

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

LA FASCINACIÓN DE LOS ARTISTAS POR LAS RUINAS EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

Autor: Alicia Hernández Álvarez

Tutor: Francisco Javier Domínguez Burrieza

Titulación: Grado en Historia del Arte.

Diciembre de 2024

Índice

1. INTRODUCCIÓN	
1.1. Objetivos del tema a tratar.	3
1.2. Estado de la cuestión.	3
1.3. Exposición y justificación de las metodologías empleadas y uso de las TIC.	5
2. LA RUINA EN LA HISTORIA DEL ARTE	
2.1. La preocupación por las ruinas a lo largo de la Historia del Arte.	5
2.2. El cambio en la representación de la ruina en el Romanticismo.	8
3. LA RUINA EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX	
3.1. El paisaje romántico y la presencia de la ruina en España.	10
3.2. Ejemplos del tratamiento estético de la ruina en la pintura española del siglo XIX.	13
3.2.1. <i>Las ruinas de Zaragoza</i> , Juan Gálvez y Fernando Brambila (1812).	13
3.2.2. Valentín Carderera (1796-1880).	16
3.2.3. Genaro Pérez Villaamil y Duguet (1807-1854).	20
3.2.4. Andrés Cortés y Aguilar (1812-1879).	23
3.2.5. Manuel Barrón y Carrillo (1814-1884).	25
3.2.6. Lluís Rigalt y Farriols (1814-1894).	27
3.2.7. Cecilio Pizarro (1825-1886).	30
3.2.8. Ramón Martí Alsina (1826-1894).	32
3.2.9. Martín Rico y Ortega (1833-1908).	35
3.2.10. Mariano Fortuny (1838-1874).	38
3.2.11. Antonio Muñoz Degraín (1840-1924).	41
4. CONCLUSIONES	44
5. BIBLIOGRAFÍA	47
6. ANEXO DE IMÁGENES	53

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivos del tema a tratar

El objetivo de este trabajo es realizar un análisis acerca de la forma en la que la ruina está presente en las obras pictóricas españolas a lo largo del siglo XIX. Para ello he procurado elegir diferentes ejemplos de algunos de los pintores más representativos del siglo XIX español, paisajistas en su mayoría. De esta manera, la finalidad primordial es definir el significado o el simbolismo que adquiere esta iconografía en España. Para ello, también he querido establecer un contexto sobre lo que ha significado la ruina a lo largo de la historia para la vida cotidiana de las personas y para teóricos y artistas de todo tipo de envergadura. De la misma forma, he querido hablar de las novedades del Romanticismo, tanto en Europa como en España, ya que es un movimiento por el que se caracteriza el siglo XIX y en el que la ruina adopta un nuevo significado que marcará un antes y un después en la Historia del Arte.

1.2. Estado de la cuestión

En primer lugar, el ensayista González (2022) realiza un recorrido muy amplio e interesante sobre toda la historia cultural de las ruinas. En él se menciona el libro de Dacos (2014) que versa sobre la creación del paisaje con ruinas en el siglo XVI. Respecto al concepto de ruina romántica, Marzo (1989) trata acerca del significado que esta adquirió en ese tiempo, mientras que Castro (2019) se retrotrae a época medieval. Por último, Argullol (1983) realiza un recorrido por todo el paisaje romántico y dedica un capítulo a las ruinas y a la obra de Piranesi, entre otros.

Para la investigación de los grabados de las *Ruinas de Zaragoza* de Juan Gálvez y Fernando Brambila es fundamental el libro de Contento (2010), en el que se realiza un estudio exhaustivo de los treinta y seis grabados, así como del contexto histórico y artístico de los mismos. Por otra parte, Zanardi (2009) lleva a cabo un análisis de algunos de los grabados y Gómez (2004) se centra en la exposición que tuvo lugar en el Museo de Zaragoza para dar a conocer dichas estampas.

En cuanto a la obra de Valentín Carderera, la colección de dibujos del Museo Lázaro Galdiano sobre los viajes del artista por Castilla y León y Aragón aportó numerosos estudios de ruinas. José María Lanzarote Guiral realizó, en colaboración con la Biblioteca Nacional, un catálogo para la exposición *Valentín Carderera (1796-1880). Dibujante, coleccionista y viajero romántico*. Así mismo, escribió varios artículos sobre algunos dibujos de monumentos aragoneses del artista y de sus viajes por Europa. Gallego (2015) habla sobre la estancia de este en Italia.

Enrique Arias Anglés es el máximo especialista sobre la vida y obra de Genaro Pérez Villaamil, con varios libros y artículos dedicados al pintor gallego (1986 y 1998). Con todo, últimamente Hopkins (2021) ha abordado la importancia de Pérez Villaamil y de David Roberts en la España del Romanticismo.

En 1983, de nuevo Arias escribió un artículo sobre la vida y obra de Manuel Barrón y Carrillo, mientras que Cassel, en 2011, hacía lo propio con Andrés Cortés y Aguilar.

Mendoza (1994) fue comisaria de una exposición sobre el paisajismo catalán y las figuras de Lluís Rigalt y Ramón Martí Alsina. Su catálogo, en el que se pueden encontrar numerosas obras con ruinas, estudia con detalle la vida de los dos artistas. Esto mismo se complementa con los trabajos de Quílez i Corella (2012), Brujats (2013) y Santos (2015).

La mayor parte de información sobre la obra de Cecilio Pizarro la encontramos en su álbum de dibujos del Museo del Prado [Solache (2016)], compuesto por más de trescientos dibujos. Este se relaciona con la correspondencia conservada sobre el pintor, analizada por Chillón (2010-2012).

Barón (2012) realiza un extenso catálogo sobre la vida y obra de Martín Rico y Ortega. Por otra parte, Marín (1980) habla sobre las memorias que este artista escribió al final de su vida, mientras que Du Gué (1938) se centra en la presencia del artista en la *Hispanic Society of America*. Amigo íntimo de Mariano Fortuny, de nuevo Barón (2017) participa en un nuevo catálogo dedicado a la vida y obra de este último pintor, mientras que Reyero, también en 2017, comenta la obra de Fortuny contextualizándola en torno a

a la evolución operada en el arte en esos momentos. González et al. (1989) recopilan parte del catálogo de óleos y acuarelas de Fortuny.

Por último, García (2001) considera el orientalismo en la obra de Antonio Muñoz Degraín y realiza un recorrido a través de diferentes pinturas del mismo tema. Teresa Sauret escribe, en 1986, acerca de la vida del pintor en Málaga, así como de la pintura de paisaje desarrollada a finales de siglo por el pintor en Málaga (2008), mientras que Bonet (1994) se centra en la importancia del elemento cromático en la obra del artista.

1.3. Exposición y justificación de las metodologías empleadas y uso de las TIC

Las fuentes de información que he utilizado para este trabajo han sido catálogos y bases de datos en línea, como *Almena Uva*, *Red de Bibliotecas de Castilla y León*, *Rebiun*, *Dialnet*, *Biblioteca Tirant* y *WorldCat*. A través de ellas he localizado libros, catálogos de exposición, revistas y artículos. También he utilizado las páginas web de museos y otras instituciones culturales, así como la *Red Digital de Colecciones de Museos de España (CER.ES)* para obtener las imágenes de las obras. A su vez, he manejado otras herramientas como *Bitly* para acortar los hipervínculos, *Google Lens* para identificar las imágenes digitalizadas de las obras y buscar información relevante acerca de las mismas, y *DeepL*, en algunos casos, para traducir una parte de las publicaciones majeadas. Por último, he utilizado un recurso audiovisual del curso anual del Museo Nacional del Prado para contrastar información con las publicaciones.

2. LA RUINA EN LA HISTORIA DEL ARTE

2.1. La preocupación por las ruinas a lo largo de la Historia del Arte

Las ruinas han sido foco de interés del ser humano a lo largo de toda la historia, incluso aún cuando no se entendía la ruina como sí hoy en día. Numerosos filósofos, teóricos, poetas y artistas han sido atraídos por el encanto de la ruina en diferentes momentos de la historia y han encontrado un motivo y un significado diferente en estos restos arquitectónicos. Tales diferencias dependen de la mentalidad de la época o de otros factores como guerras o desastres naturales que alteran la percepción de la ruina que en un primer momento posee el hombre.

Una de las primeras ideas que se relaciona con la ruina, ya en la Alta Edad Media, es el recuerdo de martirios y sucesos trágicos en lugares concretos. Al respecto, el medievalista Vito Fumagalli explica: “Los lugares boscosos o no cultivados (...) eran considerados en épocas pasadas sede de los muertos, que estaban dispuestos a aparecerse a los vivos (...) porque tales lugares custodiaban las ruinas donde estaban sus sepulcros o conservaban el recuerdo de matanzas realizadas por los bárbaros paganos”.¹

Los primeros que atienden a las ruinas con un valor más estético y cultural son personajes como Petrarca o Rafael, quienes auguran el papel que toman las ruinas a partir del siglo XIV: un símbolo del nuevo mundo que está empezando a fraguarse. Esto culmina con el Renacimiento, en un tiempo en el que se vuelve la vista hacia el pasado, enlazando, a través de la ruina, con la Antigüedad. Así, desde el siglo XV comienza a manifestarse una idea de ruina como objeto cultural y vestigio de un pasado venerable.²

En lo que respecta al llamado “paisaje de ruinas”, este no se popularizó y se difundió hasta el siglo XVI. En gran parte debido a los pintores flamencos que viajaron a Roma a partir de 1527. Marten van Heemskerck fue uno de los primeros artistas en tomar como base una ruina o un resto arquitectónico para integrarlo en el espacio en el que se encontraba la obra. Se creaba, así, una composición cada vez más ancha y panorámica que sentaba las bases de la *veduta*, tan practicada por los nórdicos.³ Fueron estos artistas quienes influyeron de manera directa sobre los italianos, con la creación de paisajes fantásticos llenos de ruinas. La importancia de Jan Van Scorel sobre Polidoro da Caravaggio fue el punto de partida que inició esta sucesión de influencias sobre un gran número de pintores italianos, pero también sobre otros flamencos y de diferentes partes de Europa.⁴ En este tipo de paisajes la ruina tendrá una función únicamente documental, y no será hasta el siglo XVI y con la llegada del Barroco que la ruina adquiere un carácter más melancólico. En estos paisajes de ruinas se presta más atención a la escenografía, pero también a la luz y a las condiciones climatológicas. La finalidad de la obra se encuentra en representar la fugacidad del tiempo a través de la naturaleza y el

¹ González 2022, 17.

² González 2022, 15.

³ Dacos 2014, 278.

⁴ Dacos 2014, 288.

movimiento, para lo que utilizan ruinas cristianas y paganas que proliferan en paisajes realizados en los siglos XVI y XVII.⁵

El siglo XVIII será testigo de unas ruinas cada vez más grandes e imponentes. En ellas se sustituirá el anterior carácter sentimental por uno más decorativo y frívolo, relacionado con el divertimento y la prosperidad más que con el tormento o la melancolía.⁶ La burguesía utiliza la Antigüedad en este momento como un elemento decorativo y la ruina es el medio para expresar un sentimiento que gira en torno al afecto y a la ternura, siempre acompañado de un elemento social, ya sea de la fiesta, la música, el cortejo, etc. Todo esto tiene que ver con un idealismo que se irá estableciendo a lo largo de todo el siglo relacionado con las ruinas romanas y con la idea de invocar una Grecia democrática y pagana.⁷ Así mismo, esto encaja con las ideas neoclásicas de Mengs y Winckelmann -apoyadas también por Montesquieu-, quienes concebían la Antigüedad como un modelo universal que podía reproducirse de forma ilimitada en cualquier contexto posible.⁸

Por el contrario, en el mismo siglo se perciben ya algunos indicios de prerromanticismo de la mano de Herder. Al contrario que Montesquieu, para Herder la reproducción del mundo clásico es algo inútil y limitado, ya que la Antigüedad es propio de otro tiempo y otras costumbres. A partir de estas ideas nace también el concepto de lo sublime, que se manifiesta prematuramente con artistas como Hubert Robert o Piranesi.⁹ Es en este contexto, en buena parte del siglo XVIII, entre el Neoclasicismo y estos primeros matices de Romanticismo en el que, según Manuel Gregorio González, “nos hallamos ante el combate de lo mesurable contra lo indecible y de lo pintoresco contra lo sublime, siendo lo pintoresco ese saber documental, de intención antropológica, con que se ilustran paisajes y geografías extrañas, mientras que lo sublime, próximo o lejano, apunta ya a una profundidad anímica, necesariamente vaga, en que lo documentado, lo reproducido, se presenta bajo el rubro de lo amenazador, lo ignoto, lo grande y lo terrible”.¹⁰

⁵ González 2022, 99.

⁶ González 2022, 137.

⁷ González 2022, 140.

⁸ González 2022, 149.

⁹ González 2022, 149.

¹⁰ González 2022, 151.

Es también a partir de la figura de Herder cuando se produce otro cambio sustancial que afectará directamente en la representación de las ruinas. A partir de este momento el mundo clásico dejará de ser el paradigma por excelencia del pasado histórico, y Grecia y Roma dejarán de ser el ideal estético que habían representado por tanto tiempo, relegando este papel a otros tiempos, especialmente a la Edad Media. Esto no significa que los elementos clásicos desaparezcan, sino que más bien estos van a coexistir con la sensibilidad gótica durante todo el siglo XIX. Ahora bien, la Antigüedad, como tiempo pasado idealizado, dejará de tener razón de ser. A partir de entonces, se dirigirá la mirada por igual a todas las épocas. Esta culminará ya en el siglo XX, tiempo en que todos los períodos históricos regresarán envueltos por una misma melancolía.¹¹

2.2. El cambio en la representación de la ruina en el Romanticismo

Todos estos nuevos ideales sentarán las bases del movimiento romántico que afectarán también a la manera de representar la ruina en las pinturas. La ruina se convertirá en un vehículo que proyectará hacia el pasado, pero también hacia el futuro, permitiendo la creación de las llamadas *fantasías* de ruinas, en las que se sitúan restos arquitectónicos, en perfecto estado, en un escenario o en un tiempo diferente al que pertenecen.¹²

Pero antes es necesario tratar sobre la idea del Romanticismo y del cambio que supuso en la mentalidad artística. La base de este nuevo pensamiento residía en la relación espiritual entre el hombre y la naturaleza. La decepción ante un presente en un mundo que no es perfecto incitaba al romántico a evadirse en la naturaleza, casi siempre lejana y extraña.¹³ Por otro lado, se subrayaban las partes más trágicas o mórbidas de la naturaleza, creando muchas veces un ambiente decadente, en completo contraste con las ideas clásicas de orden y claridad promovidas por la Ilustración.¹⁴

¹¹ González 2022, 154.

