

1. Johann H.Füssli, *La desesperación del artista ante la grandeza de las ruinas antiguas* (ca.1778); sanguina y aguada (41 x 35 cm); Kunsthaus, Zurich

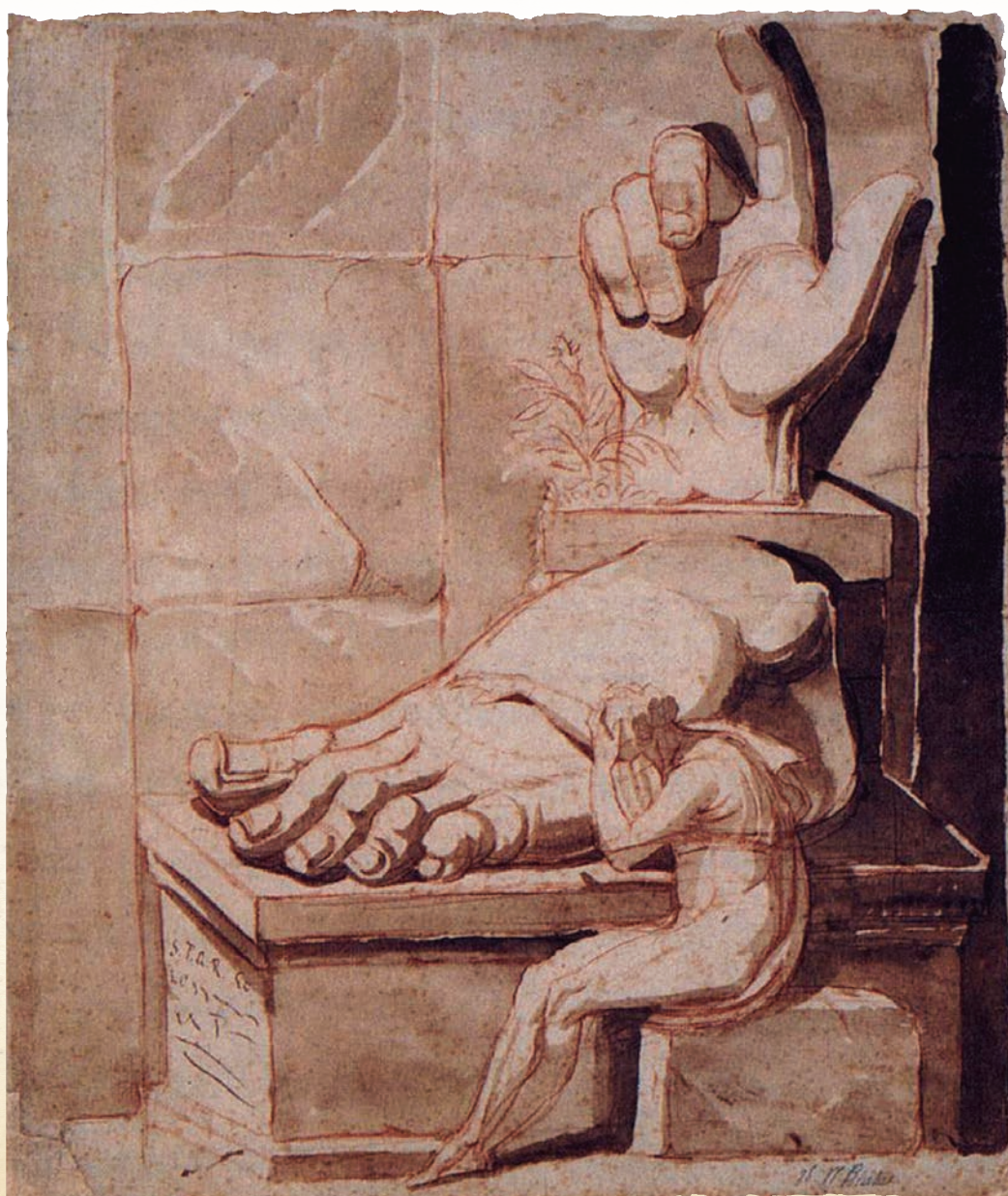
1. Johann H.Füssli, *The artist's despair before the grandeur of ancient ruins* (ca.1778); in red chalk with brown wash (41 x 35 cm); Kunsthaus, Zurich

LA BELLEZA DE LO AUSENTE: LA REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE LA RUINA ARQUITECTÓNICA COMO VALOR ESTÉTICO

THE BEAUTY OF THE ABSENT: THE GRAPHIC REPRESENTATION OF ARCHITECTURAL RUIN AS AN ESTHETIC VALUE

Fernando Linares García; orcid 0000-0003-3568-9082 UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

doi: 10.4995/ega.2023.19389





La decadencia puede ser una forma de interpretar la arquitectura.

REM KOOLHAAS

Decay can be a way to interpret architecture.

REM KOOLHAAS

Aprender no es otra cosa que recordar. La ruina es la memoria velada de la realidad pasada, su esencia. El progresivo deterioro de un edificio tiende a desconfigurar y reducir su forma, al tiempo que las texturas y acabados dan lugar a una nueva expresión plástica, en un proceso incontrolado y aleatorio, que introduce nuevas visiones y lecturas estéticas. Todo lo inacabado o incompleto estimula la imaginación al insinuar mentalmente la presencia del objeto fragmentado en su origen.

Este escrito se presenta como una disertación en torno al concepto de "ruina" y su evolución en el pensamiento occidental, sirviendo de reflexión sobre la representación de los restos arquitectónicos del pasado y sus cambios desde el punto de vista estético: desde su representación como objeto simbólico a su transformación como

elemento de estudio científico; de la ruina real a la inventada; de la ruina creadora de armonía en la naturaleza a la que origina inquietud y desasosiego; de la ruina que nos muestra la capacidad de análisis y estudio, a la actual, que nos enfrenta con nuestra propia capacidad de autodestrucción.

PALABRAS CLAVE: RUINA, HISTORIA DEL ARTE, DIBUJO ARQUITECTÓNICO, ARQUEOLOGÍA, RESTAURACIÓN

Learning is nothing but remembering. The ruin is the veiled memory of the past reality, its essence. Buildings tend to lose their shape due to ongoing wear as textures finishes lead to a new plastic expression, in an uncontrolled and random process that introduces new esthetic vision and interpretation. All the unfinished or incomplete stimulates

our imagination mentally insinuating the presence of the fragmented object in its origin.

This paper takes the form of a dissertation on the concept of "ruin" and its evolution in the Western thinking, being a reflection on the representation of the architectural remains of the past and their changes from an esthetic point of view: from their representation as a symbolic object, to their transformation as an element of scientific research; from the actual ruin to the invented one; from the harmony-creating ruin in nature to the one generating unease and distress.; from the ruin that shows us the capacity for analysis and study, to the current one, which faces us to our own capacity for destruction.

KEYWORDS: RUIN, ART HISTORY, ARCHITECTURAL DRAWING, ARCHEOLOGY, RESTORATION

Introducción: antecedentes y evolución de la ruina como inspiración artística

El hombre siempre se ha sentido atraído por los restos materiales de sus ancestros. Desde la Antigüedad, los poetas vinculaban el tema de la ruina al castigo divino. Los emperadores romanos visitaban piadosamente las supuestas ruinas de Troya o la tumba de Alejandro. Plutarco describió a Mario, afligido, sentado ante las ruinas de Cartago revelando el esplendor pasado; tal como J.H. Füssli mostraba en *La desesperación del artista* (ca.1778) un joven abrumado por el tamaño de los vestigios de la His-

toria y la grandeza del pasado, los del coloso del emperador Costantino, al tomar conciencia de su terrible mutilación. La ruina adquiriría el sentido de su pérdida y despertaba la nostalgia de no poder recuperarla: "*Roma quanta fuit, ipsa ruina docent*" 1 (Fig. 1).

Durante la Edad Media la visión del pasado era anacrónica. La ruina pagana no tenía valor positivo: era imagen de imperfección y fracaso, justo castigo al orgullo y la idolatría; no encajaba con el ideal de belleza de Santo Tomás. Sus representaciones iniciales aparecieron en el *Quattrocento* como telón de fondo donde situar las escenas bíblicas. Maso di Baco, alumno de Giotto,

Introduction: antecedents and evolution of ruin as an artistic inspiration

Man has always been appealed to the material remains of their ancestors. From the Ancient times, poets linked to ruins to God's punishment. Roma emperors devoutly visited the supposed remains of Troy and Alexander's Tomb. Plutarch defined Mario, grief-stricken, seated in front of Cartage remains revealing the past splendor; just like J.H. Füssli showed in *The artist's despair before the grandeur of ancient ruins* (ca.1778) a young man overwhelmed by the size of the vestige of History and the greatness of the past, the vestiges of the Colossus of Emperor Constantine when becoming aware of its horrible mutilation. The ruin acquired the sense of his loss and roused the nostalgia of not getting it back: "*Roma quanta fuit, ipsa ruina docent*" 1 (Fig. 1).



2

During the Middle Ages the view of the past was anachronistic. The pagan ruin did not have a positive value: it was the image of imperfection and failure, just punishment to pride and idolatry; it did not coincide with Saint Thomas' ideal of beauty. Ruin's early representations appeared in the *Quattrocento* as the background where to set Biblical Scenes. Maso di Baco, Giotto's pupil, painted the first ruin painting in *Miracle of St. Sylvester* (1341), setting the boundaries of the narrative space. Mantegna, in his *St. Sebastian*, renovated the iconography of martyrdom passing its meaning on to the fragment of Corinthian column linked to the saint. Subsequently, ruins were linked to Nativity scenes, replacing the stable, Jesus' birthplace, with an ancient classic temple to ennoble it ², as an allegory of the move from Christianization to paganism; so did Rogier van der Weyden, Verrocchio y Dürer show. The religious scenes were relegated, while the omnipresent presence of ruin invaded the landscape (Fig.2).

realizó la primera pintura de ruinas en *Milagro de San Silvestre* (1341), delimitando con ellas el espacio de la narración. Mantegna, en su *San Sebastián* (ca.1480), renovó la iconografía del martirio contagiando su significado al fragmento de columna corintia vinculada al santo. Posteriormente, la ruina se relacionó con las escenas de Natividad, cambiando el estable del nacimiento de Jesús por los restos de un antiguo templo clásico para ennoblecerlo ², como alegoría de la cristianización de lo pagano; Rogier van der Weyden, Verrocchio y Dürero así lo reflejaron. Poco a poco, las escenas religiosas se relegaron a un segundo plano, mientras la presencia omnipresente de la ruina invadió el paisaje (Fig. 2).

