’, 1839-1860”, *Oxoniensia*, 54, 1989, pp. 379-391; G. Chitty, “John Ruskin, Oxford and the Architectural Society, 1837-1840”, *Oxoniensia*, 65, 2000, pp. 111-131.

²⁷ R. H. Froude, “Church Architecture”, en J. H. Newman, J. Keble y T. Mozley (eds.), *The Remains of the Late Reverend Richard Hurrell Froude*, 2 vols, Derby: J. G and F. Rivington, 1838, 2, pp.335-374; La cita es

numerosos temas que habrían de ser posteriormente explorados por la OSPSGA, que eran, de hecho, moneda común de la “arqueología científica” en los años 1830 y 1840: el intento de elaborar una tabla estilística precisa con la que poder datar las construcciones por su apariencia; la identificación de los edificios “hito” en los que los cambios estilísticos se detectan por primera vez; y un interés por identificar las reglas o los principios de la arquitectura medieval, de cómo éstas derivaban o diferían de los del clasicismo, y el modo en que después siguieron su propia lógica formal²⁸. Froude también mostró particular interés por los procesos de construcción, definiendo las diferencias entre un primer y un segundo estilo en la arquitectura medieval que encontraba en la sustitución de hiladas de piedra irregulares por sillería regular. También J.H. Parker entendió que la estereotomía era un elemento fundamental para datar los edificios y se sirvió de su estudio en sus investigaciones sobre la transición del primer románico al románico pleno y, después, a los comienzos del gótico en su artículo en el que comparaba la cripta de St. Peter of the East (una antigua iglesia de Oxford) con la de la Torre de Londres, escrito para la Sociedad Ashmolean en 1839²⁹. Las conferencias impartidas en el primer año de existencia de la OSPSGA revelan preocupaciones similares. Versaban sobre arquitectura sajona y románica, o sobre arquitectura doméstica de la Edad Media, vidrieras o iglesias locales. Cada una de las publicaciones muestra, además, cierto interés por temas de patronazgo, además de la cuestión de la datación, porque los nuevos arqueólogos querían diferenciarse de sus antecesores “apasionados por las antigüedades”, y ocupar su lugar como protagonistas en la construcción literaria de la historia. Como Newton habría de decir posteriormente, en un discurso ante el Instituto Arqueológico -*Archaeological Institute*- (un organismo nacional) en su reunión en Oxford en 1851: “El primer objetivo del Arqueólogo, al estudiar un edificio, ha de ser determinar su datación, y cómo, quién y por qué fue construido. Pero estas tareas no terminan con esta clasificación primaria; debe indicar el valor de la arquitectura como documento para el Historiador, para leer e interpretar el relato indirecto que encarna³⁰”.

Para apuntalar su autoridad, la Sociedad se convirtió en ávida coleccionista de grabados, dibujos y moldes de escayola. Lamentablemente mermada, su colección revela un amplio abanico de estilos que se encuentran también en las coetáneas de “los apasionados por las antigüedades”. Muchos de los dibujos originales fueron realizados por sus propios miembros, lo que indica que el diseño de elementos arquitectónicos se había convertido en una actividad propia de gente educada, pero la Sociedad también

de T. Mozley, *Reminiscences, chiefly of Oriel College and the Oxford Movement*, 2 vols., London: Longmans, Green and Co., 1882, 1, p. 216.

²⁸ A. Buchanan, *Robert Willis and the Foundation of Architectural History*, Woodbridge: Boydell and Brewer, 2013, pp.71-114

²⁹ J.H. Parker, “Notes on the Crypt of St Peter’s Church in the East compared with the Chapel in the White Tower, London”, Bodleian Library, Oxford, MS Dep c.591.

³⁰ C. Newton, “On the Study of Archaeology”, *Archaeological Journal*, 8, 1851, pp.1-26, esp. p.20.

conservaba a un grabador y a un autor de vaciados en escayola, emulando las prácticas de la *Society of Antiquaries* de Londres. La obra maestra de la colección era un corpus de dibujos realizados por Thomas Rickman, autor de *An Attempt to Discriminate the Styles of Architecture* (1817), que popularizó la división estándar de la arquitectura medieval inglesa entre los estilos – Normando, *Early English*, *Decorated* y Perpendicular- y que fue unánimemente reconocido como “el padre de la arquitectura moderna en sentido científico”³¹.

Los dibujos de Rickman, tanto en lo que se refiere al estilo como al tema, eran completamente diferentes de los calificados como propios de lo Pintoresco (Fig. 4). Había sido autodidacta, adquiriendo los rudimentos de la perspectiva mucho después de haber empezado a dibujar, y carecía de interés por captar los efectos del tiempo, o por crear ilusión con luces y sombras, o por representar el paisaje en que se encontraban los edificios³². Los dibujos de sus publicaciones están realizados con delicadas líneas en tinta, trazadas con regla o compás cuando era necesario. Las marcas del tiempo se eliminan y los edificios aparecen nítidamente tallados como cuando estaban recién construidos, mostrando claramente el aparejo como testimonio del material constructivo, pero no como motivo textual. En sus dibujos también diseccionaba los edificios en motivos individuales (como puertas, ventanas y molduras), que clasificaba posteriormente atendiendo al estilo. Es evidente que cuando Rickman visitaba un edificio, no lo veía como una unidad pintoresca, sino como un museo de especímenes que era necesario abstraer de su localización para ser dispuestos en una estructura cronológica, a partir de la cual se podían enseñar a otros observadores expertos. También usaban este tipo de esquemas “los apasionados por las antigüedades”, como William Whewell y Robert Willis, que la OSPSGA admiraba, y que fueron declarados miembros honorarios en la fundación de la Sociedad. Es probable, por lo tanto, que éste fuera el tipo de representación que Newton tenía en mente cuando solicitó a Ruskin que realizara diagramas para su artículo, enviado el 29 de octubre de 1839³³. Tal como el escritor inglés documenta el incidente, Newton solicitó “que le dibujara la puerta Normanda sobre la cual iba a dar una conferencia en la Sociedad Arquitectónica (*Architectural Society*). Cuando fui a prepararla se vio obligado a indicarme que mi punteado y las rupturas Proutescas no le resultaban útiles, y que debía limitarme a dibujar líneas claras en su proporción y lugar exactos. Cumplí sus directrices con más dificultad de la que esperaba –y realicé el primer dibujo arquitectónico sin ningún valor que he hecho en mi vida”³⁴.

³¹ “Report of the Annual Summer Meeting of the Leicestershire Architectural and Archaeological Society, 1862, *Associated Architectural Societies Reports and Papers*, 8, 1865-6, p. lviii. Nota del Traductor: he mantenido el término *Decorated* en inglés, porque así suele hacerse.

³² Véanse por ejemplo sus ‘Drawings of Churches’, 1802-12, British Library, Add. MS 37803.

³³ *The Rules and Proceedings of the Oxford Society for Promoting the Study of Gothic Architecture*, Oxford, 1840, actas del 29 de octubre de 1839.

³⁴ Ruskin, *Works*, 35, pp. 611-612.

Tanto las anécdotas que cuenta como el reconocimiento de Ruskin de la influencia de los miembros de la OSPSGA permiten delinear una manera nueva de traducir la arquitectura al papel, más literal o precisa. Pero hubo que esperar a que las lecciones aprendidas en Oxford germinasen lentamente para que Ruskin las incorporase a sus dibujos. De hecho, en sus inicios sentía: “la exactitud era molesta para mi; –el resultado me parecía frío y vulgar”³⁵. Con todo, aceptaba la importancia de la exactitud como un ideal, aunque no llegaba al punto en que lo hacían “los apasionados por las antigüedades”. Así, cuando la mala salud le obligó a abandonar la educación reglada y se embarcó junto a sus padres en otro *tour* europeo en septiembre de 1840, los dibujos que realizó eran todavía “en parte imitación de Prout, en parte, de David Roberts” (otro artista y grabador de la corriente pintoresca)³⁶. Aunque admitía sus dificultades al tratar de captar los efectos que tanto admiraba en el trabajo de Turner, reconocía que éste nunca concebía los dibujos como poseedores de algún “interés histórico en su precisión de la representación”³⁷. Sin embargo, a Ruskin ya le costaba aceptar la mirada de Prout como un registro fidedigno y veraz -apuntó en su diario que tenía intención de, a su regreso, comparar su interpretación de una de las capillas del Palazzo Ducale de Venecia con la vista de Prout del edificio, “aunque sospecho que no lo va a soportar”³⁸.

La Verdad

No es el objetivo de este trabajo ofrecer un análisis detallado de la noción de Verdad en Ruskin. Sin embargo, es necesario desenredar las diferentes corrientes de pensamiento que tejían la red de moralidad en la que estaba atrapado porque sus “argumentos visuales” difícilmente podían liberarse de ellas. Al mismo tiempo, apelar a la “verdad” era un recurso retórico, porque hasta que Whistler argumentó (contra Ruskin) que el arte debía tener su propio ámbito, separado del de la moralidad, pocos lectores o espectadores del siglo diecinueve rechazaban el valor de “veracidad”.