¹² González 2022, 156.

¹³ Marzo 1989, 49.

¹⁴ Argullol 1983, 24.

La ruina se convierte así en el prototipo perfecto para representar este poder devastador de la naturaleza, en el que esta se vuelve a integrar en su entorno, representando también su carácter cíclico. Pero la ruina no solo hace referencia al paso del tiempo y a la naturaleza, sino que también a un sentimiento de nostalgia y a una cierta simpatía hacia antiguas construcciones y a lo que estas habían significado en algún momento de la historia. Las ruinas se convierten, por tanto, en símbolos transitorios, de permanencia y de caída.¹⁵ Por otra parte, mediante la ruina muchas veces también se pretende despertar sentimientos nacionalistas relacionados con la grandeza y las raíces culturales del país.¹⁶

El nuevo interés hacia el mundo medieval se traduce en un culto muy pronunciado a las ruinas medievales. Las clásicas representaban el triunfo de la atrocidad sobre el gusto, mientras que las góticas se asimilaban al triunfo del tiempo sobre la propia fuerza, relacionándose más con un pasado mítico y legendario. Si Winckelmann destacó la serenidad de las ruinas clásicas, las góticas van a provocar inquietud y se van a acercar a la estética de lo sublime.¹⁷ Así, este nuevo concepto de ruinas se refleja muy bien a través de los grabados de Giovanni Battista Piranesi, quien inaugura la *Arqueología Trágica*, aquella en el que las ruinas lisas y perfectas del Neoclasicismo se sustituyen por unas fusionadas con la naturaleza, casi resquebrajadas o con una forma tortuosa.¹⁸ Otra diferencia fundamental entre las ruinas neoclásicas y las románticas es que las primeras generalmente se basaban en la mimesis, mientras que en el Romanticismo se basaban en la imaginación. Es por ello por lo que encontramos en el siglo XIX *fantasías* o recreaciones casi etéreas de ruinas.¹⁹

Otra obra que se acerca a la posterior sensibilidad romántica hacia las ruinas es *El artista conmovido por la grandeza de los fragmentos de la Antigüedad* (1779) (Fig.1), de Johann Heinrich Füssli. En este trabajo de finales del siglo XVIII se plasma perfectamente una fascinación prerromántica por la belleza de las ruinas antiguas, que incluye su

¹⁵ Marzo 1989, 49.

¹⁶ Castro 2019, 52.

¹⁷ Marzo 1989, 50.

¹⁸ Argullol 1983, 26.

¹⁹ Argullol 1983, 28.

degradación y sus mutilaciones. Este será el planteamiento principal que seguirán casi todos los pintores románticos más adelante, consciente o inconscientemente.²⁰

El asentamiento de esta nueva poética de la ruina dará paso posteriormente a una nueva mentalidad. Poco a poco, la ruina dejará de ser un símbolo de la soledad y de la caducidad para convertirse en una iniciativa para reconstruir muchos de estos edificios góticos, promoviendo la restauración. Así la ruina empieza a adoptar otro tipo de significado más allá del romántico, cuando ya, también en el siglo XIX, nace el concepto moderno de monumento, definido por Alois Riegl como “valor de recuerdo intencionado”. En este momento se comienza a ver la ruina no solo como a un símbolo del pasado, sino también como un valor para las generaciones futuras.²¹

3. LA RUINA EN LA PINTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

3.1. El paisaje romántico y la presencia de la ruina en España

En España, el Romanticismo llega con retraso respecto a la mayoría de los países de Europa. En cualquier caso, este movimiento cultural y artístico tuvo en el paisaje su género más identificativo y transformador. Este, poco a poco se fue alejando de las rígidas convenciones establecidas por la pintura neoclásica, configurando una nueva manera de entender y expresar el hecho artístico. En este sentido, en España, donde no existía una tradición de representación de la naturaleza como sí en Inglaterra, Francia o en el norte de Europa, se desarrolló una pintura de paisaje, a partir de los primeros años de la década de los treinta del siglo XIX, como consecuencia de varios factores:

1. El conocimiento, por parte de los artistas españoles y tras la apertura, en 1819, del Real Museo de Pintura y Escultura, de la pintura flamenca y holandesa de paisaje desarrollada durante el siglo XVII, marcada esta por la representación empírica de lo natural, tal y como demuestran algunos trabajos, por ejemplo, de Philips Wouwerman o Jan Both.

²⁰ Argullol 1983, 29.

²¹ Marzo 1989, 51.

2. El conocimiento del paisaje clasicista Claudio de Lorena, Nicolas Poussin o Anibale Carracci, entre otros, caracterizado por la inclusión de elementos bellos y ordenados y la presencia de modelos de arquitectura clásica y ruinas.
3. La aplicación y el desarrollo pictórico de una nueva categoría estética, importada, fundamentalmente, de Inglaterra: el pintoresquismo.
4. La llegada a España de algunos viajeros y artistas franceses y británicos. Estos esperaban encontrar en nuestro país el carácter exótico y oriental que traslucía el arte hispanomusulmán, identificando, errónea y mayoritariamente, a España con tipos humanos y costumbres andaluzas. Entre ellos, cabe mencionar, a modo de ejemplo, al escocés David Roberts. A través de él existió un primer conocimiento de la obra de William Turner en la escuela sevillana.

Con todo ello, y en líneas generales, en el paisaje romántico español es posible detectar cierto carácter antropológico, a través del cual cabe estudiar las tradiciones y el modo de vida rural, determinando, así, un romanticismo más moderado y costumbrista en contraposición con el europeo.

También cabe destacar el protagonismo que adquiere la arquitectura en las pinturas románticas españolas de paisaje. Buena parte de ello proviene de la necesidad que existe por ensalzar la arquitectura nacional -en todo caso, algo común en el Romanticismo europeo-, tal y como defiende, en julio de 1837, Antonio de Zabaleta²². En este artículo el arquitecto de origen cántabro hacía referencia a Winckelmann y a D'Agincourt, que expresaban la necesidad de que cada país se identificara y defendiera sus monumentos más representativos para autoafirmarse y distinguirse en una comparativa entre la arquitectura de distintos países. Esta urgencia por representar los monumentos nacionales también surgió por un uso excesivo e indiscriminado de la imagen de la arquitectura clásica en la pintura, muchas veces descontextualizada. Al mismo tiempo, había un desconocimiento de lo propio que reclamaba la realización de estudios locales con los que demostrar, por ejemplo, lo defendido por Zabaleta: el espíritu

²² “Arquitectura”, *No me olvides*, nº 11, 16 de julio de 1837, pp. 5-7; nº 12, 23 de julio de 1837, pp. 1-3. Disponibles en: <https://bit.ly/4bPluYI> y <https://bit.ly/4bPF6vQ>.

nacional que representaba el carácter islámico de la arquitectura gótica de nuestro país²³. A esto se unía la fascinación que despertaba en artistas e intelectuales extranjeros el exotismo medieval que para ellos representaba esto último.

En relación al mejor conocimiento de nuestra arquitectura, cabe destacar, en un primer momento, la publicación de *Recuerdos y Bellezas de España* (1839-1865), así como pequeños trabajos ensayísticos como *Estudios históricos sobre las Bellas Artes en la Edad Media*, en el que Rafael Mitjana de las Doblas reflexionaba sobre la arquitectura de los siglos XIII, XIV y XV, poniendo el foco de atención en la arquitectura gótica como la máxima representación arquitectónica de la belleza del Cristianismo. Sin embargo, ya Javier Hernando señala cómo las catedrales góticas, máxima expresión del ámbito constructivo gótico, se habrían convertido en una excusa para elevar la imaginación de poetas más que de historiadores o críticos.²⁴

Al mismo tiempo, las acciones desamortizadoras en España propiciaron cierta preocupación, a mediados del siglo XIX, por el patrimonio español y su conservación. En este sentido, especialmente cruenta fue la desamortización de bienes eclesiásticos anunciada por Juan Álvarez Mendizábal, en 1836. Otro hecho importante fue la Guerra de la Independencia contra los franceses, entre 1808 y 1814. Ambos sucesos supusieron la destrucción de buena parte de nuestra arquitectura, por lo que muchos artistas plasmaron tales ruinas en sus obras como una forma de documentación y difusión del patrimonio español. Por tanto, además de un valor estético, en sus trabajos se advierte, independientemente del carácter romántico de sus obras, un claro valor documental.

De este modo, en España no solo vamos a encontrar la ruina como algo simbólico, espiritual o mera alusión a un pasado del que sentirse orgulloso, sino que también viene dada por otras necesidades circunstanciales propias del país. Así, los artistas abordarán la ruina desde puntos de vista muy diferentes.

²³ Ya a finales del siglo XVIII, ilustrados como Jovellanos o, incluso, arquitectos neoclásicos como Juan de Villanueva, alababan determinadas virtudes de la arquitectura gótica.

²⁴ Cendón Fernández, Marta, “El estudio del arte medieval español en los albores de un nuevo milenio”. Cuadernos del CEMYR, N° 19, 2011, p. 96. Disponible en: <https://bit.ly/3OwkSOa>

A continuación, realizaré una aproximación a algunos ejemplos de representación de ruinas en la pintura española del siglo XIX, con especial atención a la romántica. A la vez, incluiré algunos de sus posibles significados e intenciones transmitidas por sus autores.

3.2. Ejemplos del tratamiento estético de la ruina en la pintura española del siglo XIX

3.2.1. Ruinas de Zaragoza, Juan Gálvez y Fernando Brambila (1812)²⁵

Uno de los primeros ejemplos coincide con la Guerra de la Independencia, concretamente con los asedios conocidos como los *Sitios de Zaragoza*, que tuvieron lugar entre el 15 de junio y el 14 de agosto de 1808.²⁶ En ese mismo año, el general Palafox observó lo que dos artistas, Juan Gálvez y Fernando Brambila, estaban realizando para mostrar la resistencia de la ciudad de Zaragoza y por evidenciar la condición en la que había quedado la ciudad y sus monumentos, a diferencia de lo que establecen algunas fuentes, que afirman que fue el propio Palafox quien solicitó a los artistas realizar el proyecto.²⁷ Por el contrario, el general sí contactó expresamente con Francisco de Goya, aunque no se conserva ninguna de sus estampas.²⁸

Juan Gálvez y Fernando Brambila llegaron a Zaragoza y empezaron a tomar apuntes del natural para elaborar una prueba gráfica de lo que estaba sucediendo, lo que acabó por constituir una serie de treinta y seis estampas, publicadas en Cádiz, entre 1812 y 1813, mientras se refugiaban en la ciudad.²⁹

La serie se divide en tres apartados:³⁰

-Vistas de episodios y escenarios de la lucha entre el ejército invasor y la población sitiada.

²⁵ Gálvez, Juan y Brambila, Fernando. (1812-1813). Ruinas de Zaragoza: estampas del primer Sitio de Zaragoza (1812-1813). Cádiz: Academia de Bellas Artes. Disponible en: <https://bit.ly/4f0YhUy>

²⁶ Gómez Dieste 2004, 395.

²⁷ Contento 2010, 40.

²⁸ Sabemos que Goya comenzó el proyecto, pero lo abandonó cuando las tropas de Napoleón se acercaron a la zona. Quizá él mismo destruyó los dibujos por miedo a represalias. (Contento 2010, 40).

²⁹ Zanardi 2009, 520.

³⁰ Gómez Dieste 2004, 396.

-Vistas de las ruinas de algunos de los edificios más castigados tras los bombardeos.

-Retratos de los protagonistas y héroes de la defensa de la ciudad.