La ruina transmitía tristeza y melancolía. Los restos de las grandes

construcciones de la historia ejercieron a partir del Renacimiento un gran poder de seducción y evocación sobre los artistas, reconociendo el ascendente de Roma sobre la cultura occidental. Algunos de ellos fueron reutilizados por los artistas en dibujos, pinturas y fotografías durante siglos, como el tan manido tema del Campo Vaccino desde el Capitolio o el Coliseo.

El Renacimiento y los primeros acercamientos a los restos del pasado

En 1447, con la vuelta del papado a Roma –Martín V–, se propagó el gusto por el glorioso pasado de la ciudad y las antigüedades. Fueron los arquitectos y pintores renacen-



tistas los primeros que comprobaron las enseñanzas que ofrecían las ruinas: meticulosamente las midieron, dibujaron, estudiaron y, finalmente, las adaptaron al nuevo gusto, intentando devolver la palabra a unos monumentos enmudecidos. Comenzó así el interés científico por comprender las ruinas. Los arquitectos buscaron en ellas las leyes del arte de construir, el cómo y el qué de la arquitectura, fascinados por los fragmentos de la Antigüedad. Brunelleschi, por ejemplo, viajó a Roma en 1401 para estudiar la arquitectura clásica; y el coleccionismo de esculturas de los Médicis facilitó a Miguel Ángel familiarizarse con la estatuaría antigua.

Durante el siglo xv germinó en Italia un nuevo valor conmemorativo que afectaba a las ruinas. Comenzaron a valorarse los monumentos de la Antigüedad de un modo nuevo, ya no solo por el recuerdo patriótico de la grandeza del pasado, también por su valor histórico y artístico: “Por primera vez, el hombre reconoce en obras y acciones antiguas, separadas por más de mil años de la propia época, los estadios previos de la propia actividad artística, cultural y política” (Riegl 1999, p.34). En 1431, Poggio Bracciolini publicó *De variate fortuna Urbis Romae*, primer catálogo-inventario sobre las ruinas de Roma; y en 1445 Flavio Biondo editó *De Roma instaurata*, con dibujos y reinterpretaciones de los restos romanos, abundando las críticas a su estado de conservación 3.

Rafael quiso descubrir *il bello secreto antico*; el aprendizaje de las ruinas se percibe en su Carta a León X como discurso total de arquitectura, criticando las destrucciones promovidas para aprovechar sus materiales. El dibujo será el medio

2. Sup.iz.: Maso di Baco, *Milagro de San Silvestre* (1341); fresco (525 x 302 cm); Capilla Bardi, Iglesia de la Santa Croce, Florencia. Sup.dcha.: Andrea Mantegna, *San Sebastián* (ca.1480); temple (255 x 140 cm); Museo del Louvre, París. Inf.iz.: Rogier van der Weyden, *La adoración de los magos*, retablo de Santa Columba (ca.1455); óleo sobre tabla (153 x 138 cm); Alte Pinakothek, Munich. Inf.centro: Andrea del Verrocchio, *Virgen adorando al niño* (ca.1470); óleo sobre tabla (106,7 x 76,3 cm); National Gallery, Edimburgo. Inf.dcha.: Alberto Dürero, *La adoración de los magos* (1504); óleo sobre tabla (114 x 100 cm); Galleria degli Uffizi, Florencia

2. Top left: Maso di Baco, *Miracle of St. Sylvester* (1341); fresco (525 x 302 cm); Bardi Chapel, Santa Croce Church, Florence. Top right: Andrea Mantegna, *Saint Sebastian* (ca.1480); temple (255 x 140 cm); Louvre Museum, Paris. Bottom left: Rogier van der Weyden, *Epiphany*, Santa Columba altarpiece (ca.1455); oil on wood (153 x 138 cm); Alte Pinakothek, Munich. Bottom center: Andrea del Verrocchio, *Virgin and child* (ca.1470); oil on wood (106.7 x 76.3 cm); National Gallery, Edinburgh. Bottom left: Albrecht Dürer, *Epiphany* (1504); oil on wood (114 x 100 cm); Galleria degli Uffizi, Florence.

para conseguirlo –como instrumento de análisis y proyecto–, intuyendo en la ruina su potencial para buscar la analogía. Así, en 1513 recibió el encargo papal de restaurar el grupo escultórico ecuestre del Quirinale –supuesta obra de Praxíteles–. Rafael pretendía reconfigurar uno de los caballos, arruinado del cuello hacia abajo, en perfecta concordancia con todos sus fragmentos; poco le importaba la exactitud arqueológica. Para ello realizó un dibujo del cuerpo entero, con las partes antiguas a sanguina y sutiles líneas grises –punta de plomo– que indicaban los nuevos añadidos; todo ello acotado con suma precisión. Usando lo evocado por las ruinas, el caballo revivió y fue bello.

Otros arquitectos seguirían esta corriente interpretativa. Antonio da Sangallo el Joven realizó una de las primeras reconfiguraciones arquitectónicas en su dibujo del mausoleo de Halicarnaso, siguiendo –hipotéticamente– la descripción de Plinio el Viejo; a veces enfatizando la espacialidad del edificio, como en el caso de unos templos antiguos de planta circular, generando una perspectiva “ruinística” –como si estuvieran rotos– (Lotz 1985,

Ruin conveyed sadness and melancholy. The remains of the great buildings exerted a great power of seduction and evocation over artists, proving Rome’s ascendancy over the Western culture. Some of those remains were reused by the artists in drawings, paintings, and photographs over the centuries, like the trite theme of Campo Vaccino from the Capitol or the Coliseum.

Renaissance and the first approaches to the remains of the past

In 1447, upon the return of Papacy to Rome– Martin V– the taste for the city’s glorious past and antiques spread. Renaissance architects and painters were the first to become aware of the teaching that ruins offered: the latter were measured, drawn, studied, and eventually adapted to the new taste, in an attempt to give word back to silent monuments. This is how a scientific interest in understanding ruins began. Architects searched in them for the principles of the art of building, the how and why of architecture, fascinated by the fragments of antiquity. Brunelleschi travelled to Rome in 1401 to study the classical architecture; The Medici’s sculpture collection allowed Michelangelo to know ancient sculptures. In the XV century, a new stream aimed at reminiscing about ruins emerged in Italy. Antiquity’s monuments were appreciated in a new way, not only for the patriotic memory of past greatness, but also for their historic and artistic value. “For the first time, man acknowledges in ancient works and actions, thousands of years apart, the previous stages of their own artistic, cultural, and political activity” (Riegl 1999, p.34). In 1431, Poggio Bracciolini published *De variate fortuna Urbis Romae*, first catalogue-inventory of Rome’s ruins; in 1445 Flavio Biondo edited *De Roma instaurata*, with drawings and reinterpretations of the Roman remains. The work abounds in criticism to the state of preservation 3. Raphael aimed to discover *il bello secreto antico*; the learning of the ruins can be seen in his Letter to León X as a total speech on architecture, criticizing the promoted destruction to use their materials. Drawing will be the means to do it– as an instrument of analysis and Project, – guessing its potential to find the analogy. In 1513 Raphael was



ordered to restore the Quirinale sculpture group-work attributed to Praxiteles. Raphael aimed to reconfigure one of the horses, whose neck down was ruined, with all its fragments; the archeological accuracy was irrelevant to him. To that purpose, he drew the entire body, with the ancient parts painted in red chalk and subtle gray lines-white lead-which marked the new additions; all that precisely enclosed. Using all that evoked by the ruins, the horse revived and it was beautiful. Other architects would follow this interpretation. Antonio da Sangallo, The Younger conducted the first architectonic reconfigurations in his drawing of Mausoleum of Halicarnassus, hypothetically following the description by Plinius the Elder; on occasions emphasizing the spatiality of the building like in the case of some ancient round-planned, generating a "ruin" approach—as if they were broken—(Lotz 1985, p.18) to show the inside. The same happened to Francesco di Giorgio in his vision in *spacatto* of the section of the Basilica of Majencio; or Peruzzi in his volumetric recreation of The Baths of Diocletian. On an urban level, the 1561 engraving by Pirro Ligorio stands out for its thorough reconstruction of the Ancient Rome as a dreamed-of ruin: *Antiquae Urbis Romae Imago* (Fig. 3).

This way, the drawing of ruins evolved technically and conceptually, developing in the descriptive, analytical, and interpretative sphere. The value of the Renaissance *disegni di rovina* lay in the fact that there were in them "both the objective data and the search for a new spirit, one that creates a new spatiality and a new way to make architecture"(Docci/Maestri 1993, p.64).

Baroque, between the kind ruin and ruinism

Rome emerged as the XVI-XVII world artistic center. No other city had been represented so many times. From painting, Baroque linked the ruin to the historic landscape, thus enriching its symbolic sense. The prestige of Antiquity, the archeological accuracy, and the obsession to classify yielded to the idea of a kind, landscape, almost bucolic ruin which invited to daydream and digression. *Landscape with Roman* (1536), by Herman Posthumus, was the first painting that showed the ruin as the only theme, with little characters searching among recognizable

p.18) para mostrar el interior. Lo mismo sucedió con Francesco di Giorgio en su visión en *spacatto* de la sección de la basílica de Majencio; o Peruzzi, en su recreación volumétrica de las termas de Diocleciano. Ya a nivel urbano, destacar el grabado realizado en 1561 por Pirro Ligorio, que mostraba una reconstrucción detallada de la antigua Roma como ruina soñada: *Antiquae Urbis Romae Imago* (Fig. 3).

Así, el dibujo de las ruinas evolucionó técnica y conceptualmente, desarrollándose en el ámbito descriptivo, analítico e interpretativo. El valor de los *disegni di rovina* renacentistas radicó en que estaban presentes en ellos "tanto el dato objetivo como la búsqueda de un nuevo espíritu, creador de una nueva espacialidad y una nueva forma de hacer arquitectura" (Docci/Maestri 1993, p.64).