El concepto que Ruskin tenía de la Verdad se sustentaba sobre la idea que ésta formaba parte de los atributos esenciales de Dios. Ser veraz era, por lo tanto, representar a Dios. Aún cuando Ruskin vivió crisis de fe a lo largo de su vida, y finalmente dio la espalda al Dios Evangélico de su educación, continuó viendo la naturaleza como “Creación”, la manifestación de un diseño coherente, ya de origen divino o producto de

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Ruskin, *Modern Painters*, II, *Works*, 4, p. 343.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Ruskin, *Diaries*, 1, p. 189.

sus propias leyes y de su propia integridad³⁹. Como habían hecho los autores de los Tratados *Bridgewater* de la década de 1830, que alcanzaron un gran predicamento intentando demostrar el “Poder, Sabiduría y Bondad de Dios tal y como se manifiesta en la Creación”, Ruskin deseaba que los modos “científico” y “teológico” de ver e interpretar el en nada se diferenciases. No sorprende, por lo tanto encontrar, justo al principio del diario de su viaje de estudios de 1849, una serie de citas de la Biblia, todas ellas relativas al tema de la “Verdad”⁴⁰. Por otro lado, la noción de verdad de Ruskin era platónica: existían ideas, no objetos, que sólo se podían comprender apelando al intelecto, a lo emocional y al espíritu y no simplemente al sentido de la vista.

Pero el creer que la Naturaleza era la creación visible de Dios y que, por tanto, encarnaba la Verdad, ponía a las imágenes en apuros: no formaba parte de la Naturaleza, era su representación, y la representación no puede ser verdadera, y puede incluso ser engañosa. Un tema capital que Ruskin exploraría a lo largo de su vida, habría de ser, entonces, en qué consiste una representación “verdadera”.

El aprendizaje de Ruskin en lo Pintoresco lo introdujo en una serie de conceptos. En primer lugar, los dibujantes pintorescos gustaban trabajar ante los objetos de su atención. Varios elementos del equipo de faena que llevaban consigo -el espejo de Claude, la *cámara oscura*, la *cámara lúcida*- estaban pensados para obtener contornos exactos de cualquier escena identificada por sus características como pintoresca. Si no era pintoresca, podía ser “mejorada”, ya fuera cambiando detalles de lo que se dibujaba (por ejemplo, representando una ruina más deteriorada y cubierta de hiedra), ya a través de las habilidades del artista para el uso de pinceladas distintas, o para el empleo del color, transformando un tema repugnante en algo bello estéticamente. No por caso el debate entre Ruskin y Liddell anteriormente mencionado se basaba en la cuestión de si la belleza reside en la elección del tema o en su modo de representación. En esta discusión, Ruskin argumentaba a favor de la primacía del tema, pero esto puede ser entendido como un ejercicio de falsa modestia, porque Ruskin también era conocido por “mejorar” las escenas. En una de las ilustraciones de su “Poetry of Architecture” tenía la intención de representar una vivienda inglesa en su entorno como testimonio y refuerzo visual de su argumento acerca de la relación ambos elementos (Fig. 5). Dibujó un edificio real, Coniston Old Hall, Cumbria, pero cualquier observador de Coniston Water podría corroborar la posterior declaración de Ruskin de que había exagerado la altura de las colinas del fondo para representar el

³⁹ Hunt, “Ruskin: The Design of Nature”; C. S. Finley, *Nature's Covenant: Figures of Landscape in Ruskin*, University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1992.

⁴⁰ RF Notebook M, ff. 1-2.

edificio en el marco del Distrito de los Lagos, y no lo que se veía literalmente a través de la *cámara lúcida*⁴¹. Este argumento introduce otra faceta del concepto de representación veraz en Ruskin: la veracidad habría de buscarse en el significado más que en el significante, regido éste por las reglas convencionales de la representación, como pueda ser la perspectiva.

En la distinción entre significante y significado basaba Ruskin su defensa de su dibujo de la aguja de la Christ Church. En la carta anteriormente mencionada, sugería que “el mero traslado de una cierta cantidad de conocimiento técnico relativo a cualquier escena dada no puede nunca ser un objeto artístico”. Su objetivo “no era (contar) cuántos ladrillos hay en un muro, ni cuántos postes en una valla, sino transmitir en la medida de lo posible las emociones generales que surgen de la escena real hacia la mente del espectador”⁴². Ruskin perseguía, entonces, el objetivo de comunicar el estado de ánimo de una escena, más que los detalles de la escena en sí. “Pronto te liberarás a ti mismo de cualquier idea de que los dibujos de los artistas deberían ser meras cámaras lúcidas, simples transcripciones de mecanismos y medidas”⁴³. Éste era un argumento al que Ruskin se fue adhiriendo poco a poco a lo largo de su vida, que en sus últimos años estuvo en la base de su producción de vistas aparentemente igual de “impresionistas” que los trabajos de Whistler o Monet. Sin embargo, durante los primeros años de la década de 1840, desarrolló una actitud diferente en lo que respecta a la relación entre verdad y exactitud visual. El resultado de su cambio de opinión lo expone en una carta a Acland de 1845, en la que critica el libro *Modern Painters I*: “Finalmente, mi distinción entre la cosas como son y como deben ser no deja de ser pícaro –las cosas *son* como deben ser. Si mi profesor de dibujo me hubiera enseñado sólo esto, habría sido entonces un buen artista, pero el tipo hablaba de mejorar la naturaleza, maldito sea”⁴⁴.

La refutación de Ruskin de la teoría poética de Aristóteles puede estar relacionada con una serie de experiencias místicas que narra en su autobiografía, que tituló *Praeterita*. La más conocida, que habría tenido lugar mientras realizaba un bosquejo de un álamo en Fontainebleau en junio de 1842, la describe de esta manera: “En estado lánguido, pero no indolente, empecé a dibujarlo; conforme dibujaba [...] las hermosas líneas insistían en ser delineadas [...] con creciente maravilla vi cómo se “componían” a sí mismas, siguiendo unas directrices más sutiles que las conocidas por el hombre. Al final, el árbol estaba allí, y todo lo

⁴¹ J. Ruskin, *Letters addressed to a college friend during the years 1840-1845*, New York and London: Macmillan and George Allen, 1894, pp. 40-2.

⁴² *Ibid.*, p. 38.

⁴³ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁴ Ruskin, ‘Letters’, *Works*, 36, pp. 58-60 (p.60).

que había considerado con anterioridad acerca de los árboles, había desaparecido”⁴⁵. La veracidad de esta historia ha sido cuestionada⁴⁶, pero no cabe duda de que durante estos años Ruskin dedicó más atención a las formas naturales porque creía que podían comunicar verdades por sí mismas a quien las observase con atención”.

El argumento básico de *Modern Painters I*, escrito inmediatamente después de su epifanía, es que su héroe, J. M. W. Turner, sintonizaba curiosamente con las leyes internas por las que las ramas del álamo de su dibujo se habían compuesto a sí mismas. Eran leyes científicas, la verdad de los objetos naturales, y por lo tanto, Ruskin abogaba por que los artistas jóvenes debían estudiar la ciencia suficiente como para ser capaces de representar en sus trabajos las “verdades” de las formas naturales, en lugar de atender a los placeres incidentales de lo Pintoresco. En cambio, un artista experimentado como era Turner podía ir más allá de las verdades conocidas por la ciencia y representar verdades todavía desconocidas. Únicamente prestando humildemente atención a las formas externas el artista podía acceder a su significado intrínseco: una “concepción del dibujo tanto como un registro científico como un acto de culto que nada tenía que ver con la el hecho de ‘pintar cuadros’”⁴⁷).

Las distintas ediciones de *Modern Painters I* demuestran cómo cambiaron las ideas de Ruskin sobre la verdad en relación con el dibujo arquitectónico: la primera vio la luz en 1843 y la tercera en 1846. Aunque en la última mantuvo inalterado el esquema general de sus principios relativos a la “Verdad”, amplió mucho el capítulo en el que discutía su aplicación, tanto para incluir más artistas como, al incluir los bocetos de arquitectura, para introducir más situaciones en las que la Verdad se podía demostrar. En la primera edición, la representación arquitectónica se trata en dos secciones. La primera es la famosa comparación entre las imágenes de Venecia pintadas por Canaletto, Prout, Stanfield y Turner⁴⁸. A su juicio, Canaletto no lograba plasmar ni la arquitectura ni la atmósfera de Venecia; Prout reproducía el espíritu, pero su representación de la arquitectura era inexacta, y en el trabajo de Stanfield “todo es perfección y fidelidad” en arquitectura, pero “dibuja todo de modo duro y severo, no hay nada que esperar o encontrar, nada que soñar o descubrir”. Sólo en Turner se fundían la atmósfera y la arquitectura, y esta última, aunque velada o difusa, no lo era por su falta de precisión, sino porque la quería representar como vista desde lejos. La segunda sección en la que la trata es una suerte de coletilla que añade tras los apartados dedicados a las verdades de los cielos, la tierra, el agua y la vegetación. La Arquitectura no merecía su propia sección porque Ruskin sentía que era

⁴⁵ ”Ruskin, *Works*, 35, pp. 314.

⁴⁶ C. Wilmer, “Back to nature: Ruskin’s aspen and an art in the service of the given”, *Times Literary Supplement*, 1 December 1995, 3-4

⁴⁷ ” N. Penny, *Ruskin’s Drawings*, Oxford: Ashmolean Museum, 1997, p. 26.

⁴⁸ J. Ruskin, *Modern Painters*, 5 vols, London, 1843-60, 1, 1843, pp. 92-6.

imposible cometer graves errores en la representación de las formas arquitectónicas y que el observador, en general, contaba con conocimientos suficientes para determinar la verdad de una representación⁴⁹. Las verdades generales de la arquitectura “están en la punta de los dedos” de cada aprendiz de ingeniero (¡a pesar de las propias dificultades de aprehenderlas!). Para él, lo que es único que era específico de los artistas era la utilización de sombras en la representación de la arquitectura.