La serie de grabados refleja muy bien lo que supuso la guerra y sus devastadoras consecuencias. Además, es un ejemplo muy claro de ruinas con un valor documental y testimonial, ya que nos permite observar cómo era la ciudad antes de los ataques de la guerra, además de servir como impulso del heroísmo nacional y como fortaleza de la identidad de los españoles.³¹ El historiador Rafael Contento afirma que las estampas son un bello reportaje gráfico de guerra que cuentan de forma cronológica la lucha de los ciudadanos por su ciudad y sus desastrosas consecuencias. Además, estas son únicas respecto al estilo de grabado que se realizaba en España en ese momento, con un tratamiento técnico y una iconografía muy original.³²

El Museo de Zaragoza cuenta con prácticamente la totalidad de las treinta y seis estampas, procedentes de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis y de colecciones particulares. Sin embargo, fue por primera vez en 2004, y debido a la falta de una restauración apropiada, cuando se expusieron las estampas al público general.³³ Esta muestra propuso, a través de la recuperación de dichas estampas, reflexionar sobre el urbanismo de la época, pero sobre todo recuperar la memoria histórica de la ciudad y aludir a la catástrofe que estos asedios supusieron, aun con la valentía con la que los zaragozanos lucharon y reconstruyeron la ciudad.³⁴

En lo que concierne a este trabajo, el tratamiento de la ruina en las estampas no queda solo como un testimonio meramente documental, sino que en ellas identificamos uno de los primeros ejemplos de ruinas prerrománticas en España, con un dominio notable de la aguatinta, una técnica que Fernando Brambila dominaba y que tenía poco uso en la Academia.³⁵ Estas ruinas fantasmagóricas rompen con las normas del neoclasicismo y anuncian los cambios estilísticos que se producirán en el ámbito artístico. Aunque encontramos algunas diferencias entre las representaciones de Brambila y Gálvez, en

³¹ Gómez Dieste 2004, 396

³² Contento 2010, 83

³³ Gómez Dieste 2004, 395

³⁴ Gómez Dieste 2004, 397

³⁵ Contento 2010, 75

todas las estampas las ruinas muestran una realidad desoladora, con contrastes de luces y sombras en las que es posible identificar la influencia de las estampas de ruinas de Piranesi.³⁶

Para Brambila, la ruina siempre va a ser protagonista de la composición. De este modo, en *Ruinas del Patio del Hospital General de Nuestra Señora de Gracia* (1812-1813) (Fig. 2), estas se presentan con un marcado contraste entre luces y sombras que configura una ambiente mágico y misterioso asimilable al espíritu romántico. Así mismo, la potencia y grandeza de la ruina empequeñece y esconde a los personajes, ubicados en el centro de la composición, quienes observan con atención las ruinas y las esbozan en sus cuadernos.³⁷ Al fondo de la composición se observa la torre de la Iglesia de San Francisco. Mientras, en el arco central, se sitúan las figuras de Gálvez y Brambila, autorretratados en el grabado y en consonancia con lo que ha de venir: el futuro y pleno desarrollo del Romanticismo.³⁸

En *Vista de la Iglesia del Convento de San José* (1808-1814) (Fig. 3), Brambila ubica al espectador dentro de la propia ruina, con una arquería en primer plano y a contraluz. No se trata de una composición convencional. Además, el contraste entre la pequeñez del hombre y la grandeza de la ruina, que como en el caso anterior trasluce la idea de lo sublime, liga directamente con lo romántico.³⁹ Es un grabado realizado a la aguatinta, y aunque no tiene ese rasgo dramático como sí otras de las estampas de la serie, se trata de una obra muy correcta desde el punto de vista técnico, con un logrado contraste entre los grises creados con la aguatinta en el interior de la escena y los volúmenes del exterior.⁴⁰

Otro ejemplo de interesante diálogo con la ruina prerromántica lo tenemos en *Ruinas del interior de la Iglesia del Carmen* (1812) (Fig. 4). La mirada del espectador se abre paso entre las ruinas que se encuentran en primer plano y dotan de profundidad a la estampa. La oscuridad cede ante la iluminación extrema de los arruinados muros del templo que sirven de pétrea y sagrada tumba a los cuerpos que yacen bajo los restos de la

³⁶ Contento 2010, 97-98.

³⁷ Zanardi 2009, 529.

³⁸ Contento 2010, 314.

³⁹ Zanardi 2009, 519.

⁴⁰ Contento 2010, 299.

gran bóveda. Tras ellos, más cuerpos sin vida que se camuflan como si de una ruina más se tratara.⁴¹ Es, sin duda, una pieza de gran belleza que posiblemente también funcionó como testimonio documental de la tragedia ocasionada por la guerra en aquel lugar. De esta estampa se realizaron dos versiones, una en aguafuerte y otra posterior en aguainta.⁴²

Concluimos, entonces, que las estampas *Ruinas de Zaragoza*, además de servir de objeto documental ligado a la nación y muestra de la fidelidad al Rey, en el caso de Fernando Bambrila también detectamos características que las relacionan con la representación de la ruina romántica y con el aspecto poético y sublime que caracteriza a esta última.

3.2.2. Valentín Carderera (1796-1880)

El ejemplo de Valentín Carderera es el de uno de viajero inquieto que documentaba los monumentos que encontraba con un afán de preservación, en este caso causado por las desamortizaciones de bienes eclesiásticos. Por tanto, se trata de un personaje caracterizado por su compromiso conservacionista del patrimonio. Esto mismo le llevó a recorrer gran parte del país, tomando notas y realizando dibujos de diversos monumentos arquitectónicos, desde los años 30 del siglo XIX hasta prácticamente su fallecimiento, en 1880.⁴³

De los 693 dibujos que se conservan de los viajes de Carderera por España, 233 se centran en Aragón, su tierra natal, y 183 en Castilla y León.⁴⁴ Aunque parte de estos viajes los realizó gracias a la Comisión Central de Monumentos de San Fernando, desde 1836, como consecuencia del abandono de este patrimonio artístico religioso, la mayoría de sus viajes fueron por iniciativa propia.⁴⁵ No hay que olvidar que estos viajes se suceden también en el ambiente propio del Romanticismo, en el cual la preocupación por el pasado y sus monumentos es más decidida que nunca.⁴⁶ Cabe mencionar que el propio Carderera también se preocupaba por estos temas, como así lo demostró en *Iconografía española*.⁴⁷

⁴¹ Zanardi 2009, 536.

⁴² Contento 2010, 286.

⁴³ Carderera y Solano, Valentín et al. 2016, 15.

⁴⁴ Carderera y Solano, Valentín et al. 2016, 18-19.

⁴⁵ Lanzarote 2019, 30.

⁴⁶ Carderera y Solano, Valentín et al. 2016, 19.

⁴⁷ Carderera y Solano, Valentín et al. 2016, 34.

Así mismo, participó en *El Artista*, una de las revistas más importantes del movimiento romántico español, a través de la cual recalcó su interés por la arquitectura de la Edad Media.⁴⁸

El tema principal de los dibujos de los viajes de Carderera es la representación de los edificios medievales religiosos. Sin embargo, también encontramos arquitectura civil y edificios de otras épocas, como templos barrocos y dibujos de los Reales Sitios y sus jardines.⁴⁹

Durante sus viajes por Castilla y León, muchas veces la decisión de elegir representar un objeto u otro venía dada por el grado de amenaza o destrucción que poseían.⁵⁰ Así, el *Monasterio de San Francisco de Burgos* (1847) (Fig. 5) fue abandonado y demolido con la desamortización junto con muchos otros monumentos del país. Con la Comisión, Carderera se encargó de realizar un inventario de los bienes artísticos para poder transportarlos posteriormente a un lugar seguro.⁵¹ Sin embargo, la arquitectura fue la más desfavorecida en las desamortizaciones y la que menos protección recibió. Sirva como ejemplo este monasterio, cuya práctica desaparición tuvo lugar en 1977, con motivo de la construcción de viviendas y una carretera.⁵²

Carderera realizó dos dibujos a lápiz y acuarela del interior y exterior del monasterio -(Fig. 5) y (Fig. 6)-. La ausencia de personas y la presencia de la vegetación son elementos que engrandecen aún mas la ruina en las obras, y aunque realizó los dibujos con motivo de estudio documental, estos resultan de una gran belleza plástica, especialmente gracias al reparto de luces y sombras en lo que respecta al dibujo del interior del monasterio. Del mismo modo constituyen una de las pocas pruebas gráficas conservadas que nos ayudan a conocer cómo era el monasterio anteriormente.

Otro dibujo que nos ayuda a imaginar cómo pudo haber sido el edificio en el pasado es el que Carderera realizó del *Interior de la Iglesia de la abadía de Santa María de Benevívere, cerca de Carrión de los Condes* (1858) (Fig. 7). Realizado a lápiz y

⁴⁸ Calatrava 1982, 122.

⁴⁹ Lanzarote 2010, 154.

⁵⁰ Carderera y Solano, Valentín et al. 2016, 33.

⁵¹ Escorial 2023, 311-312.

⁵² Alvoz 2016, 67-69.

aguada, Carderera nos sitúa dentro de las ruinas del edificio, con el marco del arco apuntado en primer plano y las majestuosas ruinas en el fondo de la composición. La abadía de Santa María de Benevívere sufrió un derribo paulatino desde la declaración de la desamortización de Mendizábal. Hubo numerosos intentos por salvar las edificaciones de la abadía hasta en el año 1860. El propio Carderera, desde la Comisión Central de monumentos, rogó a la comisión provincial que se hiciese algo para proteger este patrimonio.⁵³ A pesar de la concesión de distintas ayudas del Gobierno destinadas a la recuperación de bienes artísticos, muchos restos de la abadía quedaron enterrados, o bien fueron expoliados o reutilizados.⁵⁴ En este caso, dibujos como este o el realizado por Francisco Parcerisa (Fig. 8) durante los mismos años, son el único acercamiento que tenemos a día de hoy sobre cómo pudo ser el conjunto en su momento.

Fuera de Castilla y León, Carderera recorrió Aragón, Andalucía, Toledo, Valencia, Cataluña y Navarra. Un ejemplo con un gran valor documental fue el dibujo que realizó de la Casa del Gran Capitán en Córdoba, conocida como *Casa del Águila, Córdoba* (1831-1880) (Fig. 9). En el dibujo observamos las ruinas de la fachada demolida, junto con un hombre apoyado en la entrada y una inscripción con la identificación del edificio. Cuatro años después, tras el derribo de la portada por parte de la condesa de Torres Cabrera, dicho dibujo adoptó una importancia y un valor mayor, dándose a conocer en el *Semanario Pintoresco Español*, lo que permitió recuperar la memoria de uno de los edificios más ilustres de Córdoba.

En Aragón, su tierra natal, realizó gran cantidad de dibujos y acuarelas. Uno de ellos es la *Vista occidental de la iglesia de Santa Cruz de la Serós* (1840) (Fig. 10). Este es un ejemplo muy representativo del resultado de la desamortización, mostrándonos la ruina en la que había quedado una de las bóvedas de la iglesia, junto con gran parte del muro septentrional. En él observamos la vegetación que invade el edificio, pero apenas vislumbramos escombros. Afortunadamente, en este caso la iglesia fue intervenida adecuadamente por la Comisión Provincial de Monumentos de Huesca, por lo que la nave acabó por reconstruirse diez años después de la fecha de la realización del dibujo de Carderera.⁵⁵

⁵³ Peral 2011-2012, 379.

⁵⁴ Peral 2011-2012, 383.

⁵⁵ Lanzarote 2013, 282.

En 1855 realizó otro viaje por la región, esta vez para supervisar el estado de los edificios veintisiete años después de las desamortizaciones de Mendizábal.⁵⁶ Cabe destacar el caso del Castillo de Montearagón, que Carderera había visitado y dibujado en 1841. En 1855, el castillo lo encontró totalmente arruinado, como consecuencia de la Desamortización y de un incendio ocurrido en 1844.⁵⁷ En *Ruinas del castillo de Montearagón, torreón y muro meridional de la iglesia* (1855) (Fig. 11), Carderera representa el interior del castillo, en el que apenas se sostienen muros en pie. Tan solo apreciamos parte de la torre del campanario en el centro de la obra. Observamos, así, algunos restos del interior de las capillas y a un personaje en el centro que, además de facilitar el conocimiento de las dimensiones del monumento, también aporta ciertos aires costumbristas.⁵⁸ Por todo, Carderera fue uno de los pocos artistas que vio y documentó tanto la gloria del castillo como su más absoluta destrucción y abandono.

Así mismo, Carderera no se movió solo por el territorio nacional. Entre 1822 y 1831 pasó un tiempo de formación en Italia, y entre 1841 y 1861 viajó por Europa con el objetivo de difundir su obra ilustrada, que acabaría convirtiéndose en su *Iconografía española*.⁵⁹ En Italia realizó numerosas vistas de ruinas.⁶⁰ Entre sus obras destaca el *Templo de la Sibila de Tivoli* (1828) (Fig. 12), incluido en uno de sus cuadernos de dibujo y conservado en el Museo Nacional del Prado.⁶¹ En él es posible detectar un cambio respecto a aquellos que realiza en España. Aquí ya no se aprecian rasgos pintorescos y se acerca más a la mentalidad romántica europea. La naturaleza inunda la mayor parte de la obra, reduciendo la arquitectura clásica a una esquina, lo que permite crear una composición inquietante y sublime. Otras obras incluidas en el cuaderno son dos dibujos sobre el *Templo de la Fortuna, en el puerto de Anzio* (1823-1830) (Fig. 13). En este caso, sí son una copia directa de un grabado del artista alemán Wilhelm Friedrich Gmelin, cuyos

⁵⁶ Lanzarote 2013, 29.

⁵⁷ Lanzarote 2013, 242.

⁵⁸ Lanzarote 2013, 246.

⁵⁹ Lanzarote 2016, 13.

⁶⁰ Lanzarote 2016, 11.

⁶¹ Carderera y Solano, Valentín. Colección de dibujos y croquis hechos en su viaje por Italia por Valentín Carderera en los años 1823 hasta 1830. Volumen Primero. Comprende las vistas de Roma y sus jardines, villas, &. (1823-1830) (cat. D-6412).

trabajos fueron ampliamente conocidos por los viajeros del Grand Tour, en Roma y en Italia.⁶²

Desde el punto de vista artístico, los dibujos de Carderera no destacan especialmente ni aportan novedades, pero tienen un valor documental indiscutible, ya que muchos de ellos nos muestran monumentos en ruina que acabarían derrumbándose por completo.⁶³ El artista pretende proteger y, por tanto, que se intervenga sobre un patrimonio abandonado y expoliado. Al respecto, consideramos que la ruina tenía una función esencialmente ilustrativa que ayudaba a informar del estado de la arquitectura del país y que daba pie a la actuación frente a este patrimonio que se encontraba en peligro.