El Barroco, entre la ruina amable y el ruinismo

Entre los siglos XVI y XVII, Roma se proclamó centro artístico mundial. Ninguna ciudad había sido tantas veces representada. Desde la pintura, el Barroco enlazó la ruina al paisaje histórico enriqueciendo su sentido simbólico. El prestigio de la Antigüedad, la fidelidad arqueológica y la obsesión clasificatoria cedieron ante una idea de ruina amable, paisajista, casi bucólica, que invitaba a la ensoñación y la divagación.

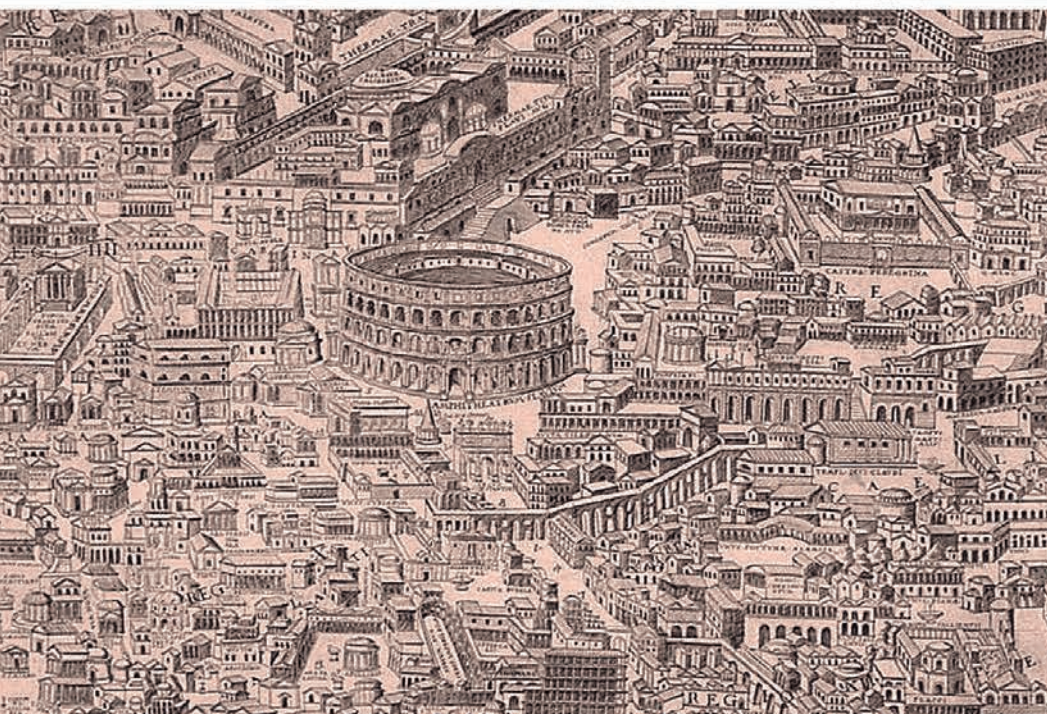
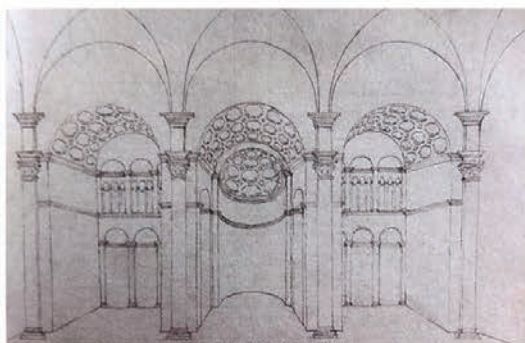
Paisaje con ruinas romanas (1536), de Herman Posthumus, fue el primer cuadro que mostró la ruina como tema único, con pequeños personajes que rebuscaban entre fragmentos reconocibles de la historia dentro de un paisaje "idealizado" (Fig. 4). Las representacio-

3. Sup.: Rafael. Dibujo de caballo del *Opus Praxitelis* para la Fontana di Monte Cavallo en el Quirinale (ca.1513); sanguina y punta de plomo; Chatsworth Collection; Duxe of Deronshire. Ctro. iz.: Antonio da Sangallo el Joven, interpretación del mausoleo de Halicarnaso, según Plinio el Viejo. Ctro.centro: Francesco di Giorgio Martini, reconfiguración volumétrica de la basílica de Majencio, Roma. Ctro.dcha.: Baldasare Peruzzi, reconstitución de la rotonda en esquina de las termas de Diocleciano, Roma. Inf.: Pirro Ligorio, detalle del mapa de la antigua Roma: *Antiquae Urbis Romae Imago*; impreso por Jacopo Rossi en 1561; (130 x 147 cm de plancha) reimpresión al aguafuerte (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530196590>)

3. Top: Raphael. Drawing of a horse from *Opus Praxitelis* for the Fontana di Monte Cavallo in the Quirinale (ca.1513); red chalk and white lead; Chatsworth Collection; Duxe of Deronshire. Center left: Antonio da Sangallo the Younger, interpretation of the Mausoleum of Halicarnassus, by Plinius the Elder. Center: Francesco di Giorgio Martini, volumetric reconfiguration of the Basilica of Majencio, Rome. Center right: Baldasare Peruzzi, Reconstitution of the corner rotonda of The Baths of Diocletian, Rome. Bottom; Pirro Ligorio, detail of an Ancient Rome map: *Antiquae Urbis Romae Imago*; printed by Jacopo Rossi in 1561; (130 x 147 cm plate) etched (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530196590>)

nes de Antonio Tempesta, Agostino Tassi, Wilhelm van Nieulandt, Paul Bril y Adam Eisheimer, entre otros, también revelaron su predilección por lo antiguo, resaltando el esplendor de la ruina. Jacob van Ruisdael en *El cementerio judío* (1660) utilizó los restos de una vieja torre junto a unas tumbas como elementos alegóricos que exhortaban a meditar sobre la transitoriedad de la vida y el paso del tiempo. Estos paisajes lograrían emanciparse como género propio.

A la ruina dramática de Ruisdael, asociada a menudo a catástrofes naturales, se sumaron la ruina elegíaca y pastoril de Lorrain, y la más heroica de Poussin. Estos últimos, apoyaron sus idílicas arcádas en las construcciones escénicas de Jean Lemaire, con tratamientos más bucólicos y menos trágicos. Restos de antiguos templos, arcos y columnas se convirtieron en marcos que encuadraban el paisaje. Claude Le Lorrain introdujo las ruinas de Roma y Tívoli en los paisajes campestres —preludio de los caprichos



fragments of history within an “idealized” landscape (Fig. 4). The representations by Antonio Tempesta, Agostino Tassi, Wilhelm van Nieulandt, Paul Bril and Adam Eisheimer, among others, also revealed their preference for ancient times, highlighting the splendor of the ruin. Jacob van Ruisdael in *The Jewish Cemetery* (1660) used the remains of an old tower by some graves as allegoric elements urging to meditate about transience and the passing of time. These landscapes became a genre of their own.

Ruisdael’s dramatic ruin, often linked to natural disasters, was added to Lorrain’s elegiac and pastoral ruin, and Poussin’s heroic one. The latter based their idyllic Arcades on Jean Lemaire’s scene constructions, with more bucolic and less tragic treatments. Remains of ancient temples, arches, and columns became the frame of the landscape. Claude Le Lorrain introduced Rome and Tivoli’s ruins into rural landscapes—prelude to the 18th century *Capriccio*—, emphasizing the hegemony of nature over history with his poetics of light. Nicolas Poussin, expressed the expiration of the ancient Civilization introducing rebuilt ruins in religious scenes (Fig. 5).

A subjective aesthetics, “Ruinism” emerged, paintings of falls and cataclysms that combined elements of reality and imaginary ones, and whose first reference was *The Fall of the Giants* (1550) by Giulio Romano; Pietro da Cortona joined him capturing the fall onto a cornice caused by Minerva *The Triumph of Divine Providence* (1633); Monsú Desiderio, creator of wrecked, dark, and fantasy cities, apocalyptic frame to biblical scenes with an oppressive atmosphere filled with diminute figures. This way, the calm of the ancient classicism combined with the unease of misfortune (Fig. 6).

The recurrent theme of the Tower of Babel, a reflection of human ambition and vanity, followed this trend. The Tower, synonymous with fantasy and self-destruction. Quintessence of ruinism—an illusion of Babel and Solomon’s Temple—, was heralded from its construction. It was always represented in the moment before its fall, never devastated—not even the *Genesis* mentions its destruction—, as proved by Grimmer and Brueghel the Elder’s paintings. Brueghel the Younger’s painting is even more disturbing, as its sharpest figure comes closer to the limits of the conceivable.

4. Herman Posthumus, *Paisaje con ruinas romanas* (1536); óleo (142 x 96 cm); Liechtenstein Museum, Viena

4. Herman Posthumus, ruins (1536); oil painting (142 x 96 cm); Liechtenstein Museum, Vienna

On account of their tragic potential, these images are more disturbing than the sight of the remains themselves (Fig. 7).

Birth of Archeology: drawing as a tool to understand History

In the 18th century, as a result of a more illustrated view of the world and with facilities to travel, man's attitude towards ruins changed. The discovery of Pompeii and Herculaneum (1749) meant a new approach to historic conscience when developing the archeologic methods. Those paintings evoking architecture remains became a trendy genre: Sebastiano Ricci, Alessandro Magnasco, Panini, Joli, Clérisseau, etc., with those *capricci*—invented views that combine actual and imaginary buildings—by Bellotto and Canaletto reaching the greatest perfection (Fig. 8).

The curiosity behind the artists' journeys and antiques collecting turned into a discipline to fulfill the esthetic goal. The generalization of the *Grand Tour*, as of the 16th century—"as an initiation training journey" (Franco 2014, p.22), culminating the journey in Naples and Rome, already praised in Piranesi's etchings; and subsequently in Greece following the fall of the Turkish ruling. Those journeys generated important *in situ* drawing collections of the ancient ruins.

Archeology changed the perception of the past: "The interest in watching, copying, measuring and drawing resulted in a need to dig" (Gra-Aymerich 2001, p.13).

It is not only about to pick objects for private collectors, but to bring to light whole architectural complex in order to analyze and understand them. Archeologists—*antiquaires*—turned ruins into "remains", a more neutral and descriptive object aimed at the historic study—less evocative—, contributing planimetric measures concretions. Data is the keynote in the new archeological drawing; the characters were eliminated, and if they appeared, was just for the purpose of atmosphere-making. The ruin was the sole protagonist.