La Arquitectura continuaba sin su propia sección en la edición de 1846, pero en ella Ruskin mitigó el pasaje anterior centrándose en la perspectiva más que en los detalles formales de la arquitectura –obviamente era ahora más consciente de las habilidades que se requerían para dibujarlas⁵⁰. En la versión ampliada de la primera sección se aprecia mejor lo que pensaba de sus experiencias de 1845 como demuestran sus palabras sobre la iglesia de San Michele de Lucca. Ahora contaba con nuevos criterios con los que denostar a Canaletto: ya no sólo comparaba sus paisajes urbanos con sus propios recuerdos maravillosos del Gran Canal, sino también con los daguerrotipos de los edificios que acababa de comprar⁵¹. Otra urgencia le apremiaba en su defensa de la precisión del dibujo –el precario estado en que se encontraban los edificios de Venecia exigía que fueran dibujados con exactitud, sin dar cabida a fantasías. Al tener más experiencia en el dibujo arquitectónico, Ruskin sugería que no había que dibujar todos los detalles arquitectónicos, bien porque resultasen difíciles de ver, bien porque exigiesen demasiado detalle. Por lo tanto, el mejor modo de describir un edificio era de forma taxonómica, porque los edificios y la ornamentación de calidad están formados por un “sistema de partes”, que conforman una “anatomía”, y quien los observase con atención, podía seleccionar los puntos más importantes⁵². Más adelante me expandiré sobre el concepto de Ruskin de “sistema” arquitectónico, pero ahora conviene resaltar su idea de que se debe realizar “un resumen, más o menos filosófico, construido a partir de los elementos más sobresaliente”⁵³. Este tipo de sistema había sido ideado por “los apasionados por las antigüedades” y, como veremos, Ruskin empleó formas de abreviatura y codificación cuando examinó los edificios de Venecia en 1849-50⁵⁴.

⁴⁹ Ruskin, *Modern Painters*, 1a edición., 1, pp. 400-401.

⁵⁰ Ruskin, *Modern Painters*, 3a edición, 1, pp. 403-404.

⁵¹ *Ibid.*, 1, pp. 109-110.

⁵² *Ibid.*, 1, p.105.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Para el sistema de Whewell en la edición usada por Ruskin, véase su *Architectural Notes on German Churches*, 3a edición, Cambridge y London: J. y J. J. Deighton y J. H. Parker, 1842, pp. 116-26; para Willis, véase Buchanan, *Robert Willis*, pp. 129-30; para el sistema empleado por Henry Dryden y anunciado a la OSPSGA en 1841, véase Bodleian Library, MS Dep c.591.

1845: de Lucca a Venecia.

Como ya se ha sugerido, el año de 1845 supuso, porque entonces cambió su modo de observar/ver la arquitectura. Aquel viaje era el primero que había emprendido sin sus padres, por lo que ya no estaba condicionado por el “escrupuloso gusto” de su padre. Cuando llegó a Lucca en mayo, sus ojos se asombraron al ver los edificios que habían puesto patas arriba sus opiniones sobre la belleza arquitectónica, hasta el punto que empezó a recoger sus observaciones en un nuevo cuaderno⁵⁵. Completó esas notas con dibujos, de los que se conservan, al menos, dos, y el conjunto revela cómo Ruskin intentaba encontrar sentido a sus reacciones. Recordando su estancia en Lucca, Ruskin escribió “Por ver primera veo lo que fueron los edificios medievales y lo que significaban. Escogí analizar la fachada más simple, la de Santa Maria Foris-Portam, y a partir de entonces *comencé* a estudiar la arquitectura”⁵⁶. Como habría de reconocer años más tarde, había empezado a desarrollar nuevos modos de entender los edificios, y al tiempo asumía nuevos retos en su representación. De hecho, afirmó que hasta 1845 “la arquitectura [...] era seductora para mí porque era decadente. Yo reverenciaba sentir su ancianidad, y estaba acostumbrado a buscar los signos del tiempo en el deterioro de sus tracerías, y en los intersticios más profundos entre las piedras de su sillería”, las mismas características enfatizadas en la Fig. 2⁵⁷. El dibujo de San Michele (Fig. 6), sin embargo, muestra menos su anterior fascinación por el deterioro de la fábrica y más su nuevo interés por el modo en que encajan los sillares, lo que testimonia que ahora se sentía fascinado por la propia construcción arquitectónica. A pesar de que más tarde habría de sugerir que en 1845 no sabía pintar (tal vez refiriéndose a su tímida tentativa en el uso del color), también fue consciente de que los principales fallos de sus dibujos de 1845 se debían a que estaba trabajando “no al servicio del dibujo, sino porque pretendía obtener un conocimiento fidedigno de algún punto del edificio”⁵⁸.

Desde Lucca, Ruskin viajó a Pisa, luego a Florencia, Parma y Macugnana. No necesitaba dibujar el Duomo de Pisa porque tenía un grabado que podía usar y que había corregido a tinta⁵⁹; pero dibujó un palacio en el Lungo L’Arno⁶⁰. Sus comentarios sobre el Campo Santo sugieren que era realmente consciente del nuevo nivel de atención arqueológica que despertaba en él, al describirlo como “un maravilloso ejemplo de una combinación de dos estilos”, y señalar que “hasta que no te fijas no te das cuenta de cómo encaja el

⁵⁵ RF MS 05B.

⁵⁶ Ruskin, *Works*, 35, p. 350.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ J. Ruskin, *The Ruskin Art Collection at Oxford, Catalogues, Notes and Instructions*, *Works*, 21, p.175.

⁵⁹ RF MS 05B, f. 10.

⁶⁰ RF MS 05B, ff. 14-17, detalle de la ventana en f. 15v.

marco de una ventana con los arcos originales, más simples, de Giovanni Pisano”⁶¹. En Florencia tomó breves notas en Santa Croce y en Santa Maria Novella, pero la mayoría de ellas son simplemente una introducción a sus reflexiones sobre estos edificios⁶². Cuando dejó Florencia, dejó de escribir notas.

En Baveno se encontró con su antiguo maestro de dibujo, J. D. Harding, y continuaron camino hacia Venecia, dibujando conforme avanzaban (Fig. 7). Al encontrarse con Harding, Ruskin empezó a reflexionar sobre lo mucho que su dibujo se había ido distanciando de su anterior trayectoria, ya que mientras Harding creaba imágenes hermosas y equilibradas, las “cosas que uno desea tener [...] cosas agradables de mostrar”, él, ahora, consideraba sus propios bocetos “una anotación escrita sobre ciertos hechos, [...], realizada de la forma más ruda y más clara posible”⁶³. A pesar de las diferencias que advertía entre sus propios dibujos y los de Harding, una página de los libros de dibujos de éste lleva a pensar que discutían sobre el modo de dibujar la arquitectura. Entre las escenas de árboles, barcos y paisajes urbanos que llenan sus cuadernos sorprenden algunos detalles atípicos en el que registra un palacio en Vicenza, que adereza con algunas notas explicativas (Fig. 7). Sin embargo, el pequeño tamaño de los detalles, su continuo recurso al ángulo oblicuo, el aspecto de obra terminada, a pesar de carecer de detalles, son característicos del nuevo enfoque de Ruskin, que Harding debió, ocasionalmente, adoptar.

Los dibujos de Harding revelan su deleite visual por la descomposición y el estado de abandono de algunos de los edificios que visitaron. Cuando llegaron a Venecia, Ruskin se encontró con que muchos de los palacios que tanto había disfrutado dibujar estaban en estado ruinoso o siendo reformados, perdiéndose así el aparejo antiguo que tanto le gustaba. Plasmó estas escenas en su cuaderno de bocetos, su “cuaderno gris”⁶⁴. Se embarcó entonces en una frenética campaña de recopilación de datos. El catálogo que Cook y Wedderburn realizaron de los dibujos de Ruskin antes de que se dispersaran recoge dibujos del Palazzo Ducale, el Palazzo Foscari, la Ca’ d’Oro, y la Casa Loredan, así como de San Marcos, que se pueden datar en 1845⁶⁵. Aunque lamentablemente se conservan sólo unos pocos, es evidente que en este proyecto comenzó a desarrollar el proceso sistemático de registro que utilizaría en 1849-50.

En ese viaje de 1845 Ruskin escribió a su padre explicándole que estaba intentando documentar la Ca’ Foscari con Harding. Lamentablemente, ninguno de los dibujos de Harding parece haber sobrevivido, pero Ruskin describió a su padre el método que aquél usaba —“empieza por lo pequeño”, registrando

⁶¹ RF MS 05B, f. 20.

⁶² RF MS 05B, f. 85 y f. 132.

⁶³ Shapiro, *Letters*, p. 189.

⁶⁴ RF MS 05A, f. 19v.

⁶⁵ E.T. Cook y A. Wedderburn, ‘Catalogue of Ruskin’s Drawings’, en *Works*, 38, pp. 293-301.

molduras y capiteles y después hacía un bosquejo con el que Harding pretendía “poner al Daguerrotipo en su sitio”⁶⁶. También en el “cuaderno gris” de Ruskin se encuentran pequeños detalles, así como notas y medidas⁶⁷; y entonces llevó a cabo “amplios estudios de las partes más interesantes, dejando el resto para bosquejar de modo más informal”. Esta descripción de sus trabajos podría referirse a los dibujos con detalles de ventanas que se encuentran hoy en el Museo Victoria y Alberto y en el King’s College de Cambridge, etiquetados con los números 4 y 5, lo que demuestra que existieron al menos tres dibujos más de esta serie⁶⁸. La necesidad de exactitud angustiaba a Ruskin: “no me es útil a menos que esté correcto y lo sepa todo acerca de él”, lo que le llevó incluso a dibujar las malas hierbas que crecían en la fachada del palacio⁶⁹. La semana siguiente empezó con la Ca’ d’Oro, donde albañiles y escayolistas estaban ya trabajando. Quince días más tarde dice tener todas las medidas y molduras de la Ca’ Foscari pero que está teniendo dificultades para lograr una vista general. Había dejado abandonado demasiado tiempo el dibujo que había empezado con tanto entusiasmo mientras trabajaba con Harding y estaba desorientado sin saber cuál sería la mejor manera de proceder. “Tomar el contorno es lo que se ha hecho mil veces – su belleza está en las grietas y en las manchas, y dibujar esto es imposible y estoy empezando a desesperar”⁷⁰. Creía que otros artistas también habían fracasado con anterioridad y buscaba lograr algo nuevo, pero no se sentía preparado para la labor. Su desesperación se alivió, sin embargo, al comprar y encargar unos daguerrotipos, un mecanismo de registro que ya había visto pero cuyo valor se le hizo más evidente conforme su tiempo en Venecia llegaba a su fin⁷¹.