3.2.3. Genaro Pérez Villaamil (1807-1854)

Genaro Pérez Villaamil es un personaje fundamental en el Romanticismo español. Junto con David Roberts, de quien Villaamil recibió una clara influencia en Sevilla -en 1833-, fue uno de los primeros artistas en reflejar paisajes relacionados con la arquitectura y el pasado islámico, con un estilo que podría encajar perfectamente en la escuela romántica anglosajona.⁶⁴ Además, jugó un papel fundamental en la publicación de obras de carácter pintoresco y documental, entre las que destaca *España Artística y Monumental* (1842-1850), como una forma de recuperar la identidad nacional a través de la arquitectura y el arqueologismo.⁶⁵

La fascinación de Villaamil por Oriente no venía solo por la cercanía geográfica de Andalucía con el norte de África, sino por una reflexión del legado árabe que habría marcado y se habría establecido en España. Este orientalismo, alejado de la realidad, corresponde a un imaginario fantástico propio y definido por los románticos como una síntesis cultural entre lo europeo y lo islámico: en este caso, entre lo andaluz y el mundo musulmán.

⁶² Gallego 2015, 79-80.

⁶³ García, Alegra, “Paisajes de ruinas en la pintura del Romanticismo español: un breve recorrido”, *Mito | Revista Cultural*, 8 de julio de 2015, Disponible en: <https://bit.ly/49g33MI>

⁶⁴ Hopkins 2021, 201.

⁶⁵ Arias 1998, 4.

Uno de los temas predominantes en sus paisajes son los motivos arquitectónicos. Algunas de estas construcciones son totalmente imaginadas y otras toman diferentes partes de la realidad, inspirándose muchas veces en otros grabados o láminas británicas de la época, ya que Villaamil nunca estuvo realmente en Oriente⁶⁶. Cabe destacar que en sus óleos los edificios sufren mayores deformaciones y añadidos, mientras que en sus acuarelas y dibujos las edificaciones se ajustan más a la realidad.⁶⁷

Muchas de las ruinas que Villaamil representa están deterioradas o han desaparecido con el tiempo, pero, en todo caso, son presentadas con tal veracidad que no sería complicado reconstruir con total fidelidad tales monumentos.⁶⁸

Una obra que muestra su orientalismo es *Paisaje oriental con ruinas clásicas* (1842) (Fig. 14). Se trata de una composición completamente fantástica, con las ruinas de un antiguo templo clásico que se alzan en medio de un páramo con gargantas rocosas. A la derecha, observamos un conjunto de vegetación desértica y varios árboles que ayudan a centrar la mirada hacia estas ruinas, donde se agolpan personajes orientales con camellos, lo que potencia el pintoresquismo de la obra. Las ruinas aluden a la nostalgia de las perdidas civilizaciones del pasado, por lo que encajan en la definición de ruina romántica, además de representar la idea de soledad y una forma de desbordamiento ante la naturaleza.⁶⁹ Estas, referencian a un Oriente cuyo mayor momento de prosperidad fue la época clásica, y, pese a su invención, recuerdan a Baalbek, una de las ruinas clásicas más importantes de Oriente Próximo, a las que David Roberts también prestó atención en sus pinturas.⁷⁰

Ruinas en las inmediaciones de Jerusalén (1845) (Fig. 15) es una obra similar donde la ruina cobra aún más protagonismo. En la parte derecha de la composición es posible observar a unos árabes que acampan con sus tiendas y camellos. Al fondo, sobresalen las gargantas montañosas junto con la ciudad de Jerusalén. El trabajo se basa

⁶⁶ Galán y Navarro 1995, 50.

⁶⁷ Arias 1986, 189.

⁶⁸ Arias 1986, 192.

⁶⁹ “Paisaje oriental con ruinas clásicas”. Red Digital de Colecciones de Museos de España. Ministerio de Cultura. Disponible en: <https://bitly.cx/VdDCx>

⁷⁰ Hopkins 2021, 272.

en al menos tres litografías de David Roberts, mientras la ruina es copia directa de una de sus obras, posiblemente del Templo de Baco, también en las ruinas de Baalbek.⁷¹

En *Caravana a la vista de Tiro* (1846) (Fig. 16) observamos la orilla del mar con algunas barcas varadas. Al fondo, las ruinas de un antiguo templo romano junto con un grupo de nómadas orientales con camellos y tiendas. En el último plano, cúpulas y minaretes de una ciudad.⁷² Las ruinas ayudan a configurar un espacio exótico de ensueño que existe fuera del espacio y del tiempo, y que una vez más remite a un pasado idealizado. Es, además, una obra relacionada con la historia bíblica, ya que representa a la ciudad de Tiro, mencionada, además de en el Antiguo y en el Nuevo Testamento, en la historia de las cruzadas

Las gargantas de las Alpujarras (1848) (Fig. 17) muestran las ruinas de un castillo musulmán que se alzan en medio de las gargantas montañosas. Al fondo, una gran puesta de sol sumerge toda la obra en una luz rosada, que incluye, en un extremo, otro castillo. La obra recuerda al primer romanticismo nórdico a la hora de crear una atmósfera sublime y de leyenda. En primer plano, dos bandoleros con una caravana de animales de carga - con sus arrieros- aportan pintoresquismo a la obra, pese a que quedan relegados del tema principal de la pintura.⁷³ Adaptada directamente de diferentes trabajos de Roberts, la pintura también puede interpretarse como una reflexión sobre la expulsión de los moriscos, además de un alegato por la inmensidad de la naturaleza. De hecho, fue en las Alpujarras donde los moriscos se rebelaron frente a Felipe II, previamente a su expulsión del país entre 1609 y 1613.⁷⁴

Por último, *Castillo roquero* (1853) (Fig. 18) representa las ruinas de un castillo, enclavadas en la alta roca de una montaña que dominan la gran llanura que se dispone al fondo. Este tipo de gran roca, a medio camino entre castillo y formación geológica, se convirtió en seña de identidad del paisaje romántico español. En realidad, la obra fue el resultado de una competición amistosa entre el artista y Eugenio Lucas Velázquez

⁷¹ Hopkins 2021, 225-227.

⁷² Arias 1986, 247.

⁷³ Arias 1986, 250.

⁷⁴ Hopkins 2021, 282.

(*Torreón en ruinas*, 1853).⁷⁵ Lucas destacó por manejar todo tipo de temas y formatos, caracterizándose muchas de sus obras por un dinamismo consecuencia de golpes maestros de pincel propios del impresionismo espacial.⁷⁶ En ambas obras apreciamos una pincelada rápida y resolutiva que, pese a que Camón Aznar relaciona de manera excesivamente atrevida con los rasgos de un primer impresionismo, también señala que es propia de la competición a contrarreloj entre los dos artistas.⁷⁷ En cualquier caso, en el trabajo de Pérez Villaamil percibimos sensación de soledad y de impotencia frente a la naturaleza propia de las ruinas.

La mayoría de las obras en las que Pérez Villaamil incluye ruinas se relacionan con el orientalismo y la idea de la ruina romántica europea (conocida, sobre todo, a través de David Roberts). Esto mismo pudo difundirlo a través de sus enseñanzas como primer Catedrático de paisaje de la Academia de San Fernando.⁷⁸

3.2.4. Andrés Cortés y Aguilar (1812-1879)

Andrés Cortés y Aguilar fue un pintor paisajista de la misma época que Villaamil, pero del que conocemos menos apuntes biográficos. De familia de artistas, se formó en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla (1829-1838). El grueso de sus obras, bajo una estética romántica, se centra en el costumbrismo propio de la época, con vistas de ciudades pobladas de figuras, vistas monumentales, escenas de celebraciones populares y paisajes rurales. De hecho, en numerosas ocasiones el paisaje tan solo acabaría por convertirse en un pretexto para realizar pinturas costumbristas. Cortés y Aguilar recibió gran influencia del paisaje holandés del siglo XVII, lo que se refleja en el detalle naturalista de su obra; y de Murillo, a través del uso de colores vivos y llamativos.⁷⁹

Sus primeras obras sevillanas, en torno a 1840, demuestran una pincelada segura de fina línea. Por otro lado, aunque algunas veces aparezcan elementos que nos indiquen

⁷⁵ En el reverso de la obra de Villaamil se lee lo siguiente: “Villaamil á Lucas / 11. Octubre. 1853. / en media hora dada / al amigo y al arte”. (Espinosa 2012, 134).

⁷⁶ Pardo 1976, 60.

⁷⁷ Camón 1951, 84.

⁷⁸ Arias 1986, 198.

⁷⁹ Romero et al. 2019, 545

el lugar de la obra, como monumentos sevillanos, sus trabajos se caracterizan por paisajes y localizaciones inventados. A su vez, estos se inspiran en grabados europeos, normalmente ambientados en zonas rurales no especificadas.

El pintoresquismo, en todo caso, se torna en elemento recurrente en sus paisajes. Sobre todo, su pintura de rebaños y pastores, que le otorgó gran éxito de ventas y reconocimiento artístico, especialmente a través de las exposiciones de Bellas Artes de Madrid, donde fue galardonado en 1858 y en 1868.⁸⁰

En un tiempo en el que Sevilla era un importante foco cultural y artístico del Romanticismo, con gran movimiento de artistas extranjeros como David Roberts, es natural que se aprecien elementos de la ciudad en sus pinturas. En una de sus obras, *Ganaderos con rebaños en paisaje con ruinas neogóticas* (s. XIX) (Fig. 19), observamos una escena de rebaños y pastores totalmente costumbrista. En ella, dos ruinas: en primer plano, dos arcos que, embutidos en la naturaleza, dominan la parte izquierda de la composición. Al fondo, los restos de una iglesia o de una abadía, rodeada de frondosos árboles. Dichas ruinas, de nuevo, se circunscriben en la definición de ruina romántica. Mientras que la temática de la obra trata algo local y rural, las ruinas recuerdan al pasado muerto que ha ido desapareciendo y deteriorándose con el paso del tiempo, pero que, aún así, permanece eterno.⁸¹

En *Vista de Sevilla desde la Casa del Campo* (mediados s. XIX) (Fig. 20) observamos de nuevo el tema de los rebaños, aunque esta vez con el uso de colores mucho menos brillantes. En la parte derecha de la composición es posible ver el templete de la Cruz del Campo de Sevilla que, a pesar de mantenerse prácticamente intacto hasta hoy en día, en la pintura se trata como una ruina más y aspecto desolador. La vegetación, además, inunda la parte alta del monumento, lo que ayuda a potenciar la sensación de decadencia y nostalgia hacia el pasado. De la misma manera, vemos los restos de un acueducto romano en la parte izquierda, aunque estos pasan ciertamente desapercibidos al encontrarse difuminados en el fondo de la pintura. En último plano, la ciudad, sobre la que yergue altiva la Giralda. Por tanto, es una obra en la que la ruina no tiene el mismo

⁸⁰ Cassel 2011, 1453

⁸¹ Castro 2019, 54.

protagonismo que en los anteriores ejemplos, pero sí continúa presente a través de otros símbolos, mostrando, una vez más, la idea de ruina romántica.

Por lo anterior, es posible concluir que Cortés y Aguilar, a pesar de no realizar numerosas obras en las que incluya ruinas, trata estas últimas según los principios románticos, aunque sea de forma más sutil.

3.2.5. Manuel Barrón y Carrillo (1814-1884)

Al igual que Cortés y Aguilar, Manuel Barrón y Carrillo pertenece a la esfera andaluza del paisajismo romántico. Nació en Sevilla, en 1814, y se formó en la misma ciudad en la Escuela de Bellas Artes, donde acabó ejerciendo de profesor y, posteriormente, de director. Participó en la fundación del Liceo de Sevilla, en 1839, y fue Académico en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.⁸²

La obra de Barrón y Carrillo, vinculada al ámbito del paisajismo romántico, no debe confundirse con la de un pintor exclusivamente costumbrista, pese a que en sus trabajos incluye la representación de personajes populares. Estos últimos aportan un apunte pintoresco a la composición, como también sucede en numerosas pinturas de Cortés y Aguilar, Pérez Villaamil y Lucas Velázquez. En el caso de Barrón y Carrillo, el paisaje es el protagonista de su trabajo, mientras que los elementos pintorescos se convierten en un pretexto para la representación de dicho paisaje.⁸³ Uno de estos elementos que aparecerá repetidamente a lo largo de su obra es la figura del bandolero o el contrabandista. Esta se vincula, directamente, al entorno en el que se encuentra; normalmente la serranía, con elementos como cuevas, gargantas, rocas o cordilleras. Estos paisajes suelen caracterizarse por el protagonismo de la luz y por la grandeza de la naturaleza que aplasta las figuras en composiciones, en la mayoría de los casos, muy equilibradas. Tal oposición entre hombre y naturaleza no es nueva, ya que también hemos podido verla en otros artistas como David Roberts y Pérez Villaamil.⁸⁴

⁸² Vicente 1994, 353.

⁸³ Arias 1983, 317.

⁸⁴ Vicente 1994, 99.

Es frecuente comparar a Barrón con Andrés Cortés y Aguilar, ya que ambos comparten el mismo tiempo y espacio, y ejercieron la docencia en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad. En los dos se observa ese contraste equilibrado entre hombre y naturaleza. La principal diferencia es que para Cortés y Aguilar el paisaje no suele ser el elemento principal y en este caso lo utilizará a modo de escenario para representar una escena festiva o anecdótica en la que los personajes son siempre los protagonistas. Otra diferencia radica en el uso del dibujo y el color. Mientras que Barrón y Carrillo utilizaba un color murillesco o más uniforme, el cromatismo de Cortés y Aguilar resultaba más pobre, así como un dibujo más duro y con una apariencia más oleosa.⁸⁵

También es interesante comparar al artista con Pérez Villaamil, el representante principal del paisaje romántico en España. Esto no significa, necesariamente, que ambos pintores llegaran a coincidir, pero sí que es probable, como apunta Arias Anglés, que Barrón conociese a David Roberts, que a su vez influyó en Villaamil, durante su estancia en Sevilla, en 1833.⁸⁶ En todo caso, el parecido entre las pinturas de Barrón y Villaamil es innegable. En ellas se representan motivos arquitectónicos y se aprecian rasgos orientales o pintorescos, así como la figura del bandolero y vistas del Guadalquivir. La manera de componer y crear estos paisajes es la misma en ambos pintores y la fuente de la que beben es, con bastante claridad, la misma: la visión romántica de David Roberts.