New journals, academies and societies were set up in order to spread the new knowledge. London's *Society of Dilettanti* (1732) was set up as an arbiter of taste and culture, financing the travels of James Stuart and Nicholas Revett to Grecia (1751-1755) to study and represent its ancient remains. Their drawings, published



4

del siglo XVIII—, remarcando con su poética de la luz la hegemonía de la naturaleza sobre la historia. Nicolas Poussin, por su parte, expresó la caducidad de la civilización antigua insertando ruinas reconstruidas en las escenas religiosas (Fig. 5).

Surgió una estética subjetiva, "el ruinismo": pinturas de derrumbes y cataclismos que combinaba elementos de la realidad con otros imaginarios, y cuya primera referencia sería la *Caída de los Gigantes* (1550) de Giulio Romano; se le unieron Pietro da Cortona, plasmando el desplome provocado por Minerva sobre una cornisa en *El triunfo de la Divina Providencia* (1633); y Monsú Desiderio, creador de ciudades arruinadas, oscuras y fantásticas, que servían de marco apocalíptico a escenas bíblicas de atmósfera opresora plagadas de diminutas figuras. Así, la tranquilidad del clasicismo antiguo se conjugó con la inquietud del infortunio (Fig. 6).

El frecuentado tema de la Torre de Babel, reflejo de la ambición y vanidad humana, siguió esta tendencia. La Torre, sinónimo de fantasía y autodestrucción, quintaesencia del ruinismo —como espejismo de Babilonia y el templo de Salomón—, era una ruina anunciada

desde su construcción. Se representó siempre en el momento previo al derrumbe, nunca devastada —ni el *Génesis* hace mención a su destrucción—, como muestran las pinturas de Grimmer y Brueghel el Viejo, resultando todavía más turbadora la de Brueghel el Joven, al acercarse más su aguda figura al límite de lo concebible; por su potencial trágico, inquietan más estas imágenes que la visión de sus propios escombros (Fig. 7).

Nacimiento de la Arqueología: el dibujo como recurso para entender la Historia

En el siglo XVIII, debido a una visión más ilustrada del mundo y unas mayores facilidades para viajar, se modificó la actitud del hombre ante la ruina. El descubrimiento de Pompeya y Herculano (1749) supondría una nueva reflexión de la conciencia histórica al desarrollar los métodos arqueológicos. Las pinturas que evocaban restos de arquitecturas se convirtieron en género de moda: Sebastiano Ricci, Alessandro Magnasco, Panini, Joli, Clérisseau, etc., siendo los *capricci* —vistas inventadas que combinan

5. Iz.: Jacob van Ruysdael, *El cementerio judío* (1660), 2ª versión; óleo (189,2 x 142,2 cm); Institute of Arts, Detroit. Centro: Claude Le Lorrain, *El vado* (1644); óleo (99 x 68 cm); Museo del Prado, Madrid. Dcha.: Nicolas Poussin, *Paisaje con ruinas* (1642); óleo (98 x 72 cm); Museo del Prado, Madrid

6. Iz.: Giulio Romano, *Detalle de Caída de los Gigantes* (1532-1535); fresco; Palacio del Té, Mantua. Centro: Pietro da Cortona, *Detalle de El triunfo de la Divina Providencia* (1633-1639); fresco; Palacio Barberini, Roma. Dcha.: Monsú Desiderio, *Paisaje arquitectónico con ruinas* (ca.1620); óleo (102,5 x 77 cm); Museo Estatal del Ermitage, San Petesburgo

7. Iz.: Jacob Grimmer, *La construcción de la Torre de Babel* (ca. mediados del s.XVI); óleo (87 x 115,5 x 87 cm); Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, La Habana. Centro: Pieter Brueghel el Viejo, *La Torre de Babel* (1563); óleo sobre tabla (155 x 114 cm); Kunsthistorisches Museum, Viena. Dcha.: Pieter Brueghel el Joven, *Construcción de la Torre de Babel* (ca.1595); óleo sobre tabla (43,2 x 42,9 cm); Museo del Prado, Madrid

5. Left: Jacob van Ruysdael, *The Jewish Cemetery* (1660), 2nd version; oil on canvas (189,2 x 142,2 cm); Institute of Arts, Detroit. Center: Claude Le Lorrain, *El vado* (1644); óleo (99 x 68 cm); Prado Museum, Madrid. Right: Nicolas Poussin, *Landscape with ruins* (1642); oil (98 x 72 cm); Prado Museum, Madrid

6. Left: Giulio Romano, *Detail of The Fall of the Giants* (1532-1535); fresco; Palazzo del Te, Mantua. Center: Pietro da Cortona, *Detail of The Triumph of Divine Providence* (1633-1639); fresco; Palazzo Barberini, Rome. Right: Monsú Desiderio, *Architectonic Landscape with ruins* (ca.1620); oil (102.5 x 77 cm); State Hermitage Museum, St Petesburg

7. Left: Jacob Grimmer, *The construction of the Tower of Babel* (ca. mid-16th century); oil (87 x 115.5 x 87 cm); Cuba's National Museum of Fine Arts, Havana. Center: Pieter Brueghel the Elder, *The Tower of Babel* (1563); oil on wood (155 x 114 cm); Kunsthistorisches Museum, Vienna. Right: Pieter Brueghel the Younger, *Construction of the Tower of Babel* (ca.1595); oil on wood (43.2 x 42.9 cm); Prado Museum, Madrid



5



6



7





8

in *The Antiquities of Athens: Measured and Delineated* (1762, 1^o vol.), had a tremendous impact as a source of inspiration in British architecture. Both drew freehand the Acropolis, especially the Parthenon, thoroughly dissecting it 4: Revett was in charge of the precise planes/blueprints/, while Stuart was responsible for the views (Maure 1994, p.146).

France's Julien-David Le Roy, *Grand Prix* winner in 1750 was allowed to visit Greece and study the ancient architecture. His drawings highlighted the picturesque and dramatic aspects over the archeological ones, diverting from Stuart's systematization and accuracy, thus becoming more pictorial. He published his work, *Les ruines des plus Meaux monuments de la Grèce*, in 1758, a few years before Stuart, which the latter never forgave as he levelled fierce criticism for his imaginative licenses. Le Roy defended himself claiming he had prioritized the interpretative affectation to highlight the ruins over Stuart's meticulous descriptive precision; he did not simply want to be a copyist, offering a glimpse of the essence of the romantic imaginary: feeling over reason. The studies spread to further areas. John Wood published his drawings of Palmira's ruins in 1753; Robert Adams published his reconfiguration hypothesis on The Palace of Diocletian in Spalato, in 1764 (Fig. 9). Hubert Robert was one of the most prolific members of ruin paintings in the 18th century. Creatively gifted, he was able to use any technique. Influenced by Piranesi he lost his historic connotations in favor of more descriptive and costumbrist aspects. In his compositions he added imaginative and fantastic elements with great creative freedom: like in *Architectural Landscape with a Canal* (1783), with its figures appearing doing popular chores (Fig. 10).

edificios reales e imaginarios— de Belloto y Canaletto donde consiguieron mayor perfección (Fig. 8).

La curiosidad que guiaba los viajes de artistas y el coleccionismo de antigüedades se tornaron en disciplina para conseguir el objetivo estético. A ello contribuyó la generalización del *Grand Tour* —a partir del siglo xvii— como “viaje iniciático de formación” (Franco 2014, p.22), culminando el periplo en Nápoles y Roma, ya exaltada por los grabados de Piranesi; y más tarde en Grecia, tras la caída del dominio turco. Aquellos viajes generaron importantes colecciones de dibujos realizados *in situ* de las ruinas antiguas.

La Arqueología cambió la mirada sobre el pasado: “El interés por observar, copiar, medir y dibujar dio enseguida paso a la necesidad de excavar” (Gra-Aymerich 2001, p.13). Ya no se trata de recoger objetos para coleccionistas particulares, sino de sacar a la luz conjuntos completos para analizarlos y comprenderlos. Los arqueólogos —*antiquaires*— convirtieron la ruina en “resto”, en un objeto más neutral y descriptivo para el estudio histórico —menos evocador—, aportando medidas y concreciones planimétricas. En el nuevo dibujo arqueológico primaba el dato; los personajes se eliminaban y, si apa-

recían, era por mera ambientación. La única protagonista era la ruina.

Para difundir los nuevos conocimientos se fundaron revistas, academias y sociedades. La londinense *Society of Dilettanti* (1732) se creó para instituirse como árbitro del gusto y la cultura, financiando los viajes de James Stuart y Nicholas Revett a Grecia (1751-1755) con el fin de estudiar y representar sus antigüedades. Sus dibujos, publicados en *The Antiquities of Athens: Measured and Delineated* (1762, 1^o vol.), tuvieron un impacto enorme como fuente de inspiración en la arquitectura británica del momento. Ambos realizaron levantamientos a línea pura de la Acrópolis, especialmente del Partenón, diseccionándolo con sumo detalle 4: Revett se encargaba de los precisos planos, mientras que Stuart lo hacía de las vistas (Maure 1994, p.146).