Por lo que respecta a la obra de Ruskin, las innovaciones principales en su práctica del dibujo fueron el tratamiento frontal de las fachadas de los edificios, el predominio de los detalles en lugar de tratar de captar una vista general de todo el inmueble, y el registro de las medidas y de las secciones de las molduras. Comentó a su padre “nunca (estoy) satisfecho ahora con mis dibujos arquitectónicos a menos que tengan medidas y detalles, y no sé cómo las obtienen los arquitectos, pero no me parece fácil, especialmente en el caso de las columnas, y la variedad de bulto me lleva a la desesperación”⁷². Varias de esas mediciones –sobre las que como Hewison ha llamado la atención, y en las que utiliza las *bracchia* italianas en lugar del pie o la

⁶⁶ Shapiro, *Letters*, pp. 205-6. Este era probablemente el dibujo número 1, véase abajo (ahora aparentemente perdido).

⁶⁷ RF MS 05A, f. 16v y hoja suelta después de f. 18, identified as relating to the Ca’ Foscari in RF, MS 05C, f. 47.

⁶⁸ Sus temas pueden ser identificados a partir de RF MS 05C, ff. 46v-47.

⁶⁹ Shapiro, *Letters*, p. 207.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 139.

⁷¹ *Ibid.*, p. 220.

⁷² *Ibid.*, p. 85.

pulgada inglesas— se encuentran en el “boceto Ashmolean” pero hay muchas más en su cuaderno⁷³. Estos registros son típicos de las prácticas arquitectónicas profesionales, con las cuales Ruskin estaba obviamente familiarizado y hacia las cuales había dirigido su atención en su nuevo trabajo de análisis arquitectónico. Podrían ponerse en relación con grabados pensados tanto para el mercado arquitectónico como para el de “los apasionados por las antigüedades”, de los que son buen ejemplo las litografías realizadas por Harding para el libro *Gothic Ornaments* (1831) de Auguste Pugin, que muestran una obsesión similar por los detalles. Sin embargo, sus prácticas se mantienen alejadas de estas normas. En particular, su uso de la acuarela es más evocativo que el uso que de ellas hacían artistas como los Buckler en su “dibujos tintados”. Ruskin había estado durante mucho tiempo tratando de registrar con exactitud los colores (recuérdese, en este sentido, su empleo del cianómetro para registrar el color del cielo en su viaje de 1835 o su interés en el color del Rin) y esto era más importante para él que el hecho de que todas las partes de la imagen estuvieran completamente coloreadas. Esta particularidad hace que sus dibujos se signifiquen por su carácter fragmentario, que se ve acentuado por la desigualdad en el modo de tratar los detalles. Por eso parece que evocan imágenes de la memoria, más que imágenes que provienen de la simple percepción visual. Mientras que los artistas paisajistas solían añadir color a sus bocetos preliminares sólo cuando era necesario para completar información (como en el caso del cuadro de las Ruinas de una Abadía en Haddington de 1794 de Turner⁷⁴), o añadían notas de texto para elaborar después los detalles (por ejemplo Fig. 8), los bocetos de Ruskin producen la sensación de ser un registro de su propio proceso de observación y plasmación de lo que captaron sus ojos. La urgencia fue seguramente otro factor que explica la pobreza estilística de sus dibujos de Ca’ Foscari y el carácter incompleto del boceto de la fachada de Ca’ d’Oro (RF 1590). Por otro lado, también le interesaba plasmar con exactitud el efecto de las sombras en la arquitectura: como Stephen Kite advirtió, las sombras eran para Ruskin tan importantes para la fenomenología de la arquitectura como los perfiles de las molduras⁷⁵. No cabe duda de cuáles eran las prioridades de Ruskin: le dijo a su padre que tenía que contratar a un dibujante alemán para realizar los contornos de los capiteles de San Marcos “con líneas severas, auténticas” (es decir, el estilo propio de los registros “científicos” de “los apasionados por las antigüedades”), que después él completaría con detalles de luz y sombra⁷⁶. De hecho, esa preocupación por la exactitud le llevó a anotar en algunos dibujos la hora del día en que había registrado las sombras⁷⁷.

⁷³ R. Hewison, *Ruskin on Venice*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2009, p. 94.

⁷⁴ Presentado por Ruskin en la Ruskin Drawing School en 1875, ahora en el Ashmolean, WA.RS.ED.102.

⁷⁵ S. Kite, *Building Ruskin’s Italy. Watching Architecture*, Farnham and Burlington, VT: Ashgate, 2012.

⁷⁶ Shapiro, *Letters*, p. 204.

⁷⁷ Un ejemplo de 1846 es RF MS 05B, f. 16. Señaló la importancia del punto de observación en relación con el efecto de las molduras en *Modern Painters*, 3rd edn., 1, p. 104.

El modo en que Ruskin entendía la arquitectura se puede evaluar también a partir de sus notas. Como escribió: “La Arquitectura de Lucca es particularmente interesante por la unidad de su sistema, el mismo estilo prevalece, en mayor o menor medida, en todas sus iglesias; la única diferencia importante se encuentra entre los edificios construidos antes o después de la catedral de Pisa...”⁷⁸. Es posible que la atracción que sintió por el románico italiano y su cronología se viese espoleada por el especial interés de la OSPSGA por el Románico y la transición al Gótico, aunque está claro que, desde el principio, su acercamiento era mucho más visceral: escribió a su padre sobre los “gloriosos y oscuros arcos y columnas” de la iglesia de San Frediano de Lucca, que trató de plasmar en un dibujo conservado en la *Manchester Art Gallery*, y más tarde se dio cuenta de la enorme diferencia que había, en términos estructurales, entre esas formas y los “entrelazos calados” de la tracería tardo gótica que previamente había admirado⁷⁹.

Su uso del término “sistema” revela además sus conexiones con la arqueología: era un concepto habitual en la ciencia que llevaban a cabo los “apasionados por las antigüedades” y demostraba que Ruskin estaba empezando a ver que los elementos de la arquitectura mantenían una relación entre sí, que permanecía al margen del marco físico en que se encontraban los edificios, cuando antes, en *The Poetry of Architecture* había sugerido que el paisaje de los frondosos de Inglaterra exigía “sistemas irregulares en la arquitectura (hecha por) el hombre”⁸⁰. El sistema al que ahora se refiere es estilístico y no estético o estructural. Por otro lado, trataba de describir los detalles que veía, usando un lenguaje que aparentemente desconocía: “Todos los arcos de San Michele (de Lucca) parecen arrancar de un surtidor (*spring*) (quiero decir cuando uso ese término de un modo técnico que las dovelas de la parte superior son más anchas que las de los lados, de este modo ‘[diagrama]’ y no se curvan hacia dentro (*bend in above*), es decir, no se comban para posarse en el capitel de este modo ‘[diagrama]’ como sucede en el pórtico de la catedral”⁸¹. Esta descripción es de particular interés porque puede relacionarse con la Fig. 7. Además de representar los dos niveles superiores de arcadas en el lado sur de la fachada de San Michele, Ruskin proporciona detalles de la arcada inferior, que coinciden con la descripción anteriormente citada, con arquivoltas cuyos perfiles interior y exterior no son paralelos, creando, así, órdenes de arcos de formas diferentes. Ello sugiere que era suficientemente consciente de las normas de la arquitectura medieval como para reconocer una excepción interesante. En sus notas contrasta los arcos de San Michele con los de Santa Maria Foris-Portam, que eran semicírculos puros:

⁷⁸ RF MS 05B, f. 1.

⁷⁹ Ruskin *Modern Painters*, 2, *Works*, 4, Epílogo, p. 346.

⁸⁰ Ruskin, *Works*, 1, p. 122.

⁸¹ RF MS 05B, f. 4v. Es interesante notar que Ruskin debió estar realmente atento a las formas de los arcos de Pisa, aunque no se advierte hasta el f. 10. Nota del Traductor: mantengo a partir de ahora ciertos términos originales en inglés porque son importantes para la discusión sobre terminología.

“tal vez una distinción entre el estilo Lombardo y el Pisano” – y calificará posteriormente a San Michele como un ejemplo perfecto del estilo pisano⁸².