No obstante, en las obras de Barrón y Carrillo es más complicado encontrar obras con la presencia de ruinas o restos arquitectónicos. En *Ganado junto a un río y castillo al fondo* (1857) (Fig. 21), se distinguen las ruinas de un castillo en lo alto de una colina, y la estructura de la pintura puede recordar a la de Villaamil *Manada de toros junto a un río, al pie de un castillo* (1837) (Fig. 22). La obra pertenece a una colección privada y se la ha calificado de “bucólica”, por su carácter rural y pastoril. Relacionada con la pintura holandesa, también recuerda, de nuevo, al trabajo de Pérez Villaamil.⁸⁷ La ruina del castillo se sitúa en la parte superior de la composición, y aunque está algo deteriorada todavía se aprecia sus líneas arquitectónicas. Se trata de una ruina que, en un paisaje posiblemente imaginado, alude a la gloria del pasado. Algo común, tal y como hemos podido ver, en las obras orientalistas de Pérez Villaamil.

⁸⁵ Vicente 1994, 99.

⁸⁶ Arias 1983, 318-319.

⁸⁷ Arias 1983, 330-331.

Otra obra de carácter “bucólico” es *Atardecer* (1854) (Fig. 23), donde observamos la ruina de un castillo, esta vez en un plano mucho más cercano y centrando la composición. Pese a que de nuevo aparecen una serie de pastores y ganado en primer plano, toda la atención se fija sobre la ruina y el paisaje, reduciendo la relevancia de los personajes a un mero rasgo pintoresco sin más. La exuberancia de la naturaleza y la luz del atardecer ayudan a crear un halo casi fantástico en el paisaje, algo que se repite a menudo en las obras del artista.⁸⁸

En *Paisaje de Isbor, el río Guadalfeo y la ermita de Nuestra Señora de las Angustias* (Mediados S.XIX) (Fig. 24), Barrón y Carrillo sí representa un paisaje real, concretamente de la provincia de Granada. De la misma manera, identificamos la iconografía de la ruina en una esquina, elevada sobre todo lo demás. El camino que se extiende hacia el horizonte ayuda a crear profundidad en la composición, y la ruina, o lo poco que queda de ella, comienza a ser engullida por la vegetación, elemento que encaja decididamente en la idea romántica del que artistas como Pérez Villaamil o Parcerisa son también partícipes.⁸⁹

El paisaje de Barrón y Carrillo se define como un paisaje en el que la naturaleza y la ruina (si se encuentra presente en la obra) supera en protagonismo al elemento humano y pintoresco o, al menos, al indicio de historia al que la obra quiera hacer referencia. Esto hace que lo aleje de pintores como Cortés y Aguilar y lo acerque más a Pérez Villaamil. Con ello, crea obras en las que la ruina no tiene porqué aludir a un monumento en concreto, sino que se utiliza como medio para reflejar un pasado idealizado y el poder de la naturaleza que cubre toda la arquitectura de cualquier tiempo anterior.

3.2.6. Lluís Rigalt y Farriols (1814-1894)

En el ámbito del paisajismo catalán, uno de los artistas más notables, que además utilizó con frecuencia la iconografía de la ruina, fue Lluís Rigalt y Farriols. Nacido en Barcelona, en 1814, fue hijo del pintor Pablo Rigalt, también paisajista, uno de los

⁸⁸ VV.AA. 2000, 101.

⁸⁹ Arias 1983, 339.

iniciadores de la estética neoclásica en Cataluña y profesor de la Escuela de Bellas Artes de la Lonja (cargo que Rigalt ocuparía oficialmente tras el fallecimiento de su padre, en 1845).⁹⁰

A pesar de su exitosa carrera en el ámbito académico y pedagógico, Rigalt también tuvo la necesidad de expresarse libremente a través de la pintura. En este caso, el paisaje fue el género que mejor le permitió canalizar la pasión que sentía por lo que observaba a su alrededor, además de la influencia paisajística que recibió directamente de su padre.⁹¹ El carácter singular del artista, inquieto y romántico (aunque lo consideramos un pintor de transición entre el Romanticismo y el Realismo), le permitió dejar huella en la Academia, rompiendo con lo establecido hasta entonces en dicha institución.

Rigalt y Pérez Villaamil se conocieron en la Corte. Aunque existe poca información acerca de este hecho, sabemos que el pintor catalán pasó un tiempo en el taller de Villaamil para estudiar y trabajar, por lo que cabe la posibilidad de que llegaran a compartir impresiones respecto al género paisajístico y romántico que compartían.⁹² Bien es cierto que los paisajes de Rigalt carecen del orientalismo de Villaamil, pero en el estudio lumínico y en el tratamiento de la ruina existen bastantes similitudes en ambos artistas. En este último caso, se trata de una ruina bastante deteriorada, monumental y a menudo situada en el primer plano de la composición.

Hasta finales de la década de los cincuenta del siglo XIX el paisaje que Rigalt representa es puramente romántico. Por ello, el artista utiliza recursos más artificiosos o exagerados -al igual que Pérez Villaamil-, como los puntos de vista muy altos o extremadamente bajos, las perspectivas giradas o los grandes espacios abiertos. La ruina, en todo caso, proviene de su imaginación, con evidentes anacronismos en su configuración arquitectónica en las pinturas pertenecientes a su primera etapa. Sin embargo, esto no sucede con sus dibujos, que sí se convierten en reflejos de la realidad, como los que realiza de las calles de Barcelona. En ellos, con el objetivo de dejar

⁹⁰ Subías 1951, 63.

⁹¹ Mendoza 1994, 33

⁹² Mendoza 1994, 38.

testimonio para posteridad, representa diferentes monumentos o edificios que estaban a punto de desaparecer.⁹³

Una de sus pinturas en la que se puede ver representada la visión de la ruina romántica es *Paisaje con ruinas* (1848) (Fig. 25). Se trata de una obra totalmente artificiosa, situada en un mundo clásico imaginado, que parece evocar la tradición italiana del paisaje y las ruinas de Giovanni Pannini o Piranesi; también de Claudio de Lorena y Hubert Robert. Es probable que Rigalt expusiese esta obra en la muestra de la Asociación de Amigos de las Bellas Artes de Barcelona, en 1849, bajo el nombre *Puesta de sol*. Con ella, otras dos pinturas más: *Salida del sol* y *El mediodía*.⁹⁴ La similitud con algunos trabajos de Pérez Villaamil es evidente, con la presencia de los restos de un templo clásico, invadido por la vegetación y en primer plano de la composición. Aunque se observan unas figuras humanas y algunos animales, estos quedan totalmente relegados del verdadero tema de la obra, que es la naturaleza sublime y la idealización de las civilizaciones pasadas.

Una de sus pinturas más conocidas es *Ruinas* (1865) (Fig. 26). De fecha más avanzada, esta vez en la obra se distinguen ruinas medievales. Destaca por sus grandes dimensiones, algo poco habitual en la producción del artista. Las ruinas pertenecen a una iglesia románica que identificamos con un dibujo que probablemente el artista había realizado con anterioridad. No obstante, en la pintura se aprecia un ábside románico que en el dibujo no aparece y que se constata como un elemento imaginado en la obra. Es muy probable que Rigalt incluyese este lienzo entre aquellos que expuso en la exposición de la Academia de Bellas Artes de Barcelona de 1866, un año después de que concluyese esta pintura.⁹⁵ La luz del atardecer ayuda a crear una ensoñación casi mística sobre las ruinas, bañando todo el paisaje, con lo que crea un contraste entre luces y sombras muy propio del romanticismo. En la escena incluye dos figuras humanas de pequeño tamaño que se convierten en insignificantes ante la grandeza del paisaje.

Como ejemplos de ruinas en los dibujos de Rigalt mencionamos *Muntanya i castell de Montsoriu* (1871) y *Ruïnes del Palau de Fluvià. Guissona* (1852) (Fig. 27). En

⁹³ Santos 2015, 59.

⁹⁴ Mendoza 1994, 46.

⁹⁵ Mendoza 1994, 52.

el primero no se apreciaba un ambiente tan romántico como en las pinturas anteriores, al menos desde el punto de vista de la ruina. Es más, la imagen pretende reflejar el castillo de Montsoriu como un mero recuerdo o documento de su existencia. No obstante, en muchos de estos dibujos la ruina se confunde con la propia naturaleza, camuflándose como una roca. En este caso, el castillo es tan solo una sombra en lo alto de la montaña, apenas perceptible.⁹⁶ Por su parte, en *Ruïnes del Palau de Fluvià. Guissona* (1852) (Fig. 28) se distinguen perfectamente las ruinas, abarcando estas toda la composición. Aunque Rigalt quiere reflejar las ruinas de un palacio concreto, sin ningún pretexto más, el fuerte contraste entre luces y sombras, la monumentalidad y el laborioso detalle con que recrea la arquitectura lo acercan al espíritu romántico.⁹⁷ Por otro lado, recuerda, en cierta manera, a algunas estampas del primer Sitio de Zaragoza.

Rigalt se acercó al realismo en sus dibujos, plasmando un carácter más romántico en sus pinturas. Como consecuencia, en su obra encontramos tanto ruinas románticas como ruinas que buscan reflejar la realidad de manera más directa.

3.2.7. Cecilio Pizarro (1825-1886)

Cecilio Pizarro nació en Toledo, en 1818, y en su actividad artística destaca por su trabajo como ilustrador para diferentes revistas y publicaciones. También fue restaurador y pintor de decorados teatrales. Sin embargo, nosotros atenderemos a sus pinturas románticas de vistas de Toledo. Su formación comenzó en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Toledo y continuó en la de San Fernando en Madrid.

El acercamiento de Pizarro al mundo editorial y a la ilustración gráfica fue gracias a José de Cea, presidente de la Academia de Santa Isabel que desde 1846 dirigía una de las imprentas más importantes de la ciudad. Así, entre las primeras aproximaciones de Pizarro a la ilustración gráfica encontramos su participación, en el ámbito dibujístico y de la mano de Pérez Villaamil -presente en Toledo-, en *España artística y monumental*.⁹⁸ Antes de trasladarse a Madrid, en 1848, también colaboró con el *Seminario Pintoresco Español, Recuerdos y bellezas de España y Toledo pintoresca*. Con ello, el

⁹⁶ Santos 2015, 60.

⁹⁷ Santos 2015, 60.

⁹⁸ Solache 2016, 76.

artista toledano se forjaba una reputación, convirtiéndose en una de las figuras fundamentales en el mundo editorial y artístico español.

El estilo de Pizarro en su papel como ilustrador de las anteriores revistas y demás publicaciones es plenamente romántico. La presencia de la arquitectura y de las ruinas siempre llevan consigo una alusión hacia el pasado idealizado del país, mientras que la figura humana y la representación de costumbres se aprecian en rasgos más anecdóticos o pintorescos que complementan sus obras. A menudo se observan también grandes contrastes de luces y sombras y un gran cuidado en los detalles histórico-artístico de las arquitecturas, lo que demuestra el conocimiento y el dominio técnico del artista.⁹⁹ Al respecto de la ruina clásica, resulta interesante *Quiosco de Trajano en la Isla de File, Egipto* (Hacia 1860) (Fig. 29). Este dibujo sirvió de obra preparatoria para la xilografía que, con el mismo nombre, se publicaría en revista *El Museo Universal*.¹⁰⁰ Destaca, además, por estar basada en una fotografía, en lugar de haber sido tomado del natural como la mayoría de sus dibujos. La fotografía, de Francis Frith, pudo servir de modelo para el dibujo¹⁰¹. En este caso, el trabajo de Pizarro servía para ilustrar un artículo de historia y de viaje, por lo que era fundamental que la representación del templo fuese lo más detallado y fiel a la realidad posible. El paisaje evoca nostalgia y recuerda al orientalismo de Pérez Villaamil, mientras la ruina parece que pretende evocar las civilizaciones del pasado, con el misterio que estas mismas poseían.

Otra obra muy representativa es *Ruinas del claustro de San Juan de los Reyes en Toledo* (1840-1873) (Fig. 30). En ella, Pizarro expone muy bien la idea del romanticismo español a través de arquitecturas o ruinas con rasgos pintorescos o costumbristas. En este ejemplo, la ruina alude a la arquitectura de un pasado glorioso y a la fugacidad del tiempo, pero al mismo tiempo también al resultado de las construcciones afectadas en las desamortizaciones y su estado actual, lo que supone una fuente de información esencial para conocer la situación de los edificios en ese tiempo.¹⁰² En el caso del Monasterio de San Juan de los Reyes, antes de la desamortización el claustro, en 1808, se había visto afectado por un incendio. Apenas comenzadas las labores de restauración, con la

⁹⁹ Álvarez 2015, 443.

¹⁰⁰ El Museo universal, Madrid: (Imp. de Gaspar y Roig), año 4, nº2, 8-1-1860, p. 12. Disponible en: <https://bit.ly/4eZqwmU>

¹⁰¹ Solache 2016, 85.

¹⁰² Solache 2016, 86.

desamortización el edificio acabó por cumplir funciones de almacén militar, estableciéndose en él, posteriormente, el Museo Provincial. Fue en 1883 cuando se retomó la idea de la restauración completa del edificio.¹⁰³

Ruinas del palacio de doña María la Grande en Toledo (Hacia 1851) (Fig. 31) es la única obra donde se representa el antiguo palacio mudéjar de Doña María la Grande de Toledo. El dibujo se relaciona con la xilografía publicada en el *Semanario Pintoresco Español*, firmada por el propio Pizarro.¹⁰⁴ El grabado destaca por el gran contraste de luces y sombras, que crea una atmósfera romántica y misteriosa. Otro elemento particular es la configuración de las nubes, a base de trazos horizontales y paralelos que aportan mayor profundidad a la obra, potenciada esta por la perspectiva lineal en diagonal.¹⁰⁵ La figura que apoya en la arquitectura ruinoso, de la que no vemos su rostro, completa una escena totalmente melancólica y desoladora. Especial atención merece la presencia del capitel y del fuste rotos, en un primer plano, que con algunos fragmentos dispersos por el suelo y algunos hierbajos recuerdan el poder devastador de la naturaleza sobre el hombre.