El francés Julien-David Le Roy, ganador del *Grand Prix* en 1750, también obtuvo permiso para visitar Grecia y estudiar la arquitectura antigua. Sus dibujos subrayaban más los aspectos pintorescos y efectistas que los arqueológicos, desviándose de la sistematización y el rigor de Stuart para resultar más pictórico. Publicó su trabajo, *Les ruines des plus Meaux monuments de la Grèce*, en 1758, unos años antes que Stuart, cosa que este nunca



8. Iz.: Canaletto, *Paisaje con ruinas* (1750); óleo (120,5 x 87,5 cm); Palacio Vecchio, Florencia. Dcha.: Bernardo Bellotto, *Ruinas de la antigua Kreuzkirche en Dresde* (1765); óleo (107 x 84,5 cm); Kunsthaus Zurich

9. Sup. iz.: James Stuart y Nicholas Revett, vista del Erecteón, Atenas; en *The Antiquities of Athens measured and delineated*, vol. II (1787), cap.II (pl. II). Sup. dcha.: Julien-David Le Roy, vista de las ruinas del Panteón construido por Adriano en Atenas; en *Les ruines des plus Meaux monuments de la Grèce* (1758), Lámina XXII; grabado; Biblioteca Nacional de España, Madrid. Inf. iz.: John Wood, dibujo de la arcada de Palmira; en *Les Ruins du Grand Temple dans Palmira*, 1756. Inf. dcha.: Robert Adam, Reconstitución del Palacio de Diocleciano en Spalato; en *Ruins of the Palace of Diocletian*, 1764

8. Left: Canaletto, *Landscape with ruins* (1750); oil painting (120.5 x 87.5 cm); Palazzo Vecchio, Florence. Right: Bernardo Bellotto, *Ruins of the old Kreuzkirche in Dresde* (1765); oil (107 x 84.5 cm); Kunsthaus Zurich

9. Top left: James Stuart and Nicholas Revett, view of Erecteon, Athens; in *The Antiquities of Athens measured and delineated*, vol. II (1787), cap.II (pl. II). Top right: Julien-David Le Roy, view of the Pantheon ruins build by Hadrian in Athens; in *Les ruines des plus Meaux monuments de la Grèce* (1758), Lámina XXII; etching; National Library of Spain, Madrid. Bottom left: John Wood, drawing of Palmira's arcade; in *Les Ruins du Grand Temple dans Palmira*, 1756. Bottom right: Robert Adam, *Reconstitution of The Palace of Diocletian in Spalato*; in *Ruins of the Palace of Diocletian*, 1764

perdonó, dedicándole feroces críticas por sus licencias imaginativas. Le Roy se defendió diciendo que había preferido primar la afectación interpretativa para realzar sus ruinas frente a la escrupulosa precisión descriptiva de Stuart; no se conformó con ser un simple copista, dejando ya entrever la esencia del imaginario romántico: el sentimiento por encima de la razón. Poco a poco, los estudios se expandieron a zonas más lejanas. John Wood publicó en 1753 sus dibujos de las ruinas de Palmira; y Robert Adams, sus hipótesis reconfigurativas del palacio de Diocleciano en Spalato, en 1764 (Fig. 9).

Hubert Robert fue otro de los más prolíficos representantes de

Romanticism and the sublimation of the ruin

The Archeology that emerged under the interest in classicism, ended up shattering it. Classicism cracked before the subversive light of reason upon the appearance of multiple variants and drawn models that disabled it as a universal law, rejecting its immutable superiority and transforming into a new style, Neoclassicism. Romanticism, as the first expression of modernity, restored the ruins, whose representations often appeared linked to catastrophes: earthquakes, floods, volcanoes, thus anticipating the “esthetic” category of “the sublime” (Pastor 2021, p.11). E. Burke, its inventor in 1757, distinguished it from “the beautiful” by adding the pleasant enjoyment—*delight*—to the contemplation of the destruction from a distance and the feelings raised by the violent nature.





10

Gradually, Interpretation took over description. The romantic view prioritized the affectation of light, veiled atmospheres, and evanescent silhouettes. Thus, William Gilpin revolutionized the world of painting with his new approach to the perception of ruins, with the sensitive experience prevailing in his watercolors, really close to that of a landscape comic. W. Turner in *The temple of Poseidon at Sunium* (1834) depicted the feeling of an artist moved by the ruins in front of the horizon, the sky, and the landscape. In his search for the divine, Caspar D. Friedrich transformed the nature, transforming pieces of ice into visionary symbols of his contemplative ideal in *The Wreck of Hope* (1823). The essence of the picturesque lay in the expression of ruins. Ruskin, admirer of Turner, found beauty in the patina of centuries; "A building's greatest glory lies in its age" (1987, p.188). He represented the passing of time on the appearance of the building, as noted by Muñoz-Vera (2012, p.1), focusing on old moss-covered stones, collapsed vaults, bent towers, and ivy-symbol of lasting—; he registered the worn textures with broken lines and dots, in thorough and sensitive colored images. Painters like Constable, Blechen, Carus or Villaamil showed their liking for ruins from the influence of the surroundings, the atmosphere and light.; this interest went on until the appearance of Realism in 1850, more committed to its present than its past. (Fig. 11).

In architecture, the elevations drawn by the students of Paris' École des Beaux-Arts drawn during their stays in Rome, Pompeii or Athens, and submitted to *Grand Prix* stood out for their accuracy and attention to detail; hypothetical reconstructions that reproduced the details chromatic quality of ancient ruins like those by Paul-Émile Bonnet or Françoise-Wilbrod Chabrol. This type of drawing, highly formal

la pintura de ruinas del siglo XVIII. Dotado de gran creatividad, era capaz de abordar cualquier medio técnico. Influído por Piranesi, perdió sus connotaciones históricas en favor de aspectos más descriptivos y costumbristas. En sus composiciones incorporaba elementos imaginativos o fantásticos con gran libertad creativa; como en *Paisaje arquitectónico con canal* (1783), apareciendo siempre personajes en tareas populares (Fig. 10).

El Romanticismo y la sublimación de la ruina

La Arqueología, que surgió al amparo del interés por lo clásico, terminó fragmentándolo. El clasicismo se resquebrajó ante la subversiva luz de la razón, al aparecer tantas variantes y modelos dibujados que lo inutilizaron como ley universal, negando su inmutable superioridad y transformándolo en un estilo más, el Neoclásico. El Romanticismo, como primera expresión de la modernidad, rehabilitaría la ruina, cuyas representaciones aparecían frecuentemente vinculadas a catástrofes: terremotos, inundaciones, volcanes,... anticipando la categoría estética de "lo sublime" (Pastor 2021, p.11). E. Burke, su inventor en 1757, la diferenciaría de "lo bello" al incorporar el disfrute placentero *-delight-* en la contempla-

10. Iz.: Hubert Robert, *Vista imaginaria de la Gran Galería del Louvre en ruinas* (1796); óleo (146 x 114,5 cm); Museo del Louvre, París. Dcha.: Hubert Robert, *Paisaje arquitectónico con canal* (1783); óleo (282 x 129 cm); Museo del Ermitage, San Petesburgo

11. Sup.iz.: William Gilpin, *Paisaje* (1794); aguatinta, aguafuerte y acuarela (26,1 x 17,6 cm) (grabado por S. Alken); Royal Academy of Arts, Londres. Sup.dcha.: John Ruskin, dibujo del castillo de Kenilworth; aguada; The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens; Los Angeles. Inf.iz.: Caspar David Friedrich, *El naufragio de la esperanza* (1823); óleo (127 x 97 cm); Kunsthalle de Hamburgo. Inf.dcha.: J.M. William Turner, *El templo de Poseidón en Sunium* (1834); Grito, acuarela y gouache (58,8 x 38,2 cm); Tate Gallery, Londres

10. Left: Hubert Robert, *Imaginary view of the great gallery of the Louvre in ruins* (1796); oil painting (146 x 114,5 cm); Louvre Museum, Paris. Right: Hubert Robert, *Architectural Landscape with a Canal* (1783); oil painting (282 x 129 cm); Hermitage Museum, St. Petersburg

11. Top left: William Gilpin, *Landscape* (1794); aquatint, etching and watercolor (26,1 x 17,6 cm) (etched by S. Alken); Royal Academy of Arts, London. Top right: John Ruskin, drawing of Kenilworth Castle; opaque watercolor; The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens; Los Angeles. Bottom left: Caspar David Friedrich, *The Wreck of Hope* (1823); oil painting (127 x 97 cm); Hamburg's Kunsthalle. Bottom right: J.M. William Turner, *The Temple of Poseidon at Sunium* (1834); Graphite, watercolor and gouache (58,8 x 38,2 cm); Tate Gallery, London

ción a distancia de la destrucción y los sentimientos suscitados por la violenta naturaleza.

Poco a poco, se fue imponiendo la interpretación a la descripción. La mirada romántica primó la afectación de la luz, las atmósferas veladas y los perfiles evanescentes. Así, William Gilpin revolucionó



la pintura con su nueva forma de percibir las ruinas, prevaleciendo la experiencia sensible en sus acuarelas, muy cercana a la de un cómic paisajista. W. Turner en *El templo de Poseidón en Sunium* (1834) mostraba también el sentimiento de un artista conmovido por las ruinas frente al horizonte, el cielo y el paisaje. Y en su búsqueda de lo divino, Caspar D. Friedrich transformó la naturaleza en ruina, convirtiendo los fragmentos de hielo de *El naufragio de la esperanza* (1823) en símbolos visionarios de su ideal contemplativo.

La esencia de lo pintoresco se fundamentaba en la expresión de las ruinas. Ruskin, admirador de Turner, veía belleza en la pátina de los siglos: “La mayor gloria de un edificio reside en su edad” (1987, p.188). Se preocupó por representar el paso del tiempo sobre la fisonomía del edificio, como indica Muñoz-Vera (2012, p.1), recreándose con las viejas piedras musgosas, las bóvedas hundidas, las torres quebradas y la hiedra –símbolo de permanencia–; registraba las texturas envejecidas con líneas discontinuas y puntos, en detalladas y sensibles imágenes

and technical, mixed different systems: conic at the background—landscape— and dihedral in the foreground—elevations and sections— as an atmosphere dramatic resource. This “reconstructive” graphic approach to the past, already present in Schinkel and Klenze’s Works, opened the way to the interpretative restoration, whose prime example was Viollet-le-Duc. This trend was followed by Boitte or Bühlmann (Fig. 12).