Ruskin debió de identificar el Estilo “Lombardo” y haber tomado prestado el término del *Handbook for Travellers in North Italy* de Palgrave que había llevado consigo, pero su terminología poco ortodoxa (no emplea las expresiones “*spring*” y “*bend in above*” de un modo convencional) hace difícil identificar los conocimientos de Ruskin de los escritos de “los apasionados por las antigüedades” y no se conserva testimonio alguno que demuestre que leyese obras especializadas. Por entonces, el estudio más importante sobre Gótico Italiano era los *Remarks on the Architecture of the Middle Ages, Especially of Italy* (1835) de Robert Willis, en el que se menciona la arquitectura de Lucca: “Los arcos [...] de la catedral de Lucca se segmentan, decorados con planos retraídos, formando tres ordenes de arcadas” (no describe los de San Michele porque debía encontrarlos formalmente similares). Willis señala lo que Ruskin llamará “arranque a modo de surtidor” (*spring*), describiéndolo, en el caso de la catedral como “no concéntrico”, añadiendo “en este descentramiento se encuentra el primer paso trazar los arcos / de diferentes formas”. En el esquema evolutivo que presenta Willis, éste sería el primer paso hacia lo que él (y Ruskin posteriormente) hubieron de llamar “lobulado” (*foliation*), que a su vez condujo al desarrollo de la tracería. Al contrastar las descripciones de Ruskin y Willis, se advierte que aunque Ruskin estaba empezando a observar los detalles, a diferencia de lo que hacían los que pertenecían a la corriente de lo Pintoresco, su comprensión se limitaba al estilo y todavía era incapaz de construir un sistema estético a partir de sus observaciones.

1846-8: Aprendiendo acerca del Gótico

El tiempo y el espacio eran dos factores fundamentales en la construcción de los modos de ver propios de lo Pintoresco porque dependían de que el observador se desplazase hasta “sorprenderse” ante la revelación de una escena pintoresca; y estas experiencias se traducían en los dibujos por medio de los puntos de vista oblicuos, la oclusión parcial, la iluminación dramática y las condiciones climáticas transitorias. Lo Pintoresco también dependía de asociaciones con figuras y eventos históricos, o de simples meditaciones sobre el paso del tiempo desencadenadas por los signos que dejaba en los edificios. A través de la arqueología científica, Ruskin también aprendió otro modo de conjugar espacio y tiempo, un modo historicista de ver, que permitía representar un edificio en un marco cronológico distinto, otorgándole, así, el status de monumento histórico, en lugar de ser un mero edificio visto en tiempo presente.

⁸² RF MS 05B, f. 4.

El interés inicial de Ruskin hacia la arquitectura italiana fue avivó ante la contemplación de los propios edificios porque contrastaban con sus ideales preconcebidos y porque peligraba su supervivencia. Su plan de registrar con rapidez las construcciones hizo que mejorara su modo de observar la arquitectura, y hacia noviembre de 1845 se sorprendía al notar cuánto había mejorado a la hora de apreciar edificios que le eran familiares⁸³. Sin embargo, sentía que había “avanzado sólo en conocimientos de carácter individual, de sensibilidad provincial, y en detalles de construcción o ejecución. No cabía duda de que lo que había sido en principio sencillamente correcto fue después, lo mejor”⁸⁴. Además de sus experiencias en la OSPSGA, su conocimiento de la aproximación arqueológica a la arquitectura consistía en poco más que en resúmenes pobremente digeridos de trabajos como el libro de Laing *Notes of a traveller*, del que asumía el tópico, firmemente establecido, de que la arquitectura Gótica consistía en la verticalidad, el anhelo y la fe, mientras que la arquitectura Griega se caracterizaba por la horizontalidad, la resistencia y la filosofía⁸⁵. Sus lecturas de 1846 no debieron de ser sistemáticas, pero en el volumen conocido como el volumen 6 de su diario (RF MS 05C), incluye notas tomadas de las *Letters of An Architect* de Joseph Woods (1828)⁸⁶, el *Account of Salisbury Cathedral* de Francis Price (1853), o una obra que citaba a partir de éste⁸⁷, y los *Remarks* de Willis, mientras que el “pequeño cuaderno” de 1846 incluye reflexiones sobre los *True Principles* de A. W. N. Pugin, que había leído en detalle a pesar de que después negara haberlo hecho⁸⁸. En 1848 había leído también *Architectural Notes on German Churches* (1842 ed.) de Whewell, para documentar su viaje a Normandía aquel año⁸⁹. Estos libros le proporcionaron un contexto para su investigación, tanto en lo que se refiere a la cronología de los edificios, como en lo relativo al modo de interpretar los edificios. Woods le resultaba útil para las fechas, pero Ruskin se mostró desdeñoso con sus juicios estéticos, que se remontaban a una época anterior. De Willis, en cambio, le servían tanto las fechas como las ideas y en gran medida gracias a su contacto con sus *Remarks* la comprensión de Ruskin de la arquitectura medieval pasó del mero contacto personal con los restos físicos que usaba como adornos pintorescos o sinificantes **asociativos** a un entendimiento basado en la construcción y la preservación.

⁸³ Shapiro, *Letters*, p. 236

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 206.

⁸⁶ RF MS 05C, f. 43v y ff. 51-62.

⁸⁷ RF MS 05C, f. 43v and ff. 51-62.

⁸⁸ Ruskin Museum, Coniston, CONRM, 1990.381, p. 151.

⁸⁹ RF MS 06, f. 46 y f. 248.

Una de las primeras ocasiones en que Ruskin tomó prestadas ideas de los *Remarks* y las utilizó para conformar su pensamiento tuvo lugar el 26 de abril de 1846⁹⁰. Por entonces había vuelto a Europa y estaba en la ciudad alpina de Chambéry. Ruskin escudriñó y evaluó su catedral, construida en origen como convento franciscano en el siglo XV, utilizando un lenguaje que sólo podía derivar de Willis. Describió la entrada principal del frente occidental como poseedora de una “línea de foliación trilobulada” (*line of trefolied foliation*), es decir, un orden de arcos conopiales que forman una serie de tracerías (*cusps* y *sub-cusps*) donde los arcos conopiales carecían de cualquier elemento divisorio entre los maineles y la arcuación, lo que el describió como ábaco continuo (*continuous imposts*). Sugirió entonces que su configuración “sólo se podría haber concebido cuando el espíritu del gótico desafiaba su propia letra y sus propias leyes”. Ruskin compartió el rechazo a las formas del Gótico con la mayoría de “los apasionados por las antigüedades” de su tiempo, y fueron el intento de éstos por identificar las leyes del Gótico, junto con el vocabulario de Willis lo que permitió a Ruskin censurarlo con una terminología apropiada.

Gracias a Willis, Ruskin aprendió a entender la forma de la arquitectura como el resultado de una interacción dinámica de fuerzas, tanto estructurales como visuales. Sus meditaciones sobre la forma le deben mucho a Willis, quien condenaba, por ejemplo, la policromía estructural del Gótico Italiano con estos términos: “no podían concebirse una práctica más destructiva de la grandeza arquitectónica”⁹¹. En su cuaderno de notas, a 22 de diciembre de 1847, Ruskin empezó a reflexionar sobre este pasaje:

Sobre las bandas y su valor. Leer la nota en la página 12 de Willis. Considerar por qué está equivocado. Comparar estas bandas de color con las hiladas de ladrillo o de piedra, como en el Tesoro [esbozo de articulaciones alternas] Considerar la aparición de franjas en los peldaños. En los lados de la nave [esbozo en la página de enfrente]. En los plegados particularmente gruesos. Giotto en Santa Croce. Veronese. Patrones en &c. Franjas en conchas & [¿zonas]. En las cebras. Rara en flores ¿por qué?

El siguiente año, tras estudiar las formas de las conchas en el British Museum, amplió esta cuestión:

Ahora creo que la forma, propiamente dicha, puede ser considerada como una función o un exponente tanto de crecimiento o de fuerza, inherente o impresa; y que uno de los pasos para admirarla o entenderla debe ser la comprensión de las leyes de formación y de las fuerzas que se

⁹⁰ RF MS 05C, f. 8.

⁹¹ R. Willis, *Remarks on the Architecture of the Middle Ages, especially of Italy*, Cambridge: Deighton, 1835, p. 12.

resisten; todas estas formas son así indicadoras de líneas de energía, /o de presión, o de movimiento, que se imprimen o se resisten de diferentes maneras y son, por lo tanto, exquisitamente abstractas y precisas. Es, en cambio, arbitraria la presencia o ausencia de materiales de color y la belleza reside más en el color que en el trazado. De ahí las manchas, las vetas, los contornos imprecisos, etc en el mármol, en las pieles etc, y la belleza en su irregularidad...

Esta diferenciación entre decoración y construcción, propuesta por Willis, permitió a Ruskin fijarse en la primera sin negar la importancia de la segunda. Esto lo llevó a distinguir entre el muro como elemento constructivo, y las tracerías sobre el muro (*wall-veil*) como decorativo, una distinción cuyo valor para arquitectos como Louis Sullivan se puede reconocer claramente.

Años más tarde, cuando Ruskin se cuestionaba la influencia que A. W. N. Pugin pudiera haber tenido en su pensamiento, asociaba este nuevo interés por el modo en que interaccionaban los elementos constructivos y los decorativos con su lectura de los *Remarks*:

Quizá hayas pensado la auténtica arquitectura Early English cifraba su encanto en cómo la construcción resultaba clara a la vista [uno de los “principios auténticos” de Pugin]. Su encanto depende por completo de la armonía abstracta de grupos de cilindros [...], que no tienen relación *real* con la construcción en cualquier caso, y una relación teórica tan sutil que ninguno habíamos visto hasta que el profesor Willis nos la reveló⁹².