La participación de Pizarro en numerosas revistas, sus dibujos y sus grabados son muestra de la mentalidad romántica que también es posible reconocer en los textos de dichas publicaciones. Para él, la ruina simbolizaba los valores románticos inherentes a la época, al mismo tiempo que servían para generar conciencia y dar a conocer edificios históricos que de otra manera hubieran desaparecido para siempre del imaginario colectivo.

3.2.8. Ramón Martí Alsina (1826-1894)

Ramón Martí Alsina es, junto a Lluís Rigalt, uno de los referentes del género de paisaje en Cataluña. Si Rigalt había iniciado el abandono de los valores más tradicionales de la Academia, Martí Alsina acabaría por ser determinante en la renovación de la pintura moderna en Cataluña y, por lo tanto, en el desplazamiento de las viejas enseñanzas artísticas.¹⁰⁶

¹⁰³ Pérez 1997, 23-24.

¹⁰⁴ *Semanario Pintoresco Español*, Madrid: (Imp. de Tomás Jordán), nº 36, 7-9-1851, p. 285. Disponible en: <https://bit.ly/3Vjdrxk>

¹⁰⁵ Álvarez 2015, 443.

¹⁰⁶ Mendoza 1994, 109

Fue un gran defensor del estudio de la naturaleza y de su contemplación, recalcando la importancia del reflejo del mundo real a partir de la luz y el color.¹⁰⁷ Al respecto, sabemos que el artista viajó a París en numerosas ocasiones -por primera vez en 1855- y pudo conocer de primera mano la obra de Courbet, de los pintores de la Escuela de Barbizon y de los impresionistas, algo que marcaría su obra irrevocablemente.¹⁰⁸

Alrededor de 1867, Martí Alsina ya era un artista consolidado y contaba con un inventario de obras considerable. Participaba de forma regular en las Exposiciones en la capital e, incluso, llegó a enviar sus obras a la Exposición Universal de París, pero la falta de espacio, como señala Chillón, no permitió mostrar todas ellas y el artista renunció a la Exposición.¹⁰⁹

Su carácter rompedor frente a los valores académicos y a la rigidez de los pintores catalanes nazarenos situó al artista como ejemplo a seguir en los años venideros de la pintura catalana. Concretamente en sus paisajes existe una inspiración clara de la Escuela de Barbizon y de Courbet, inspiración que le llegaba al artista de forma natural.¹¹⁰ Sin embargo, no es justo encasillarle como pintor realista, ya que, por ejemplo, en algunos de sus paisajes identificamos tanto rasgos realistas como románticos. Es más, en ocasiones, esto mismo no se contrapone, sino que se complementa, a la vez que ambas estéticas sirven en la lucha contra el movimiento nazareno.¹¹¹

En relación a la representación de la ruina en sus paisajes, la mayoría de las veces esta se ajusta al imaginario romántico. La configuración de este tipo de paisajes es muy similar a las composiciones de ruinas de Lluís Rigalt de pocos años atrás. En las obras de ambos artistas, las ruinas se observan desde el mismo punto de vista, alto y ligeramente en diagonal.¹¹² Quizá la principal diferencia entre uno y otro sea que en los paisajes de Martí Alsina raramente encontramos paisajes imaginados o fantasiosos, sino que todos

¹⁰⁷ Mendoza 1994, 109-110

¹⁰⁸ Brujats 2013, 230

¹⁰⁹ Chillón 2010-2012, 231.

¹¹⁰ Mendoza 1994, 111.

¹¹¹ Brujats 2013, 244.

¹¹² Quílez i Corella 2012, 246.

hacían referencia a lugares concretos, un rasgo posiblemente relacionado con todo el bagaje que adquirió de los movimientos más modernos que conoció en París.

Una de las pinturas de ruinas de la primera etapa del artista es *Paisaje con ruinas* (1858) (Fig. 32). Con esta obra participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, recibiendo muy buenas críticas. Historiadores como Enrique Lafuente Ferrari destacaron la influencia de la Escuela de Barbizon en este tipo de paisajes.¹¹³ Tal influencia se patentiza en el realismo de la escena tomada directamente del natural. Sin embargo, también existe cierta entonación romántica, directamente ligada a la verosimilitud de la naturaleza y a la presencia de las ruinas. No obstante, en este caso las ruinas son solo un elemento más del paisaje, disimuladas entre la vegetación y una pequeña escena con algunos personajes.

Una obra en la que la ruina sí es el elemento principal de la composición es *Ruinas del palacio* (1859) (Fig. 33). Es muy probable que esta pintura se presentase en una de las muestras de la Junta Municipal de Exposiciones de Barcelona, en 1920, que sirvió de homenaje al artista. Aquí, la gran ruina presenta el proceso de demolición de la casa de Palau del temple de Barcelona, por lo que el trabajo sirve de valiosísimo documento gráfico de un edificio histórico dentro del casco antiguo de Barcelona. De cualquier modo, no se pueden obviar los rasgos románticos que evocan la pintura.¹¹⁴ Junto con el tratamiento del cielo, las ruinas son totalmente románticas. Esto es posible comprobarlo a través de los fuertes contrastes de luces y sombras que cubren toda la arquitectura, en la monumentalidad, en el espacio que ocupa la ruina en relación con la superficie total de la pintura y en el ambiente agreste y desolador que envuelve a esta. Todos los elementos pretenden despertar un sentimiento de nostalgia en el espectador, de fragilidad hacia todo lo que nos rodea, incluidas nuestras vidas. *Ruinas de la iglesia del San Sepulcre* (1862) (Fig. 34) sigue la misma línea. Expuesta también en 1920, la pintura es testimonio del urbanismo de la antigua ciudad de Barcelona en la zona del monasterio de Santa Ana.¹¹⁵ De nuevo, la composición de la obra es plenamente romántica, con el punto de vista ligeramente elevado. La ruina vuelve a evocar los sentimientos de nostalgia y melancolía, reflejándose muy bien el paso del tiempo y la transformación del espacio arquitectónico

¹¹³ Mendoza 1994, 122.

¹¹⁴ Mendoza 1994, 124.

¹¹⁵ Mendoza 1994, 136.

con la presencia de numerosas figuras en torno a la arquitectura. Es posible que estas últimas no funcionen como mero recurso anecdótico, y pese a que no reconocemos las acciones que desarrollan, resultan ciertamente inverosímiles y, por tanto, desconcertantes.¹¹⁶

Por último, cabe destacar *Paisaje de las murallas de Girona* (1866) (Fig. 35), una obra que, por tratar la ruina como un elemento más de la composición, recuerda a *Paisaje con ruinas*. Aquí, Martí Alsina incluye las torres de la Catedral y de la iglesia de Sant Feliu, así como la iglesia de Sant Pere de Galligants de la ciudad de Gerona. Desde otro punto de vista, el pintor ya había tratado estas ruinas en una de sus pinturas de historia más famosas: *El gran día de Girona* (1863-1864) (Fig. 36). La obra hace referencia al sitio de las tropas napoleónicas en 1809. Pese al evidente romanticismo de la obra, tanto por el color como por la grandilocuencia de la composición, las ruinas carecen del dramatismo que sí está presente en otras piezas.

Alsina jugó un papel fundamental en la evolución de la pintura moderna catalana desde finales del siglo XIX. Se distinguió por su libre expresión y por el alejamiento de cualquier grupo o estilo concreto. Es por este motivo por lo que en la mayoría de sus obras se combinan elementos de diferentes movimientos, principalmente del realismo y del romanticismo. Las ruinas, que cumplen una función documental, también presentan ciertos rasgos románticos, a veces de forma contundente y otras de manera más sutil.

3.2.9. Martín Rico y Ortega (1833-1908)

Martín Rico y Ortega nació en Madrid, en 1833, y formó parte de este grupo de artistas que iniciaron una renovación de la pintura de paisaje durante los últimos años del siglo XIX. No descubrió su verdadera vocación por el paisaje y por el estudio del natural hasta que llegó a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el tiempo en que Villaamil era su director. Fue, además, cuando su obra comenzó a distanciarse de la Academia y a volverse más independiente.¹¹⁷ A partir de entonces, Rico participó en distintas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, siendo premiado, por ejemplo, en 1858. En 1861 consiguió, por concurso, una pensión para viajar al extranjero. Así, durante

¹¹⁶ Quílez i Corella 2012, 246.

¹¹⁷ Barón 2012, 17.

tres años permaneció en París, con una breve estancia en Suiza. Estos años fueron decisivos para la evolución de su pintura, en los que se aprecia una clara influencia de los pintores de la Escuela de Barbizon y, en especial, de Charles-François Daubigny.¹¹⁸

El estilo realista de Rico está en constante evolución, Su capacidad para adaptarse a cualquier entorno es excelente, preocupándose no solo por el paisaje, sino también por el estudio de dibujo de figura. De hecho, esto mismo queda perfectamente reflejado en sus numerosos cuadernos de bocetos y dibujos.¹¹⁹ Aunque el pintor se acercó a muchas corrientes artísticas, siempre se mostró reacio a participar de la pintura impresionista y a abandonar el dibujo y la línea, ya que eran elementos fundamentales para él.¹²⁰

Rico fue un gran defensor de la pintura al natural y al aire libre, siempre en contacto con la naturaleza. Es por este motivo por lo que criticó los métodos y la tradición de la pintura de paisaje más académica. Hasta entonces, los pintores copiaban estampas o litografías de obras antiguas o bien transformaban sus apuntes o bocetos en paisajes totalmente fantasiosos o inventados. Ambas formas de trabajar negaban la idea del natural que el artista defendía. De la misma manera, también estaba en contra de los elementos más característicos de este tipo de paisajes, representados de manera intencional, como puentes, cascadas o molinos, así como la inclusión de ruinas antiguas.¹²¹ Por ello, no encontraremos el concepto de ruina bajo un tratamiento plenamente romántico en ninguna de sus obras de madurez, y sí como fiel reflejo de la realidad del mundo sensible.

Una de las primeras obras que realiza es *Monumentos celtas en la provincia de Granada* (1857) (Fig. 37). Reproducida en *El Museo Universal*¹²², en ella el artista posiblemente se vio influido por el arqueólogo Manuel de Assas y sus lecciones sobre la importancia de los monumentos celtíberos, publicadas en el *Semanario Pintoresco Español*.¹²³ En la pintura observamos un conjunto megalítico cercano a Granada: un crómlech y un dolmen con una cámara y dos círculos funerarios. Este se trataba del

¹¹⁸ Barón 2012, 22.

¹¹⁹ Barón 2012, 54.

¹²⁰ Marín 1980, 27.

¹²¹ Marín 1980, 24.

¹²² El Museo universal, Madrid: (Imp. de Gaspar y Roig), año 11, nº9, 15-5-1858, p. 4. Disponible en: <https://bit.ly/3B93M5J>

¹²³ Barón 2012, 19.

Dolmen de Dílar, destrozado por una compañía de mineros en 1851.¹²⁴ A pesar de representar unas ruinas reales, no se puede obviar el dramatismo romántico que inunda toda la pintura¹²⁵, presente en las nubes y en las brumas que se abren para dar paso a las majestuosas vistas de la gran montaña. Todo ello condicionado por el efectivista juego de luces y sombras que cubre el paisaje y las ruinas. Estas últimas, a su vez, reflejan un vestigio histórico que sirvió para facilitar el estudio de la arqueología andaluza del siglo XIX,¹²⁶ por otra parte, el modo de vida frugal y la personalidad aventurera del artista que le llevó a descubrir las agujas del Dílar es típicamente romántica.¹²⁷ Como lo es también el carácter dramático y casi fantasmagórico con que Rico trata aquí las ruinas.

Durante uno de sus viajes a Italia, en 1885, visitó Florencia, Roma y Tívoli. En esta última localidad realizó un óleo sobre tabla del *Templo de la Sibila* (1885) (Fig. 38), probablemente siguiendo la tradición de representar y dibujar monumentos que ya había seguido en las dos ciudades anteriores.¹²⁸ También llevó a cabo varios dibujos de la ciudad, pero esta fue la única pintura que se conserva. Destaca la columnata del templo que se alza recortándose frente al cielo azul, por encima de un barranco cubierto de maleza y vegetación.¹²⁹ Además de utilizar una pincelada mucho más suelta y unos colores algo más planos, en general es una pintura que se aleja de su primera etapa como artista y se enfoca hacia una estética más realista. El interés por la captación directa de la naturaleza se pierde un poco en esta obra y la ruina del templo no tiene ninguna carga misteriosa o melancólica, simplemente representa un estudio de uno de los monumentos clásicos de la Villa d'Este, en Tívoli, desde su propia fascinación.

Rico y Ortega fue, sin duda alguna, el artista más cosmopolita dentro de los paisajistas españoles del tránsito del romanticismo al realismo y, probablemente, el que más variedad de ubicaciones geográficas representó a lo largo de su carrera artística.¹³⁰ La ruina no fue una iconografía recurrente en sus paisajes, y las pocas veces que la encontramos suele ser un elemento más en el que el artista se ha interesado como en cualquier otro. No suele haber un rasgo romántico sobre la misma. De hecho, cuando

¹²⁴ De Góngora y Martínez 1865, 79.

¹²⁵ Barón 2012, 54.

¹²⁶ Barón 2012, 55.

¹²⁷ Barón 2012, 19.

¹²⁸ Barón 2012, 85.

¹²⁹ Barón 2012, 40.

¹³⁰ Barón 2012, 53.

surge en algunos casos es capricho del pintor, sin responder, en ningún caso, a un intencionado carácter romántico.