Ruin in the 20th century

Late in the 20th century, ruins photographs were similarly shown, though more accurately, following the style of ancient painters and etchers. M.B. Brady o G.N. Barnard captured hard scenes of the destruction at the American



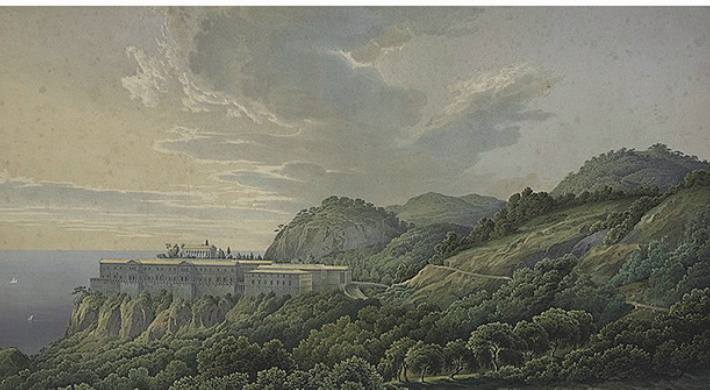
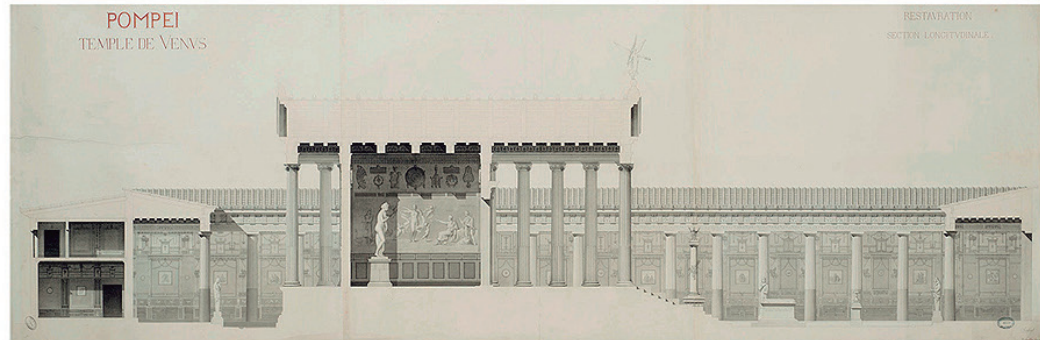
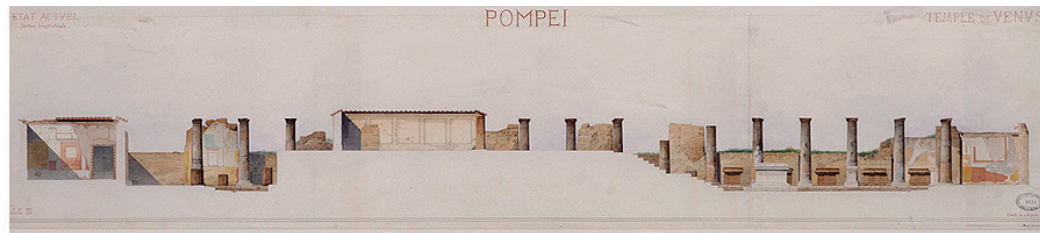
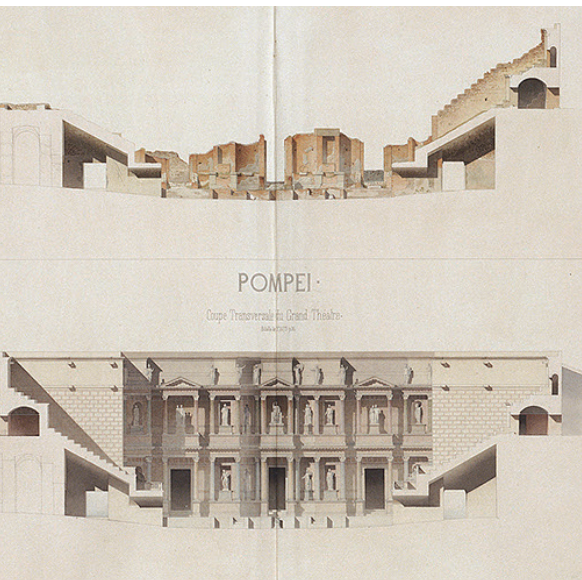


War of Independence in an almost pictorial way, showing the same esthetic burden. The press renovated the possibilities of the new resource so as to endow them with a more dramatic character, like the views of San Francisco, destroyed at the 1906 earthquake. As a result of its violent actions, the 20th century was faced with its own ruins for the first time. Both World Wars spread an unprecedented destruction in Europe, with cities totally destroyed, whose images were censored by government media (Fig. 13). It was not the ruin of a glorious past caused by time, it was the ruin of present caused by the most terrible instinct of destruction—boosted by the technological progress—. Its description is not only graphic but mainly kinetic. Cameras steadily showed this *horror belli* with an extremely graphic representation: nothing more eloquent than photographs and documentaries

a color. Pintores como Constable, Blechen, Carus o Villaamil expondrían también el gusto por la ruina a partir de la influencia del entorno, el ambiente y la luz; este interés seguiría hasta la aparición del Realismo en 1850, que ya estuvo más comprometido con su presente que con el pasado (Fig. 11).

En arquitectura destacaron, por su fidelidad y preciosismo, los levantamientos de la *École des Beaux-Arts* de París referidos al *Grand Prix*, durante las estancias de sus estudiantes en Roma, Pompeya o Atenas; reconstrucciones hipotéticas que reproducían en acuarela todos los pormenores y

calidades cromáticas de las ruinas antiguas; como los de Paul-Emile Bonnet o François-Wilbrod Chabrol. Este tipo de dibujo, de un alto grado de acabado formal y técnico, mezclaba diferentes sistemas: cónico en los fondos —paisaje— y diédrico en los primeros planos —alzados y secciones—, como recurso efectista de ambientación. Esta actitud gráfica “reconstitutiva” del pasado, ya presente en los trabajos de Schinkel o Klenze, abriría el camino hacia la restauración interpretativa, que tuvo en Viollet-le-Duc su principal exponente, hilo que seguirían otros, como Boitte o Bühlmann (Fig. 12).



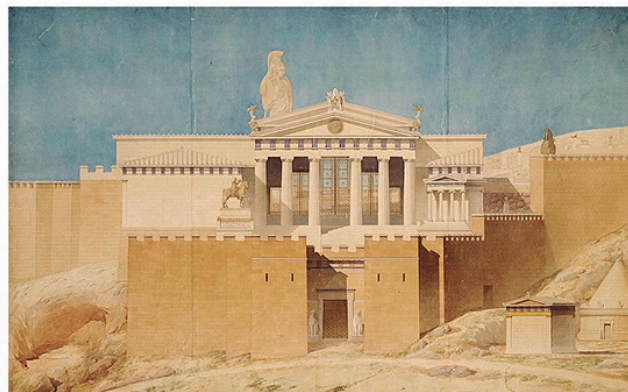
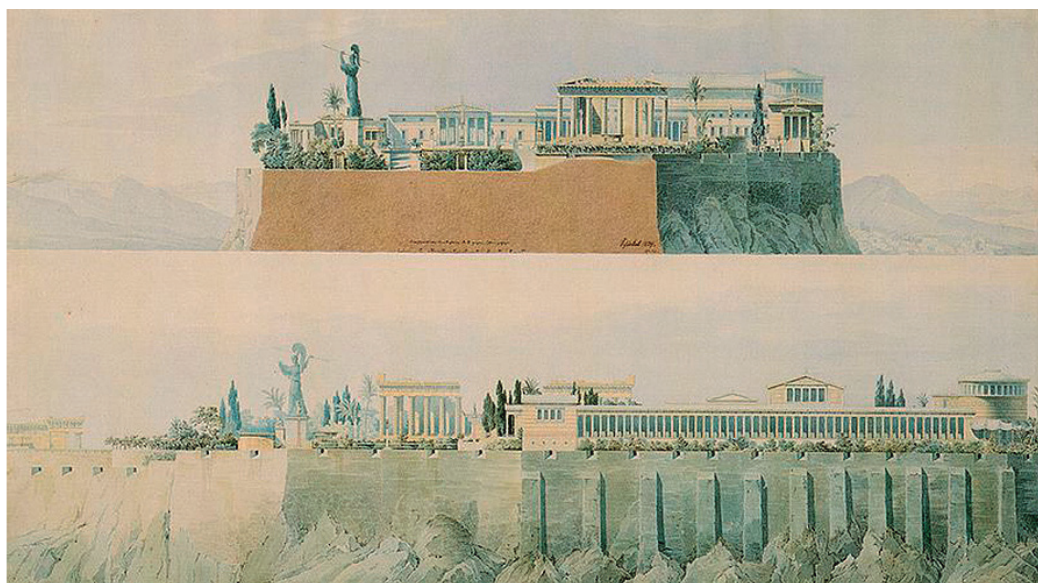


La ruina en el siglo xx

A finales del siglo XIX las ruinas se mostraban fotográficamente de forma similar, aunque más precisa, al estilo de los pintores y grabadores antiguos. M.B.Brady o G.N.Barnard captaron duras escenas de la destrucción de la Guerra Secesionista Americana de forma casi pictórica, acusando ese mismo lastre estético. La prensa renovaría las posibilidades del nuevo recurso para imprimirlas un carácter más dramático, como las vistas de San Francisco derruida por el terremoto de 1906. Resultado de su acción violenta, el siglo XX se enfrentó a sus

12. Sup.iz.: Paul-Emile Bonnet, levantamiento y propuesta reconstructiva del Gran Teatro de Pompeya (1859) lápiz y acuarela; Env 48-07, Beaux-arts de Paris, l'école nationale supérieure (www.ensba.fr). Sup.ctro.: Françoise-Wilbrod Chabrol, levantamiento y propuesta reconstructiva del templo de Venus, Pompeya (1867); lápiz y acuarela; Env 55-04, Beaux-arts de Paris, l'école nationale supérieure, (www.ensba.fr). Sup.dcha.: Karl Friedrich Schinkel, proyecto de residencia real en la Acrópolis, Atenas (1838); tinta y acuarela; Ludwig-Maximilians-Universität, Kunsthistorisches Institut, Munich. Inf.iz.: Heinrich Mützel, vista del Palacio Imperial de Orianda, Crimea (1848); según reinterpretación de K.F. Schinkel de 1838; litografía; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlín. Inf.ctro.: Leo von Klenze, *La Acrópolis de Atenas* (1846), óleo (147 x 102 cm); Neue Pinakothek, Munich. Inf.ctro.: Eugène Viollet-le-Duc, vista restaurada del teatro griego de Taormina, Sicilia (1839); óleo; en *Le voyage d'Italie d'Eugene Viollet-le-Duc. 1836-1837*; Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Charenton-le-Pont. Inf.dcha.: Louis-François Boitte, restauración gráfica de la fachada oeste los Propíleos de la Acrópolis (1864); acuarela y tinta (174 x 117 cm); Env 52-05, Beaux-arts de Paris, l'école nationale supérieure (www.ensba.fr)