Además de definir las leyes del Gótico, otro propósito de Willis era aportar a los “apasionados por las antigüedades” ciertos conocimientos sobre la cronología y la geografía de los estilos arquitectónicos medievales a partir de la investigación que había llevado a cabo sobre Italia. Basándose en marcos cronológicos – en la “tabla estilística” que Thomas Rickman realizó en 1817– Willis trató de identificar los edificios en los que se podían ver elementos propios de la transición, para pasar, después, a investigar si esas transiciones eran resultado de la emulación de edificios de otros lugares o de una respuesta creativa a las exigencias locales. Éste era un proyecto adoptado ya por la OSPSGA pero, como hemos visto, no se encontraba entre los principales intereses de los estudios de Ruskin en 1845 y parece haber condicionado sus investigaciones por primera vez en 1846. Así, en su análisis de la Capilla Coleone en Verona, que visitó el 10 de mayo de 1846, identifica su pórtico como “un paso intermedio entre el gótico lombardo y el italiano”, porque mostraba grifos sosteniendo las columnas, lo que Ruskin asociaba con los trabajos lombardos, y un

⁹² Ruskin ‘Aralecta Pentelici’, *Works*, 20., p.213.

arco lobulado (*foiled arch*)⁹³. En Verona, no sólo mostró interés por tratar de caracterizar la arquitectura de la ciudad con respecto a la veneciana (como había hecho cuando distinguía entre la de Lucca y la de Pisa en 1845) sino también por identificar características particulares del Gótico Italiano y vincularlas a la estética estructural promulgada por Whewell, Froude y Willis⁹⁴. En el Duomo prestó particular atención a la relación entre los fustes (que llamó *divisions of mouldings*) de los pilares principales y las nervaduras y las molduras de las arcadas. A pesar de que le disgustaba el modo en que el capitel rompía el esquema, capitel que “recuerda a uno de esos adornos de pape arrugado que se colocan en la pata del cordero (cuando se sirve a la mesa)”, señaló que esta relación entre los distintos elementos ilustraba muy bien “el valor de la unidad, y de la claridad del diseño decorativo”⁹⁵.

Posteriormente, en abril de 1846, Ruskin empezó a crear una tabla de estilos para el Gótico Italiano. Cuando se trasladó a Venecia, encontró una casa detrás de su hotel que parecía mostrar el primer estadio de la transición de un orden de arcos “lobulado” [*foiled*] a otro “polilobulado” [*foliated*] (aunque no había adoptado aún estos términos derivados de Willis)⁹⁶. Evidentemente estaba empleando las técnicas del análisis formal promovidas por sus amigos de la OSPSGA para tratar de darle sentido a las diferencias que vio entre los edificios en Venecia, con el fin de vincular sus cronologías a las historias de Italia que por otro lado había empezado a asimilar. En 1846, se constata ya una nueva confianza a la hora de fechar edificios a partir del estilo; por ejemplo cuestiona que iglesia de San Zeno de Verona debiera fecharse tan tarde –hacia 1000- como hacía Palgrave en la Guía de Murray⁹⁷. Con respecto a los estándares de hoy, las fechas que asignaba Ruskin eran generalmente muy tempranas, incluso cuando usaba testimonios documentales, un error habitual entre los primeros “apasionados por las antigüedades”⁹⁸, que fechaban los edificios a partir de los datos más antiguos conocidos sobre su construcción, desdeñando los referidos a reconstrucciones posteriores; sin embargo Ruskin estaba aprendiendo a confiar más en sus ojos y menos en sus lecturas.

Molduras y barro

En 1849, por lo tanto, Ruskin había adquirido una nueva comprensión de la forma arquitectónica y había empezado ya a pensar acerca de la estructura narrativa y de los argumentos de *Stones of Venice* antes

⁹³ RF MS 05C, f. 15.

⁹⁴ RF MS 05C, ff. 15-16.

⁹⁵ RF MS 05C, f. 16.

⁹⁶ CONRM, Sketchbook 4, 1846: 1990.381, pp. 33-4.

⁹⁷ RF MS 05C, f. 19.

⁹⁸ Nota del Traductor: antiquarists:

de volver a la ciudad en noviembre para realizar investigaciones posteriores, que continuó en el invierno de 1850-1851⁹⁹. Sería el que posteriormente recordaría como “un trabajo mecánico muy duro, árido”¹⁰⁰, metáforas que también usaban a menudo sus contemporáneos “apasionados por las antigüedades”, y que habían conformado la definición de un tipo de personaje pesado y aburrido como “*Dryasdust*”, literalmente polvoriento, seco como el polvo-y a las autoridades literarias imaginarias que utilizaba Walter Scott en sus novelas para proporcionar información histórica, para que ésta no resultase tediosa.

La naturaleza “mecánica” del proyecto de Ruskin se basaba en sus esfuerzos por ser metódico, tanto en su forma de recopilar datos como en sus reflexiones acerca de cómo ordenarlos, sistemáticamente, cuestiones que empezó a esbozar en el viaje en el que cruzó Francia en 1849¹⁰¹. Entonces estableció diferencias entre diversas “familias Góticas” en las que distingue tres líneas sucesorias: el “Gótico superficial” (que incluía a ‘Giotto’ como una de sus ramas), el “Gótico central” (consistente en *Decorated* en su particular definición del término, que aplicaba al gótico con tracería anterior a lo que hoy se entiende con “Perpendicular” - y el “Veneciano”) y el “Gótico lineal” (“Flamígero” y “Perpendicular”), un sistema que ilustra en el volumen II de sus *Stones*¹⁰². De las tres familias calificaba el “Gótico de Giotto” de más noble “desarrollado completamente en el Sur”, que culminaba en la catedral de Monza; el “Central”, el más noble que jamás se había logrado en el Norte, mientras el “Lineal” era la cumbre y la esencia del carácter del Norte. El suyo era un sistema tripartito, como el que habían propuesto Rickman y Whewell, basado en el modo en que entendía Ruskin el carácter lineal de lo que Willis había llamado “After Gothics” – aquellas formas posteriores a lo Lineal que ya no consideraba góticas que Ruskin había explorado en sus estancias en Suiza en 1846 y en Normandía en 1848, pero rechazando implícitamente la idea de Willis de que en Italia jamás había existido una escuela de Gótico propia.

Hewison y Kite han podido fechar con mayor precisión el origen de la construcción de esta genealogía, pues en noviembre de 1845, Ruskin había elaborado con éxito una progresión de formas que parecía acompañar su comprensión de los desarrollos tanto estilísticos como cronológicos. La presentó como una secuencia de formas de arcos, numerada como “órdenes” separados, un término derivado de Rickman y Willis. Su siguiente tarea consistió en localizar los ejemplos más antiguos de cada forma y trazar la transición de un estilo al siguiente. La naturaleza de la transición (otro término que compartía la arquitectura

⁹⁹ Hewison, *Ruskin on Venice*, pp. 149-75 y Kite, *Building*.

¹⁰⁰ J. L. Bradley y I. Ousby, *The Correspondence of John Ruskin and Charles Eliot Norton*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 37.

¹⁰¹ Cuaderno de notas N, RF1996P1619, frente a f.1, escrito en Yale University, Beinecke Rare Book y Manuscript Library, MS Vault Section 14 Drawer 2 Box 4 (visto en la versión digitalizada mencionada arriba), ff. 1-3 (de la parte posterior).

¹⁰² *Works*, 10, pl. 12.

y la geología) era un problema que afrontaban todos los historiadores de la arquitectura y para Ruskin fue tan difícil de lidiar como lo fue para los demás. Al reflexionar sobre el tema, Ruskin recurrió a metáforas visuales: los estilos podrían cambiar “del mismo modo que un color se vuelve otro”, o podían coexistir, lo que representó en sus notas como un nivel escalonado de horizontales superpuestas¹⁰³. Willis había definido la analogía cromática como un proceso de “fusión”, lo que dificultaba el diseño de un cuadro de estilos diferentes, pero, al igual que Ruskin, intentaba superar ese obstáculo estudiando el desarrollo estilístico de cada miembro arquitectónico por separado. Sin embargo, Willis no habría de seguir por ese camino, ya que sus contribuciones en este sentido se limitan a algunas notas inéditas y a algunas conferencias¹⁰⁴.

Para Ruskin, en cambio, el estudio de la morfología arquitectónica se volvió un mecanismo de estructuración esencial en su investigación. Siguiendo sus clasificaciones estilísticas, en el Cuaderno de Notas M2, se explayó al tratar los distintos elementos de un edificio: muros, tejados, puertas y ventanas- y la función de cada uno de ellos, reflexiones que incorporaría en las “Seis Divisiones de la Arquitectura” que enumera en *Stones of Venice*, volumen 1. Este discurso ocupa unas veintiocho páginas y su redacción le debió de llevar varios días (aunque la página 14 ya estaba completa en el momento en que Ruskin llegó a Monza a 1 de noviembre de 1849, como demuestra una nota hecha en esta ciudad en el Libro M referida a un pasaje en M2). Es en estas notas donde se encuentra una clasificación de los capiteles en grupos diferentes, cada uno asociado a una letra, basándose en la premisa de si la curvatura de la cesta era convexa o cóncava. Posteriormente, clasificó los arcos como “Plano”, “Verdadero” y “Alto”, subdividiendo estas categorías teniendo en cuenta si el arco era de medio punto o apuntado. Aunque las notas hacen algunas referencias a ejemplos reales, su sistema es, fundamentalmente, teórico, y no está basado en la “verdadera historia de los edificios”, por citar una de las divisiones establecidas por Whewell¹⁰⁵.

Whewell había advertido que la investigación arqueológica tenía que poder conectar la teoría con los datos observados y ello requería tiempo y aprendizaje. Este tipo de investigación es el que Ruskin abordó al llegar a Milán. Hizo dibujos y borradores in situ en el cuaderno de notas, que redactaba al anochecer, con descripciones más completas en el Cuaderno de notas M, añadiendo notas cruzadas a la página correspondiente del cuaderno N. Usaba el lápiz para sus bocetos y notas, que después completaba con entintados y acuarela y con las notas a tinta que incluían descripciones más completas (como aquellas encontradas en M) y que a veces eran preguntas o recordatorios de que debía buscar más datos. En Verona, comenzó a complementar el cuaderno N con los primeros esbozos y medidas realizados tomadas in situ en

¹⁰³ Hewison, *Ruskin on Venice*, p. 181.