3.2.10. Mariano Fortuny (1838-1874)

Mariano Fortuny es uno de los maestros de la pintura española del siglo XIX y, sin duda, el pintor con mayor proyección y éxito -en vida- de todos los mencionados en este trabajo. Su personalidad ambiciosa, la variedad de técnicas manejadas y su difusión artística en su mayor medida al margen de las instituciones, lo sitúan como un artista singular en el contexto histórico-artístico del momento.¹³¹ Destacó y fue laureado con el mismo reconocimiento por sus escenas costumbristas, sus retratos y sus paisajes.

Nacido en Reus (Tarragona), Fortuny se interesó de manera temprana por la pintura y el dibujo, comenzando a asistir a la Escuela Municipal de Arte de Reus, donde incansablemente copiaba litografías.¹³² Pero las circunstancias le llevaron a trasladarse a Barcelona con su abuelo, cuando el joven Fortuny se quedó huérfano. A pesar de sufrir una situación precaria, se abrieron camino gracias a Domènec Talarn, que trabajaba de escultor en la ciudad, al igual que el abuelo del joven.¹³³ Aquí, Fortuny ingresó en la Escuela de Bellas Artes de la Lonja donde fue alumno de Lluís Rigalt y del maestro del nazarenismo Claudio Lorenzale, entre otros.¹³⁴

Hay que destacar la pensión que obtuvo Fortuny, en 1857, de la Diputación de Barcelona para continuar su formación en Roma durante dos años.¹³⁵ A partir de entonces, el pintor nunca dejó de viajar. Poco después se trasladó a África, donde se produjo un cambio importante en su obra y se interesó, entre otros elementos, en la arquitectura, que acabó por adquirir una apariencia cúbica y desnuda, ajustando las líneas del paisaje.¹³⁶ Aunque cosechó éxitos en focos como Madrid y París, fueron sus estancias en Marruecos las que determinaron su interés por los temas orientalistas, pese a que esta atracción venía

¹³¹ Barón 2017, 15.

¹³² Barón 2017, 16.

¹³³ Reyero 2017, 41.

¹³⁴ Reyero 2017, 44.

¹³⁵ Reyero 2017, 48.

¹³⁶ Barón 2017, 20.

de una curiosidad sincera y personal del artista más que de una construcción cultural europea previa.¹³⁷

Por otro lado, y en lo que atañe principalmente a este trabajo, el uso de la ruina en la obra de Fortuny va a ser escasa y normalmente formará parte de un paisaje costumbrista. La encontraremos tanto en temas orientales como occidentales. Así, es posible hacer una comparación del uso de la ruina entre Fortuny y Rico y Ortega, ya que ambos, grandes amigos, convivieron durante unos meses en Granada -en el invierno de 1870/71, con visitas a otras localidades andaluzas-, además de que vivieron los mismos cambios artísticos que acontecieron, en ese tiempo, en España y en el mundo. Fortuny no se opuso tan drásticamente al tipo de composición de los paisajes académicos, y aunque no se encuentre presente en muchas obras, tampoco negó el uso de la ruina romántica si esta resultaba necesaria para el mensaje que pretendía transmitir. Por otro lado, Rico y Ortega representaba la ruina de la manera más fiel posible a la realidad, mientras que Fortuny recurría al imaginario fantástico, en mayor o menor medida, para incorporar la ruina a su obra.

En la acuarela *Poblado cabileño. Puesto de vigía* (1860-1862) (Fig. 39), Fortuny trata un tema orientalista inspirado en su estancia en Marruecos¹³⁸. Es una escena cotidiana, todavía con fuerte influencia académica y aires pintorescos, en la que posan, tres personajes marroquíes. No obstante, Fortuny retocó la obra después en el taller, por lo que seguramente recurrió a la imaginación y a los referentes del género orientalista para completarla. Esto se aplica también a la arquitectura, una edificación en ruinas cubierta por un cañizo o unos maderos que se apoyan en una columna. Puede tratarse de un antiguo molino o de una acequia, pero, en cualquier caso, es una construcción totalmente ficticia.¹³⁹ La ruina, en definitiva, no es el foco principal de la obra, tan solo un elemento más que se integra en la escena orientalista. Tampoco quiere transmitir ninguna emoción ni expresar sentimiento alguno, por lo que se comporta como una ruina meramente descriptiva.

¹³⁷ Reyro 2017, 74.

¹³⁸ También se la conoce como *Avant poste árabe*, título que adquirió la obra cuando fue reproducida en el *Album Goupil* después de la muerte del artista.

¹³⁹ Barón 2017, 116.

Algo similar ocurre con otra acuarela, *Paisaje con figuras* (1869) (Fig. 40), que sigue el mismo esquema que la obra anterior. Los personajes son estáticos y estereotipados, a la vez que se adaptan al ambiente como un elemento más. Aunque los guerreros a caballo y los presos, apenas esbozados, puedan hacer referencia a la cruel justicia islámica, continúa siendo una escena completamente costumbrista. De nuevo, todo el carácter de la obra es producto de la invención y de la imaginación de Fortuny. La parte superior de una cúpula que se divisa al fondo y la construcción en ruinas en primer plano provienen enteramente del imaginario del artista, y solo son una representación más en la composición.¹⁴⁰

A partir de 1862, las acuarelas de Fortuny evolucionan hacia un lenguaje más expresivo, menos académico y donde la luz irá cobrando cada vez mayor protagonismo.¹⁴¹ Ejemplo de ello es *Ruinas romanas, cerca de Cervara* (1863-1865) (Fig. 41)¹⁴²: la gran ruina de una torre monumental en primer plano y varios personajes. En este caso, un hombre a caballo que bebe de un abrevadero junto a un perro y tres mujeres con cántaros en la cabeza. Como decimos, se observa un cambio importante en el uso de la luz, así como la utilización de colores mucho más vibrantes que aportan dinamismo a la obra. También apreciamos una nueva manera de afrontar la ruina. Los restos de la torre destacan por encima de todos los demás elementos y encajan con las ideas de la ruina del Romanticismo. Esta alude al esplendor y a la gloria del Imperio Romano, al mismo tiempo que recuerda la fugacidad de la vida, con lo que crea una comparativa entre la grandeza de la ruina y la pequeñez del hombre. Todo ello bajo un ambiente melancólico y onírico que infunde tanto admiración como tristeza al espectador.

En *Torre romana* (Finales siglo XIX) (Fig. 42)¹⁴³, la ruina ocupa casi la mitad del espacio pictórico, situándose delante de un paisaje natural agreste. En este caso, la monumentalidad de la ruina es indudable y la ausencia de la figura humana ayuda a crear un espacio mucho más triste y desolador. Es difícil no sentir ciertas emociones al contemplar esta obra, ya sea por la imagen devastadora de la ruina o por el recuerdo al pasado que la arquitectura lleva consigo.

¹⁴⁰ Barón 2017, 117.

¹⁴¹ Barón 2017, 116.

¹⁴² González 1989, 62.

¹⁴³ González 1989, 62.

Fortuny fue un artista muy polifacético que supo adaptar todo lo aprendido a su obra, cosechando, así, grandes éxitos a nivel nacional e internacional a pesar de su corta vida. Aunque algunos de sus trabajos más interesantes quizá sean los de carácter oriental, cultivó géneros muy diversos. De la misma manera, usó la ruina de manera muy variada, tanto en composiciones de paisaje más tradicionales como en otros más puramente románticos, con una insinuación descriptiva y gráfica o más nostálgica y melancólica.

3.2.11. Antonio Muñoz Degraín (1840-1924)

Al igual que algunos de los paisajistas españoles de mediados del siglo XIX, Antonio Muñoz Degraín cultivó más géneros además del paisaje. Y no solo eso, sino que triunfó por igual en todos ellos, especialmente con la pintura de historia.¹⁴⁴ Sin embargo, fue el paisaje el que ocupó un protagonismo fundamental a lo largo de toda su carrera, convirtiéndose en su especialidad en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde empezó a estudiar. Fue allí donde conoció a uno de sus profesores, Rafael Montesinos Ramiro, probablemente el paisajista más consolidado de Valencia y con el que dio sus primeros pasos en el género.¹⁴⁵

No se puede hablar de Muñoz Degraín sin mencionar antes la estrecha relación que mantuvo con la ciudad de Málaga, desde donde se desplazó a Granada, Roma o Marruecos.¹⁴⁶ El artista llegó a la ciudad andaluza en 1870, integrándose de manera plena en su sociedad.

Sin embargo, Muñoz Degraín no deja de estar presente en el resto del panorama artístico nacional, y en 1887 se traslada a Madrid por un tiempo tras conseguir una plaza como profesor de Dibujo de Adorno y Figura que había solicitado el año anterior.¹⁴⁷ A raíz de este suceso, y tras varios intentos, el pintor obtiene la Cátedra de Paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en 1895, plaza que había dejado vacante Carlos de Haes.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Bonet 1994, 255.

¹⁴⁵ Bonet 1994, 256.

¹⁴⁶ Sauret 2008, 24.

¹⁴⁷ Sauret 1986, 86.

¹⁴⁸ Sauret 2008, 31.

El estilo de Muñoz Degraín es muy particular y evoluciona a lo largo de toda su vida, incluso hasta una edad muy avanzada.¹⁴⁹ Puede que una de sus claves estilísticas fuera el equilibrio entre tradición y renovación que nunca desaparece de su producción. Al igual que Rico y Ortega, trabajaba pintando del natural, y al mismo tiempo realizaba pintura de género y de historia de carácter conservador. Esto le permitió definirse como un artista unido a los movimientos de renovación europeos, sin desligarse del estilo más conservador típicamente español.¹⁵⁰ La personalidad del pintor podría situarse dentro de la corriente posromántica, con reminiscencias al simbolismo europeo y a la fantasía y a la literatura. Todas estas características lo apartaban del Impresionismo y sus ideas, movimiento que Muñoz Degraín rechazó desde un primer momento.¹⁵¹

Un rasgo que diferencia su trabajo del de otros pintores de la época es, sin duda alguna, el uso del color, especialmente en sus paisajes. Utilizaba una paleta que escapaba de los colores tradicionales, recurriendo a unos tonos brillantes poco usuales.¹⁵² Sin embargo, a pesar de su singular e innovadora manera de utilizar el color, la composición y algunos elementos de su obra siguen siendo muy tradicionales y remiten al pasado.¹⁵³

De la misma manera que Pérez Villaamil, Muñoz Degraín se vio también atraído hacia Oriente. Su espíritu inquieto y viajero, y probablemente el camino que había abierto Mariano Fortuny hacia la zona del Magreb, pudieron influir sobre el pintor, que viajó a Marruecos, verdadero punto de partida para los artistas españoles en ese tiempo, además de Siria, Egipto y Palestina.¹⁵⁴ Por el contrario, su orientalismo fantástico no le vincula con el romanticismo de Pérez Villaamil, ni con cualquier movimiento del pasado, ya que la forma en la que reflejaba sus sentimientos y emociones a partir del color le separaba del resto de paisajistas románticos españoles.¹⁵⁵

En cualquier caso, encontramos semejanzas entre el orientalismo costumbrista de Muñoz Degraín y las obras del mismo género de Fortuny, llenas estas últimas de

¹⁴⁹ García 2001, 24.

¹⁵⁰ Sauret 1986, 88.

¹⁵¹ García 2001, 27.

¹⁵² Bonet 1994, 259.

¹⁵³ Bonet 1994, 262.

¹⁵⁴ Muñoz 2001, 16.

¹⁵⁵ Bonet 1994, 264.

elementos folclóricos propios de Marruecos o de la zona.¹⁵⁶ En cuanto al uso de la ruina, mientras que Fortuny la utilizó en contextos muy diferentes, normalmente en escenas cotidianas o en paisajes imaginados, Muñoz Degraín se ajustará casi exclusivamente al imaginario fantástico con una inclinación especial hacia una representación literaria.

La ruina en la obra de Muñoz Degraín encaja dentro de la oriental propia del paisajismo romántico. Un ejemplo temprano lo observamos en *Una vista de El Cairo* (Finales siglo XIX) (Fig. 43). Movido por el exotismo, por la necesidad de buscar un mundo diferente al suyo y por la mirada hacia el pasado, Muñoz Degraín encuentra en Oriente la solución a sus inquietudes.¹⁵⁷ Con una de las pirámides de Guiza de fondo, se encuentra un conjunto de unas pocas ruinas bastante deterioradas. Es en ese momento cuando su paleta cromática empezaba a evolucionar hacia el uso de combinaciones de colores más transgresoras y rompedoras, aunque fue un proceso lento observable a lo largo de toda su producción.¹⁵⁸ La obra carece de la figura humana, lo que ensalza todavía más a las ruinas. Estas ruinas se traducen como un recordatorio de la grandeza de las civilizaciones del pasado que han quedado arrasadas con el tiempo.

Otras obras más avanzadas son *Puente de la sultana* (Principios siglo XX) (Fig. 44) y *Fuente de la sultana. Granada. Recuerdo de Granada* (1912) (Fig. 45), fechadas a principio del siglo XX, cuando Degraín se estaba consolidando como un paisajista reconocido.¹⁵⁹ Ambas pinturas hacen referencia al orientalismo ya que evocan una Granada con la Alhambra fantástica y misteriosa. Así mismo se puede reconocer perfectamente el uso de colores vibrantes y poco usuales en las gamas de amarillos, naranjas y violetas, que ayudan a crear esta atmósfera irreal muy relacionada con la literatura fantástica y las leyendas populares.¹⁶⁰ Aunque desde puntos de vista diferentes, en ambas obras vemos un puente ruinoso con arcos de herradura. Las enredaderas que caen de este y la vegetación que lo rodea aportan un aire de melancolía al paisaje y recalca el paso del tiempo sobre la arquitectura. Por lo tanto, es una ruina totalmente fantástica e imaginada que encaja dentro del sentimiento romántico.