12. Top left: Paul-Emile Bonnet, elevation and reconstruction proposal of Pompeii's Grand Theater (1859) pencil and watercolor; Env 48-07, Beaux-arts de Paris, l'école nationale supérieure (www.ensba.fr). Top center: Françoise-Wilbrod Chabrol, elevation reconstruction proposal of the Temple of Venus, Pompeii (1867); pencil and watercolor; Env 55-04, Beaux-arts de Paris, l'école nationale supérieure, (www.ensba.fr). Top right: Karl Friedrich Schinkel, Project for a Royal Palace on the Acropolis, Athens (1838); ink and watercolor; Ludwig-Maximilians-Universität, Kunsthistorisches Institut, Munich. Bottom left: Heinrich Mützel, view of the Imperial Palace of Orianda, Crimea (1848); 1838 interpretation of K.F. Schinkel; lithograph; Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlín. Bottom center. Leo von Klenze, *The Acropolis at Athens* (1846), oil painting (147 x 102 cm); Neue Pinakothek, Munich. Bottom center: Eugène Viollet-le-Duc, Restored View of the Greek theater of Taormina, Sicily (1839); oil painting; in *Le voyage d'Italie d'Eugene Viollet-le-Duc. 1836-1837*; Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Charenton-le-Pont. Bottom right. Louis-François Boitte, Graphic restoration of the west façade, The Acropolis Propylaea (1864); watercolor and ink (174 x 117 cm); Env 52-05, Beaux-arts de Paris, l'école nationale supérieure (www.ensba.fr)



to depict the destructive authenticity, the most shocking aspect being shown at the end: the atomic bombs dropping. This sparked a new horror, abstract category, almost hypnotic, that projected the concept of dystopia, apocalyptic landscape. In the absence of surviving silhouettes, before the utter void of this devastation, the *hibakusha* mutilated bodies of those who became the trace of the tragedy, its human ruin, shaking the West. Ruin expanded to other areas. Its concept transformed both theoretically and expressively: *collages, objet trouvé, papiers collés, ready made* and other bases. Architects continued to learn from the classicism of ruins, more symbolically than esthetically. The expressive, though brief drawings of the Modern Movement masters: Le Corbusier, Asplund, Kahn, Aalto,... "more or less analytical and interpretative (Otxotorena 2016, p.58). In their essence they still drew from the tradition of the *Grand Tour*, reviving in further works (Fig. 14).

Cinema played a crucial part as it was a speculative tool par excellence, the conscious expression which is closer to dreams, as it depicted an image of the violent action more understandable than pictorial stillness. "Modern man is now more than ever fascinated by destruction, as it is part of their collective imaginary" (Hispano 2005, p.173). Hollywood started to explore and exploit this esthetics of the devastation-desolation,



13

with references in war, fantasy, or terror movies: *The Fall of the House of Usher* (1928), *Matrix* (1999), *The Pianist* (2002), *The road* (2009),... *Germania anno zero* (1948). The final sequence of *The Planet of the Apes* (1968) with the Statue of Liberty sticking out on a beach, summarized the dystopian potential as the protagonist becomes aware that the new world was actually their own collapsed civilization (Fig. 15).

On a general scale, the footage of the remains of the Twin Towers in New York destroyed at the 9/11 attacks are not far from that fiction 5. Dreaming of the ruin of our world, as in modern videogames—*World War 3*, *Fallout*— can be a nice therapy for a childish and declining society, impervious to pain and suffering (Fig. 16).

Conclusions

Our civilization is not built on unchanging foundations. It is vulnerable and can collapse, like so many others. Ruins, although they age, they are still alive; they are evidence of man's pride, the fragility of their existence, and the finiteness of the world; proving the state of progress and leading us to reflect on our weakness

Ruin has always been a fruitful place for memory and imagination, an ambivalent and contradictory symbol which on occasions meant decline or continuation and greatness on others. The drawing of ruins "is a journey into time" (Moreno 2001, p.13); not

propias ruinas por primera vez. Las dos grandes guerras mundiales sembraron Europa de una destrucción sin precedentes, con ciudades completamente arrasadas, cuyas imágenes serían censuradas desde los medios gubernamentales (Fig. 13).

Ya no era la ruina del pasado glorioso causada por el tiempo, era la ruina del presente provocada por el más terrible instinto destructivo —potenciado con el avance tecnológico—. Su descripción no sería únicamente gráfica, sino principalmente cinética. Poco a poco, las cámaras fueron mostrando este *horror belli* con una representación extremadamente realista; nada más elocuente que la fotografía y el documental para exhibir la verosimilitud destructiva, dejando para el final el golpe más impactante: el lanzamiento de las dos bombas atómicas, estrenando una categoría de terror nueva, abstracta, casi hipnótica, que proyectó el concepto de distopía, de paisaje apocalíptico. A falta de siluetas sobrevivientes, ante el vacío total de esta devastación, los cuerpos mutilados de los *hibakusha* se convirtieron en la gran huella de la

tragedia, su ruina humana, estremeciendo a Occidente.

La ruina se expandió hacia otros ámbitos. Su concepto se transformó teórica y plásticamente: *collages*, *objet trouvé*, *papiers collés*, *ready made* y otros soportes. Los arquitectos siguieron aprendiendo del clasicismo de las ruinas, pero de una manera más simbólica que estética. Para muestra, los expresivos, aunque escuetos, dibujos de los maestros del Movimiento Moderno: Le Corbusier, Asplund, Kahn, Aalto,... de carácter "más o menos analítico e interpretativo" (Otxotorena 2016, p.58), que en su esencialización todavía bebían de la tradición del *Grand Tour*, renaciendo en sus posteriores obras (Fig. 14).

El cine desempeñó un papel referencial al ser la herramienta especulativa por excelencia, la expresión consciente más próxima a los sueños, pues formaba una imagen de la acción violenta más comprensible que el estatismo pictórico. "El hombre moderno siente ahora más que nunca verdadera fascinación por la destrucción, que ya forma parte de su imaginario cultural"



(Hispano 2005, p.173). Hollywood comenzaría a explorar y explotar esa estética de la asolación-desolación, con referencias en el cine bélico, fantástico o de terror: *La caída de la casa Usher* (1928), *Alemania, año cero* (1948), *Matrix* (1999), *El pianista* (2002), *The road* (2009),... Así, la secuencia final del film *El planeta de los simios* (1968), con la Estatua de la Libertad asomando sobre una playa, resumiría ese potencial distópico al tomar conciencia el protagonista que ese nuevo mundo era su propia civilización colapsada (Fig. 15).

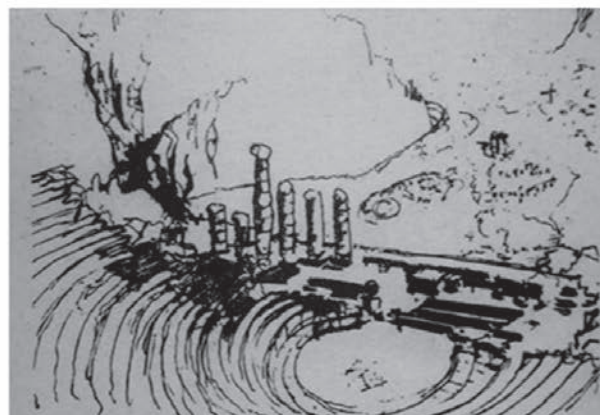
En el plano real, las imágenes de los restos de las Torres Gemelas de N.Y. destruidas por los atentados del 11-S no distan mucho de esa ficción 5. Soñar la ruina de nuestro mundo, como sucede en los video-

13. Sup.iz.: Mathew B.Brady, ruinas de Charleston (1865); fotografía; ID 2643, NWDNS-111-B-744, (www.digitalhistory.uh.edu). Sup.ctro.: Anónimo, *Un artista pinta las ruinas del Ayuntamiento después del terremoto, San Francisco* (1906); fotografía. *Antesala de la historia-Fotografía en San Francisco 1906-1909*. San Francisco: William Stout Publishers, 2011 (p. 36). Sup.dcha.: Arnold Genthe, *Vista de la calle Sacramento después del terremoto, San Francisco* (1906); fotografía (<http://en.wikipedia.org/wiki/file:quake.jpg>). Inf.iz.: Anónimo, *Vista de la catedral de Ypres en ruinas* (1919); fotografía oficial tomada por el Frente Occidental Británico en Francia tras la I Guerra Mundial; Biblioteca Nacional de Escocia, Edimburgo. Inf.ctro.: Anónimo, *Interior de la basílica de Saint-Quentin destruida en la I G.M.* (1918); fotografía; Biblioteca del Congreso de los EE.UU., Washington D.C. Inf.dcha.: Anónimo, *Escombros de la iglesia de Monfaucon d'Ardenne tras la I G.M.* (1918); fotografía; National Archives Collage Park, Maryland

14. Sup.iz.: Le Corbusier, *vista de la Acrópolis de Atenas* (1911); lápiz; *Voyage d'Orient*, carnet 3, p.123. Sup.dcha.: Louis I.Kahn, *vista de la Acrópolis de Atenas desde el teatro de Dionisio* (1951); tinta; (catálogo de Hochstim: JH378). Inf.iz.: Erik Gunnar Asplund, *vista del templo de Juno Lacinia en Agrigento, Sicilia* (1913); acuarela (Ustárróz 1997, p.248). Inf.dcha.: Alvar Aalto, *vista del teatro de Delfos* (1953); tinta (Ustárróz 1997, p.252)

13. Top left: Mathew B.Brady, *Ruins in Charleston* (1865); photograph; ID 2643, NWDNS-111-B-744, (www.digitalhistory.uh.edu). Top center. Anonymous, *Unknown artist paints the ruins of City Hall after the earthquake, San Francisco* (1906); photograph. *Entrance Hall to history -Photograph in San Francisco 1906-1909*. San Francisco: William Stout Publishers, 2011 (p. 36). Top right: Arnold Genthe, *View of Sacramento Street after the earthquake, San Francisco* (1906); photograph (<http://en.wikipedia.org/wiki/file:quake.jpg>). Bottom left: Anonymous, *View of Ypres Cathedral in ruins* (1919); official photograph taken by the British Western Front after World War I; National Library of Scotland, Edinburgh. Bottom center: Anonymous, *Interior of Saint-Quentin Basilica, destroyed in WWI* (1918); photograph; Library of Congress, Washington D.C. Bottom right: Anonymous, *Remains of Monfaucon d'Ardenne church after WWI* (1918); photograph; National Archives Collage Park, Maryland.