¹⁰⁴ Buchanan, *Robert Willis*, pp. 113-14.

¹⁰⁵ Whewell, *Architectural Notes* (1842), p.xii.

hojas de papel (ahora conocidas como “hojas de trabajo” e.g. Fig. 9). Las numeró secuencialmente, de la 1 a la 195, y en ocasiones indicó la fecha. Todas las hojas de trabajo conocidas parecen datar del viaje de 1849-1850. Ruskin también las usaba al confeccionar por la tarde las notas, haciendo también referencias cruzadas a ellas. Las hojas de trabajo ofrecen, por lo tanto, una referencia precisa de la cronología del proyecto, a pesar de que no se conserva la serie completa como tal. El propio Ruskin nutrió con ellas las ilustraciones de sus publicaciones, y a su muerte se dispersaron¹⁰⁶.

Poco después, Ruskin comenzó a emprender investigaciones temáticas, recogidas en diversos cuadernos que llevan por título “Housebook”, “Doorbook”, “Palace book”, “Gothic book”, “St M[ark] book”, “Verona book” y “Bit book”¹⁰⁷. El primero, el Housebook, que abarca los edificios que se extienden a lo largo del Gran Canal, debe ser posterior al 23 de noviembre, fecha en la que finalmente elaboró una tipología para los distintos estilos del Gótico Veneciano. Los distintos órdenes en los que se basaba su sistema estaban dibujados en la hoja de guarda frontal del Housebook y su código numérico funcionaba como guía. Además, la hoja de guarda incluye tipologías de elementos de acuerdo con su función (capiteles, basas etc), tipologías a las que se asocian sus respectivos códigos. No existen referencias cruzadas con las hojas de trabajo y, por lo tanto, es posible que, a pesar de que en ellas usaba tinta, esas notas fuesen hechas como mero trabajo de campo. En el libro se advierte otro sistema de clasificación distinto hecho antes de que Ruskin pusiera sus notas. Una segunda mano (identificada como la de su mujer, Effie) añadió el siguiente esquema: 1=puerta; 2=nivel del agua; 3=ángulo; 4= ventanas primer piso; 5=segundo piso y 6=tercer piso. Un esquema similar se usó en el “Door book”, iniciado en diciembre: a cada puerta se le otorga un número correlativo, después del cual se registra el número de la casa (siguiendo con la secuencia empleada en el Housebook), el tipo (de acuerdo con la taxonomía elaborada la hoja de guarda frontal, que se corresponde con su clasificación estilística básica: Bizantino, de Transición, Gótico, y Renacimiento), los diagramas de aparejos (y notas de si las molduras incluyen decoración vegetal (*foliage*), las envergadura de las arquivoltas (mediciones, no siempre completadas), y secciones de arquivoltas, de jambas, y remates de pilastras (codificadas de acuerdo a las taxonomías de la hoja de guarda frontal, que presentan modificaciones con respecto a las que empleó en el Housebook). El uso de este tipo de esquemas metodológicos era una práctica común entre los arqueólogos y en sus prácticas pudo haberse inspirado Ruskin, pero los suyos difieren de los de aquéllos y debieron haber sido ideados por él mismo. Sin embargo, pronto se da uno cuenta de que la verborrea particular de Ruskin y su preocupación por los detalles traspasan los límites del esquema y en algunos casos las notas ocupan muchas más páginas de las que previamente se habían destinado para ellas. Aunque algunas de estas notas incluyen críticas arquitectónicas: “rica en sentimientos pero de corte

¹⁰⁶ (La mayoría están ahora en el Ruskin Library de Lancaster, algunos otros sobreviven en otros lugares.).

¹⁰⁷ Estos han sido digitalizados por la Ruskin Library y comparados con otras fuentes: <http://www.lancaster.ac.uk/users/ruskinlib/eSoV/> (visitado en 23 de julio de 2014).

abrupto”, “muy glorioso – de hermosa y simple perfección-”, ninguna de las notas se expande con el lenguaje metafórico tan típico de la publicación final, lo que lleva a pensar que Ruskin lo adoptó tanto por su utilidad como medio de comunicación como por ser un instrumento retórico que apoyaba sus interpretaciones, y no porque fuese parte integrante de sus principales experiencias visuales¹⁰⁸.

Aunque los hábitos de la sociedad educada en la que se crió impulsaban tanto el movimiento Pintoresco como el arqueológico, el proyecto de Ruskin era muy personal. Aunque Ruskin había colaborado con Harding en 1845, pronto discrepó de sus aproximaciones. A juicio de su padre, todavía anclado en modos más tradicionales, la característica más sobresaliente de los nuevos dibujos de su hijo era su carácter fragmentario. Como él mismo escribió acerca sus bocetos a su amigo W. H. Harrison desde Venecia en 1846,

está atrapado en bocetos apenas elaborados, porque está dibujando continuamente, pero no dibujos como los que en otro tiempo usted y yo felicitábamos, como suele hacerse, diciéndole que merecía un marco; sino fragmentos de todo, desde una cúpula hasta una rueda de carro, pero tales fragmentos son para el ojo normal una masa de jeroglíficos –todos verdaderos–. Verdad en sí misma, pero verdad fragmentada¹⁰⁹.

No conforme ya con las exigencias de “los ojos normales” (o, más bien de los ojos de un *connoisseur* cultivado), desde 1849 Ruskin trabajó solamente con su sirviente, que también era su gondolero. Su mujer Effie recordaba cuán lejos de las normas de educación le había llevado su investigación ya que bajaba lleno de polvo tras escalar los edificios, y garabateaba notas que sólo él mismo podía comprender. Mientras que los “apasionados por las antigüedades” del siglo XVIII buscaban “vistas”, que plasmaban siguiendo las normas establecidas, la investigación de Ruskin exigía un contacto físico personal con los propios edificios y el aprendizaje por medio de la observación directa a través del dibujo.

Un aspecto igualmente importante de su investigación, aunque se advierte menos en las notas que se conservan, fue su estudio tanto de las fuentes publicadas (por el taller del erudito local Rawdon Brown) como de los archivos venecianos¹¹⁰. Esto demuestra de nuevo que Ruskin seguía el método de los “apasionados por las antigüedades” de su tiempo, pues trataba de aunar testimonios “externos” (históricos)

¹⁰⁸ Para el uso de Ruskin de la metáfora, véase A. Hultzsch, *Architecture, Travellers and Writers. Constructing Histories of Perception 1640-1950*, *Legenda Studies in Comparative Literature* 26, London: MHRA and Maney, 2014, pp. 129-52.

¹⁰⁹ Citado en *Works*, 8, p.xxiii.

¹¹⁰ Hewison, *Ruskin on Venice*, pp. 154-62.

e “internos” (arqueológicos) con el fin de crear “hechos” históricos que hablaban por sí mismos. Además de proveer a Ruskin de métodos, las prácticas de los “apasionados por las antigüedades” le proporcionaron también ideas para los objetivos más amplios que forman los cimientos de *The Stones of Venice*. Mientras tanto, en Florencia, en 1845, Ruskin observaba el contraste de actitud ante los edificios históricos entre los habitantes de Lucca y los florentinos. Como escribió a su padre: “Todo lo que permanece en Lucca es genuino –está arruinado, pero puedes recrear a través de todo ello lo que ha sido [...]– sabes que esas son las auténticas piedras que fueron depositadas por las manos del siglo X”. En Florencia, en cambio, monumentos como el Campanile de Giotto estuvieron en un perpetuo estado de restauración, hasta que no quedó nada de Giotto, y se convirtió en una mera copia, de modo que ya no puede para apelar a los sentimientos¹¹¹.

Su punto de vista sobre el asunto evocaba un pasaje que había leído en el *Quarterly Review* en algún trabajo sobre arquitectura medieval, entre otros el *Ecclesiastical Architecture of Italy* de Gally Knight; y aunque Ruskin habría de cuestionar más tarde la exactitud de las ilustraciones del *Review*, escribía a su madre que la obra describía su “sentimiento como ‘apasionado por las antigüedades’ al pie de la letra” al declarar el valor de cualquier resto arquitectónico como testimonio histórico. Tal y como el *Review* exponía, para “los amantes de las antigüedades” (una etiqueta que Ruskin reclamaba de buena gana), “cada estructura se convierte en el testimonio vivo del conocimiento, las costumbres, las opiniones y los sentimientos de la humanidad [...] Los edificios que las naciones levantan están asociados inevitablemente con los hechos que suceden en estas las naciones”¹¹².

Tales declaraciones, a menudo pronunciadas por “los apasionados por las antigüedades” de la época, quienes rara vez trabajaron en ese sentido, muestran evidentes paralelismos con el proyecto de Ruskin. Por ejemplo, su análisis de arcos que finalmente desembocaría en los capítulos de *The Stones of Venice* donde en el volumen 1 describe la construcción de un arco (y la usaba como metáfora y signo de la moralidad humana, permitiendo leer su desarrollo histórico en relación con la sociedad del momento) y, en el volumen 2, donde propone un desarrollo formal, desde el arco de medio punto bizantino hasta el gótico apuntado, y de ahí a las formas lobuladas y polilobuladas (*foiled* y *foliated*). Los *Remarks* de Willis le proporcionaban tanto la cronología como el modelo en que basaba la historia de la arquitectura italiana, que entendía como un conflicto entre el envilecido clasicismo y el Gótico del Norte. Ruskin afirmaba que en Venecia este conflicto se había vivido más intensamente y se había resuelto plenamente. Mientras las estructuras Góticas tempranas de la ciudad se podían comparar con un prisionero “cautivo entre las fuerzas del enemigo, y manteniendo su

¹¹¹ Shapiro, *Letters*, p. 119.