14. Top left: Le Corbusier, *View of the Acropolis in Athens* (1911); pencil; *Voyage d'Orient*, carnet 3, p.123. Top right: Louis I.Kahn, *View of the Acropolis in Athens from the theater of Dionysus* (1951); ink; (Hochstim catalogue: JH378). Bottom left: Erik Gunnar Asplund, *View of the Temple of Juno Lacinia in Agrigento, Sicily* (1913); watercolor (Ustárróz 1997, p.248). Bottom right: Alvar Aalto, *View of the theater of Delfos* (1953); ink (Ustárróz 1997, p.252).





15

only has it represented what things are: erudite archeological sketches of ancient remains; drawings also captured what the remains looked like—or could look like—their speculative sense—; figuring out what they could look like in the future—restoration drawing.

Ancient remains were an invitation to the art of building just like *maniera antica*, like memories that turned into knowledge. Baroque and Romantic artists acknowledged the esthetic mechanisms in every process of degradation as makers of new plasticities, volumes and identifying marks of monuments. An unfinished column, a portico, an exedra, the fragment of a wisely bonded wall, were imagined again following instinct. The *Grand Prix* drawings would show identical capacity to speculate, Stuart, Le Roy, Chabrol, Viollet among others. This explains the appeal to analogy that calls for global unity that comes from those first drawings of ruins as “dreams of white ivory” (Ustárroz 1997, p.12). Which ruins will define us in the future? What will there be left of us? ■

Notes

1 / Quote attributed to Hildebert on Lavardin.

2 / Interpretation of the Bible verse: “I will restore David’s fallen shelter. I will repair its broken walls, and restore its ruins and will rebuild it as it used to be” (Amos, 9:11).

3 / The first rulings were passed on monument protection, among which Paulo III’s 1534 *Breve* stands out.

4 / Some of Stuart’s models: Hadrian’s Arch, The Tower of Winds, The Lantern of Demosthenes, were materialized. They were scattered in Shugborough Garden, Staffordshire.

juegos modernos –*World War 3*, *Fallout*– puede ser una bella terapia para una sociedad infantilizada y decadente, impermeable ya al dolor y sufrimiento (Fig. 16).

Conclusiones

Nuestra civilización no está construida sobre cimientos inmutables, sino que es vulnerable y puede hundirse, como tantas otras. Las ruinas, aunque envejecen, siguen vivas; son testimonio de la soberbia de los hombres y la fragilidad de su existencia, de la finitud del mundo; atestiguando el último estado del progreso y haciéndonos reflexionar sobre nuestra debilidad.

La ruina ha sido siempre un fructífero lugar de memoria e imaginación, un símbolo ambivalente y contradictorio que unas veces significó declive y otras, permanencia y grandeza. Su dibujo “es un viaje al interior del tiempo” (Moreno 2001, p.13); no solo ha representado lo que las cosas son: los eruditos croquis arqueológicos donde se tomaba nota de los restos antiguos; también plasmó cómo fueron

o pudieron ser –su sentido especulativo–; para terminar adivinando cómo querrían ser en el futuro –dibujo restauratorio–.

Los restos de la Antigüedad supusieron para los arquitectos renacentistas una invitación al arte de construir a la *maniera antica*, como recuerdos que se tornaban conocimiento. Los artistas barrocos y románticos reconocieron luego los mecanismos estéticos presentes en todo proceso de degradación como creadores de nuevas plasticidades, volumetrías y señas de identidad de la monumentalidad. Una columna inconclusa, un pórtico, una exedra, el fragmento de un muro sabiamente aparejado, eran imaginados de nuevo según la intuición. Idéntica capacidad elucubrativa asimilarían en el futuro los dibujos del *Grand Prix*, de Stuart, Le Roy, Chabrol, Viollet y tantos otros. De aquí el atractivo de la analogía que alude a la unidad global, nacida de esos primeros dibujos de ruinas como “sueños de mármol blanco” (Ustárroz 1997, p.12). ¿Qué ruinas nos definirán ante el futuro? ¿Qué quedará de nosotros? ■



15. Fotogramas. Iz.sup.: Jean Epstein, *La caída de la casa Usher* (1928). Iz.ctro.: Roberto Rossellini, *Alemania, año cero* (1948). Iz.inf.: Franklin J.Schaffner, *El planeta de los simios* (1968). Dcha. sup.: Lilly y Lana Wachonwski, *Matrix* (1999). Dcha.ctro.: Roman Polanski, *El pianista* (2002). Dcha.inf.: John Hillcoat, *The road* (2009)
16. Iz.: Doug Kanter, *Un hombre contempla los escombros de las ruinas de las Torres Gemelas tras su derrumbe* (2001); fotografía; (<https://elpais.com/elpais/2018/09/10/album/>). Dcha.: Emil Pagliarulo e Istvan Pely, *imagen de la Casa Blanca devastada* (2008), perteneciente al videojuego *Fallout 3*; desarrollado por Bethesda Game Studios

15. Frame. Top left: Jean Epstein, *The Fall of the House of Usher* (1928). Center left: Roberto Rossellini, *Germany anno zero* (1948). Bottom left: Franklin J.Schaffner, *The Planet of the Apes* (1968). Top right: Lilly y Lana Wachonwski, *Matrix* (1999). Center right: Roman Polanski, *The pianist* (2002). Bottom right: John Hillcoat, *The road* (2009)
16. Iz.: Doug Kanter, *A man watches the remains of the collapsed twin Towers* (2001); photograph; (<https://elpais.com/elpais/2018/09/10/album/>). Right: Emil Pagliarulo and Istvan Pely, *image of the White House destroyed* (2008), from *Fallout 3*, developed by Bethesda Game Studios

Notas

- 1/ Cita atribuida a Hildebert de Lavardin.
- 2/ Interpretación del versículo bíblico: “Levantaré la choza caída de David. Repararé sus grietas, restauraré sus ruinas y las reconstruiré tal como eran en días pasados” (Amós, 9:11).
- 3/ También se dictaron las primeras disposiciones para la protección de monumentos, destacando el *Breve* de Paulo III, en 1534.
- 4 / Algunos de los modelos de Stuart: Arco de Adriano, Torre de los Vientos o la linterna de Demóstenes, serían materializados salpicando el paisaje del jardín de Shugborough, Staffordshire.
- 5/ El músico Karlheinz Stockhausen afirmó sobre la destrucción de las Torres Gemelas que era “la obra de arte más sublime que el hombre hubiera realizado jamás”. Su declaración le granjeó grandes críticas. Luego rectificaría.

Referencias

- DOCCI, M. y MAESTRI, D.,1993. *Storia del rilevamento architettonico e urbano*. Roma: Laterza.

- FRANCO, J.A.,2014. “El dibujo del viaje real. Una aventura perecedera”, *El dibujo de viaje de los arquitectos* (Actas XV Congreso E.G.A.), p.22. Las Palmas de G.C.
- GRAN-AYMERICH, E.,2001. *El nacimiento de la arqueología moderna, 1798-1945*. Zaragoza: Prensas de Universidad.
- LOTZ,W.,1985. *La arquitectura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Blume (1ªed. 1977: *Studies in Italian Renaissance Architecture*. Cambridge: MIT Press).
- MAURE, L.,1994. “El viajero y la Ilustración: la búsqueda de un nuevo orden arquitectónico”, *Goya. Revista de Arte*, nº243, pp.138-148. Madrid.
- MORENO, L.,2001. *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- MUÑOZ-VERA, G.,2012. “Ruskin and the ruins: the stain of time in architecture” (<http://gonzalomunozvera.com/papers-Ruskin-and-the-ruins-the-stain-of-time-in-architecture>).
- OTXOTORENA, J.M., 2016. “Construir, dibujar, viajar. Algunas notas complementarias sobre el dibujo como fin y como medio”, *EGA*, nº27, p.58. Valencia.
- PASTOR, J.F.,2021. *Ruinas, poética y estética de lo sublime*. Madrid: Vola.
- RIEGL, A.,1999. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor (1ªed. 1903: *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und Seine Entstehung*. Viena).
- RUSKIN, J.,1987. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla (1ªed. 1849).
- USTÁRROZ,A.,1997. *La lección de las ruinas*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- HISPANO, A.,2005. “Soñando nuestra ruina”, *El esplendor de la ruina*, Butí, A. y Mansanet,M. (coord.). Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.

5/ Musician Karlheinz Stockhausen called the destruction of the Twin Towers “the most sublime manmade work of art ever” His claim drew criticism. He took it back.

Referencias

- DOCCI, M. y MAESTRI, D.,1993. *Storia del rilevamento architettonico e urbano*. Roma: Laterza.
- FRANCO, J.A.,2014. “El dibujo del viaje real. Una aventura perecedera”, *El dibujo de viaje de los arquitectos* (Actas XV Congreso E.G.A.), p.22. Las Palmas de G.C.
- GRAN-AYMERICH, E.,2001. *El nacimiento de la arqueología moderna, 1798-1945*. Zaragoza: Prensas de Universidad.
- LOTZ,W.,1985. *La arquitectura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Blume (1ªed. 1977: *Studies in Italian Renaissance Architecture*. Cambridge: MIT Press).
- MAURE, L.,1994. “El viajero y la Ilustración: la búsqueda de un nuevo orden arquitectónico”, *Goya. Revista de Arte*, nº243, pp.138-148. Madrid.
- MORENO, L.,2001. *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- MUÑOZ-VERA, G.,2012. “Ruskin and the ruins: the stain of time in architecture” (<http://gonzalomunozvera.com/papers-Ruskin-and-the-ruins-the-stain-of-time-in-architecture>).
- OTXOTORENA, J.M., 2016. “Construir, dibujar, viajar. Algunas notas complementarias sobre el dibujo como fin y como medio”, *EGA*, nº27, p.58. Valencia.
- PASTOR, J.F.,2021. *Ruinas, poética y estética de lo sublime*. Madrid: Vola.
- RIEGL, A.,1999. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor (1ªed. 1903: *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und Seine Entstehung*. Viena).
- RUSKIN, J.,1987. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla (1ªed. 1849).
- USTÁRROZ,A.,1997. *La lección de las ruinas*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- HISPANO, A.,2005. “Soñando nuestra ruina”, *El esplendor de la ruina*, Butí, A. y Mansanet,M. (coord.). Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.