¹¹² *Quarterly Review*, 75, 1845, pp. 334-403 esp. p. 339.

terreno hasta que sus compañeros lleguen a rescatarlo”¹¹³, el Palacio Ducale representaría el fin del enfrentamiento en términos históricos, raciales/geológicos y formales:

Opuestos en su carácter y misión, iguales en su formidable energía, llegaron del Norte y del Sur, torrente glaciar y flujos de lava; se encontraron y se enfrentaron sobre las ruinas del Imperio Romano; y el centro absoluto de su lucha, y su lugar de reposo, el agua muerta entre remolinos opuestos, cargada con fragmentos arrastrados del naufragio Romano, es Venecia.

El Palacio Ducal de Venecia contiene los tres elementos en proporciones exactamente iguales – el Romano, el Lombardo, y el Árabe. Es el edificio central del mundo¹¹⁴.

Estas palabras demuestran cómo Ruskin pasó de un modelo arqueológico principalmente (aunque no exclusivamente) formal a construir un relato intensamente dramático y metafórico. Sin embargo, al hacerlo, traspasó notablemente las convenciones de la historia de la arquitectura tal como se estaban empezando a establecer. Como Hewison y otros demostraron, el trabajo de Ruskin contenía mensajes morales y políticos que se fueron alejando cada vez más de los ideales “científicos” propios de “los apasionados por las antigüedades” de su tiempo, y su trabajo no fue reseñado en el *Archaeological Journal* o en el *Journal of the British Archaeological Association*, los portavoces oficiales de una disciplina embrionaria. En un momento en el que el estudio de la arquitectura era muy controvertido, arqueólogos como Willis intentaban evitar cualquier tono “partidario” o “entusiasta”; reclamaban una retórica neutral, como la que se usaba con fines científicos. No parece probable que nada de esto preocupase a Ruskin –no tenía ni ambición ni intención de convertirse en arqueólogo ni de dirigir sus escritos a una audiencia en particular.

Si su *Stones of Venice* no se ajustaba a las normas arqueológicas, para el padre de Ruskin –que era el apoyo financiero para la investigación y la publicación– sus objetivos seguían siendo demasiado áridos “e incluso no muy interesantes para los arquitectos ingleses”. Mientras consideraba las *Seven Lamps of Architecture* “un libro magnífico”, porque en él la moralidad se anteponía a los detalles arqueológicos, le preocupaba que *Stones* contuviera demasiada información técnica: “un vasto convenio de materia plana de hechos, y detalles diminutos”, que eran innecesarios y poco atractivos para alguien como él mismo, “un

¹¹³ Ruskin, *Works*, 8, p. 248.

¹¹⁴ Ruskin, *Works*, 9, p. 38.

mero lector general que busca deleite y entretenimiento”¹¹⁵. Su lucha entre mantenerse fiel a su padre y a lo Pintoresco, intentando satisfacer “sus gustos y sensibilidad quisquillosos” y el nuevo compromiso de Ruskin con las pruebas fácticas se rastrea fácilmente en las modificaciones que hizo al manuscrito¹¹⁶. Escribir era para él un proceso casi tan intenso y finalmente acabó por terminar hastiado de su trabajo. En 1851 escribió a Acland, “Voy a dejar de dibujar, como usted me dijo que debía hacer”¹¹⁷, y unos cuantos años después recordó a su amigo americano Charles Eliot Norton que, al terminar el libro, “Venecia se presentaba ante mí, simplemente como una cantidad desmedida de “molduras”, y no asociaba a los edificios a otra cosa que no fuera un sufrimiento más o menos intenso, o a un rompecabezas o a un desafío”, o con el desconcierto derivado de “alféizares descoordinados de sus peldaños de las escaleras, partes traseras de casas descoordinadas de las fachadas...”. Pero no todo estaba perdido: “Han vuelto, ahora, las impresiones favorables, y la esperanza de escribir una o dos palabras sobre Venecia todavía, cuando me saque de las cabeza las molduras y el Barro”¹¹⁸.

Conclusion

Los viajes de Ruskin al continente entre 1845 y 1853 lo trasladaron desde lo Pintoresco hasta modos de observar y registrar la arquitectura más relacionados con la producción de conocimiento, (la “ciencia” en terminología del siglo XIX) que con la sensibilidad. Su investigación ayudó a Ruskin a cultivar un “ojo experto”, que lo distinguiría de sus colegas, no sólo porque había desarrollado una gran sensibilidad hacia la belleza, también sino por su capacidad de atención ante los detalles y su destreza en el análisis visual. Sin embargo, los métodos que Ruskin aplicó no eran estrictamente visuales: requerían de una interacción iterativa entre el ojo, la mano y la mente. Lo que veía se traducía en dibujo; y lo que dibujaba se convertía en dato para el análisis comparativo, la reflexión y la interpretación. Sus opiniones cambiantes afectaban a lo que más tarde veía y registraba. Y en cada estadio de este ciclo, la información que le proporcionaban sus lecturas y las obras de otros investigadores de la arquitectura, influía en lo que veía, en cómo lo registraba y cómo lo interpretaba. Ese ciclo carece de inicio y de final, y estas influencias funcionaban simultáneamente, aunque se puede identificar algunos hitos importantes en sus cambios de trayectoria. En Lucca, en 1845 fue

¹¹⁵ Carta de John James Ruskin a John Ruskin, 6-7 de enero, 1852, cita en R. Hewison, “Notes on the Construction of *The Stones of Venice*”, en R. Rhodes y D.I. Janik, *Studies in Ruskin. Essays in Honor of Van Akin Burd*, Athens, OH, 1982, pp. 131-152, esp. p. 142.

¹¹⁶ Hewison ‘Notes’ e *idem*, *Ruskin and Venice*, pp. 177-205.

¹¹⁷ Ruskin, *Works*, 36, pp.114-15.

¹¹⁸ Carta de John Ruskin a C.E. Norton, mayo de 1857, en J. L. Bradley y I. Ousby (eds.), *The Correspondence of John Ruskin and Charles Eliot Norton*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, pp. 35-6.

consciente de que lo que veía no se ajustaba a lo que había aprendido anteriormente; en Como en 1846 y como en Normandía en 1848, sus lecturas empezaron a afectar a la selección de los elementos de los edificios que valía la pena observar más detalladamente y al modo de describirlos e interpretarlos, y en Venecia en noviembre de 1849, al tener en cuenta las relaciones entre el dibujo y la reflexión tanto en lo que se refiere a los textos como a los edificios le permitieron perfeccionar un nuevo sistema en el que podía clasificar sus observaciones y componer un discurso narrativo.

Para aquellos que buscan los antecedentes para los modos de ver propios de la Modernidad, las andanzas de Ruskin por Venecia parecen anticipar la desinteresada visión del *flaneur*, mientras que su interés por lo fragmentario parece anticipar la idea de Benjamin de la recolección de los restos que pueden recuperar la historia, y sus metáforas acuosas, centradas en la idea de fluir y en los remolinos prefiguran los valores espaciales de la Modernidad. Al mismo tiempo, la búsqueda de sistemas de Ruskin, con los que alcanzó y justificó su modo de entender Venecia, estaba al servicio de otro de los valores que a los que se adherirá la Modernidad: la objetividad científica. Sin embargo Ruskin no es un escritor que esté en la cumbre de la modernidad, porque su modo de ver sistemático estaba muy lejos de ser desapasionado, lo que le condujo en una dirección muy distinta. Por ejemplo, sólo tras recopilar cientos de ejemplos Ruskin fue capaz de reconocer que ciertas molduras de arcos habían sido encargadas y producidas en masa, un sistema de que condenó¹¹⁹. Así, el uso de “métodos mecánicos” le permitió ofrecer una crítica de los productos de que obtenía con ellos. Reconociendo lo que veía como signo de “vida” y disfrute de los constructores medievales democratizaba su visión, trasladándola desde el ojo desinteresado de lo Pintoresco hasta algo más apasionado y comprometido, sentando las bases de su futuro compromiso con la educación artesanal. De hecho, al reflexionar sobre su práctica cambiante, Ruskin predijo muchas de las críticas que recientemente se han hecho a lo Pintoresco por su falsa objetividad y su frialdad¹²⁰. Y aunque su lenguaje era a menudo el de alguien que quería apropiarse de algo, y coleccionó vaciados e incluso fragmentos físicos casi como un etnógrafo imperialista podría coleccionar cabezas reducidas, es demasiado simplista ver sus prácticas de dibujo síntomas de una voluntad de control disfrazada de búsqueda de conocimiento. Más bien, como Christopher Newall advirtió, en los dibujos de Ruskin se reconoce su voluntad de “rebajarse castigándose a sí mismo a realizar dibujos minuciosos”¹²¹ Sus prácticas de dibujo dejaron de ser una actividad elegante para

¹¹⁹ Ruskin, *Works*, 9, p.172.

¹²⁰ Por ejemplo, A. Bermingham, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*, Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1989, y R. Sha, “The Power of the English Nineteenth-Century Visual and Verbal Sketch: Appropriation, Discipline, Mastery”, *Nineteenth-Century Contexts*, 2002, 21:1, pp. 73-100.

¹²¹ C. Newall, “Ruskin and the Art of Drawing”, en H. Welchel (ed.), *John Ruskin and the Victorian Eye*, New York: Harry N. Abrams and the Phoenix Art Museum, 1993, pp. 81-115 esp. p. 81.

adquirir una responsabilidad sagrada, destinadas a convertir monumentos privados en un patrimonio común, para que si se vieran de la manera adecuada, todo el mundo fuera capaz de entenderlos y disfrutar de ellos.