¹⁵⁶ Muñoz 2001, 19.

¹⁵⁷ García 2001, 32.

¹⁵⁸ García 2001, 39.

¹⁵⁹ García 2001, 98.

¹⁶⁰ García 2001, 100.

También en *Los estanques de Salomón* (1910-1912) (Fig. 46) se observa el uso de estos colores llamativos, en este caso tonos anaranjados y verdes claros para las zonas más luminosas y colores marrones y verdes oscuros para las sombras.¹⁶¹ En este caso, esta pintura está relacionada con uno de los viajes que realizó a Tierra Santa y sigue existiendo un componente fantasioso. Se localizan unas ruinas de un palacio, probablemente del palacio del tercer rey de Israel, el cual ocupa la mitad de la composición y del que prácticamente solo se conservan algunas columnas. Estas ruinas sugieren una reflexión de las religiones judaica y cristiana y vuelven a hacer referencia a la grandeza de este pasado, pero también a la fugacidad de la riqueza y el poder terrenal.¹⁶²

Situado como un paisajista innovador, sobre todo en el subjetivismo que otorgó a sus pinceladas de colores y matices, Antonio Muñoz Degraín realizó todo tipo de géneros de pintura y destacó especialmente en los temas orientales y literarios, además de los costumbristas. Va a utilizar la ruina como una alusión hacia un pasado glorioso, relacionado con el Oriente y la religión, conceptos entrelazados entre sí en la obra del artista; todo ello dentro de la ensoñación fantástica o literaria que crea en cada pintura.

4. CONCLUSIONES

Para llevar a cabo este análisis se han seleccionado doce artistas que destacan entre los paisajistas españoles más relevantes del siglo XIX. Todos ellos desarrollaron su actividad artística en diferentes momentos de dicho siglo, ofreciendo aproximaciones diversas tanto en el estilo general de sus obras -pinturas, dibujos y grabados- como en la representación específica de la iconografía de la ruina.

En relación con el tipo de ruina que se encuentra según el período histórico al que pertenecen, la más representada durante el siglo XIX es la ruina medieval, y en especial la de edificios religiosos góticos, pese a que también existen civiles, como castillos. Este tipo de ruina se observa en las obras de Valentín Carderera, Andrés Cortés y Aguilar, Manuel Barrón y Carrillo, Cecilio Pizarro, Ramón Martí Alsina y, en menor medida, Lluís Rigalt. Además, esta preferencia por las ruinas medievales se alinea con las tendencias

¹⁶¹ García 2001, 96.

¹⁶² García 2001, 94.

europeas de la época. Tras ella, se sitúa la ruina clásica, presente en las pinturas de Genaro Pérez Villaamil, Lluís Rigalt, Mariano Fortuny, Antonio Muñoz Degraín y, con menos relevancia, en trabajos de Cecilio Pizarro y Martín Rico y Ortega. También encontramos ejemplos de otros tipos de ruinas, como templos barrocos, ruinas egipcias, arquitectura doméstica oriental o arquitectura civil.

Desde una perspectiva funcional, las ruinas analizadas transmiten sensaciones, ideas o sentimientos específicos. En algunos casos, poseen un valor documental, como en las *Ruinas de Zaragoza*, de Juan Gálvez y Fernando Brambila, que sirven como testimonio de la guerra, así como para impulsar un sentimiento de fortaleza nacional. También tienen un propósito preservacionista, como en las obras de Valentín Carderera y en los dibujos de Lluís Rigalt, que buscan divulgar y conservar el patrimonio arquitectónico local. Por otro lado, ciertas ruinas evocan una sensación de melancolía o nostalgia hacia el pasado, una característica visible en las pinturas de Pérez Villaamil, Barrón y Carrillo, Fortuny y Rigalt. Otros artistas asimilan la representación iconográfica de la ruina a otras intenciones. Mientras Cortés y Aguilar la utilizó solo como pretexto para componer una escena costumbrista, otros como Pizarro o Martí Alsina trazaron ruinas completamente románticas que, a la vez, poseían un valor documental y un fuerte deseo de dar a conocer una arquitectura que podía desaparecer para siempre sin que nunca se hubiera puesto en valor. Finalmente, existe una tercera función, de carácter meramente descriptiva y figurativa, orientada a ofrecer un reflejo fiel de la realidad, como ocurre en las obras de Rico y Ortega, así como en algunas escenas costumbristas de Fortuny.

La obra de Muñoz Degraín presenta una interpretación posromántica de la ruina, donde el impacto emocional no deriva de la forma arquitectónica en sí, sino del uso expresivo del color, marcando una diferencia significativa respecto a los enfoques románticos tradicionales.

En cuanto al análisis de las ruinas en función del género paisajístico, se distinguen varias categorías. En primer lugar, el paisaje sublime, característico del Romanticismo, en el que la naturaleza y el clima adquieren un papel preponderante y las ruinas ocupan un lugar destacado en la composición. Pérez Villaamil, Rigalt en sus pinturas y Martí Alsina fueron los que más paisajes realizaron acorde a este género. Por otro lado, se encuentra el paisaje costumbrista, heredero de las tradiciones holandesa e italiana, en el

que la figura humana tiene presencia y la ruina se integra como un elemento más, adquiriendo, en muchos casos, un carácter plenamente idealizado. Este enfoque se observa en los trabajos de Cortés y Aguilar, Barrón y Carrillo, y Fortuny. Finalmente, Rico y Ortega se aleja tanto del paisaje romántico como del costumbrista, iniciando un camino hacia un paisaje moderno que prioriza la representación naturalista por encima de cualquier simbolismo asociado a la ruina.

Por último, cabe mencionar a aquellos artistas que no se centraron en paisajes propiamente dichos, sino en estudios detallados de edificios o monumentos en ruinas. En estos casos, el espectador a menudo se sitúa dentro de las ruinas representadas. Este enfoque es común en las obras de Fernando Brambila y Juan Gálvez (*Ruinas de Zaragoza*), así como en los dibujos de Carderera, Pizarro y Rigalt. Sus producciones, normalmente dibujos o grabados, tenían un destino: la publicación en revistas, álbumes artísticos o libros de viajes.

En resumen, ha sido posible comprobar cómo en España, aunque también se cultivó la iconografía de la ruina, esta va a diferir muchas veces de la representación de la ruina europea. El propio contexto nacional, la llegada tardía del Romanticismo, la configuración de la pintura española de paisaje y las propias inquietudes de los artistas determinaron la manera en la que encontramos la ruina representada en las obras españolas. Además de lo concerniente a la mentalidad romántica de los pintores del norte de Europa, el protagonismo de la ruina en España durante las primeras décadas del siglo XIX se debió, fundamentalmente, a dos factores: la urgencia de reivindicar la arquitectura nacional como propia y las consecuencias desastrosas de la Guerra de la Independencia y de las desamortizaciones. Esto fue, de manera general, lo que impulsó a los artistas a prestar especial atención a las ruinas como elementos configuradores de sus obras.

5. BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, María Victoria, 2015. *El pensamiento arquitectónico en España en el siglo XIX a través de las revistas artísticas del reinado isabelino*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Disponible en: <https://bit.ly/3B8JGbO> pp. 442-443.

Alvoz, Eliana. 2016. “Recuperación del patrimonio medieval perdido: el monasterio de San Francisco de Burgos: fuentes gráficas (visuales) y documentales de los siglos XIX y XX”. *Tiempo y sociedad*. Nº 23, Disponible en: <https://bitly.cx/42bxN> pp. 27-84.

Argullol, Rafael, 1983. *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*, Esplugues de Llobregat (Barcelona): Plaza & Janes Editores. pp. 22-32.

Arias, Enrique. 1983. “Manuel Barrón y Carrillo, pintor sevillano”. *Archivo Español de Arte*, Vol. 56 Nº 224, 313-340. Disponible en: <https://bit.ly/49e4Gup> pp. 314-319, 330-331,333,339.

Arias, Enrique. 1986. *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Centro de Estudios Históricos, pp. 188-192, 198, 247, 250.

Arias, Enrique. 1998. “Pérez Villaamil y los inicios del orientalismo en la pintura española”. *Archivo Español de Arte*, Vol.7, Nº 281, 1-15. Disponible en: <https://bit.ly/3Zgqykb> pp. 1-4, 6, 8.

Barón, Javier, 2012. *El paisajista Martín Rico (1833-1894)*, Museo Nacional del Prado, pp. 17, 19, 22, 40, 53-55, 85.

Barón, Javier, 2017. *Fortuny (1838-1874)*, Museo Nacional del Prado, pp. 15, 16, 20, 30, 35, 116, 117.

Bonet, Victoria Eugenia, 1994. “Antonio Muñoz Degraín o la fascinación por el color”. *Saitabi*, Universitat de Valencia, 255-265. Disponible en: <https://bit.ly/3OB9wbv> pp. 255, 256, 259, 262, 264.

Brujats, Maria Lluisa, 2013. “Ramón Martí Alsina, pintor de historia: entre el romanticismo y el realismo”. *Goya: Revista de arte*, N° 344, 230-245. Disponible en: <https://bit.ly/4fKjSSt> pp. 230, 244.

Camón, José, 1951. *Guía Abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, p. 84.

Carderera y Solano, Valentín et al., 2016. *Viajes artísticos por Castilla y León: dibujos de la Colección Carderera en el Museo Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano. Print, pp. 13-15, 18-19, 33-35.

Cassel, Valerie (Ed.), 2011. “Andrés Cortés y Aguilar”. *Benezit Dictionary of Artists*. Oxford University Press, Disponible en: <https://bit.ly/4fUN4pT> p. 1453.

Castro Hernández, Pablo, 2019. “La representación de las ruinas medievales en la pintura romántica: algunas claves discursivas, estéticas e imaginarias (s. XIX)”. *Revista Círculo Cromático*, N° 2, 47-81. Disponible en: <https://bit.ly/3OVtaPX> pp. 53-55.

Cendón Fernández, Marta, “El estudio del arte medieval español en los albores de un nuevo milenio”. *Cuadernos del CEMYR*, N° 19, 2011. Disponible en: <https://bit.ly/3OwkSOa> p. 96. p. 96.

Contento, Rafael, 2010. *Las ruinas de Zaragoza de Gálvez y Brambila: una epopeya calcográfica*, Institución Fernando El Católico, pp. 40, 83, 97-98, 286, 299, 314.

Dacos, Nicole, 2014. “*Roma quanta fuit*”: o la invención del paisaje de ruinas, Barcelona: Acanalado, pp. 278, 288.

De Góngora y Martínez, Manuel et al., 1865. *Antigüedades prehistóricas de Andalucía*. Madrid: C. Moro, pp. 79, 80.

Du Gué, Elisabeth, 1938. “Martin Rico y Ortega in the Collection of the Hispanic Society of America”. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, N° 421, Vol. 72. Disponible en: <https://bit.ly/3B8zQXo> p. 200.

Escorial, Juan. 2023. “La fortuna del patrimonio histórico burgalés durante el período isabelino (1833-1868)”. *Artistas y Progreso: Los retos del Arte en la Sociedad del Siglo XIX*. Tirant lo Blanch, Tirant Humanidades, Universidad de Salamanca, 309-331. Disponible en: <https://bit.ly/3CQPIUm> pp. 311, 312, 314.

Espinosa, Carmen, 2012. *Eugenio Lucas Velázquez. Eugenio Lucas Villamil*, Colección Lázaro, Caja Segovia, nº11, p. 134.

Galán, Eva y Navarro, Carmen, 1995. *La imagen romántica del legado andalusí*, Editorial Lunweg, pp. 50-53, 154.

Gallego, Raquel, 2015. “Una aproximación a la estancia de Valentín Carderera y Solano en Italia (1822-1831)”. *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, N° 125, 47-87. Disponible en: <https://bit.ly/3VktPOm> pp. 77-80.

García, Alegra. 2015. “Paisajes de ruinas en la pintura del Romanticismo español: un breve recorrido”. *Mito | Revista Cultural*, núm 23. <https://bit.ly/49g33MI> (Consultado el 8 de abril de 2023).

García, Ramón, 2001. *El orientalismo en la pintura de Antonio Muñoz Degraín*, Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. pp. 16, 24, 26, 27, 32, 39, 94, 96, 98, 100.

Gómez Dieste, Carmen. 2004. “Las Ruinas de Zaragoza”. *Boletín del Museo de Zaragoza*, N° 18, 393-418, pp. 395-397.

González, Carlos, Martí, Montse y Ainaud, Joan, 1989. *Mariano Fortuny Marsal*. 2, Catálogo de óleos y acuarelas, Barcelona: Diccionario Ràfols, p. 62.

González, Manuel Gregorio, 2022. *Las ruinas: una historia cultural*, Madrid: Athenaica Ediciones Universitarias, pp. 15,17, 99, 133, 137, 139, 140, 149, 151, 154, 156.

Henares, Ignacio, y Calatrava, Juan. 1982. *Romanticismo y teoría del arte en España*. Cátedra, pp. 30-33, 122.

Hopkins, Claudia. 2021. *La España Romántica: David Roberts y Genaro Pérez Villaamil*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el CEEH y el Instituto Ceán Bermúdez, pp. 201,225, 272.

Barón, Javier. *La pintura de paisaje en el romanticismo español*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2011. Youtube. <https://bit.ly/4gegVt5>

Lanzarote, José María, 2010. “Apuntes del pasado nacional: Aproximación al estudio de los dibujos de monumentos aragoneses de Valentín Carderera”. *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, N° 120, 141-176. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3672801> p. 154.

Lanzarote, José María, 2013, *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera*, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, pp. 29, 242, 246, 282.

Lanzarote, José María, 2016. *Diarios de viaje de Valentín Carderera por Europa (1841-1861)*, Diputación Provincial de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, pp. 11-14.

Lanzarote, José María, 2019. *Valentín Carderera (1796-1880). Dibujante, coleccionista y viajero romántico*. El CEEH y la Biblioteca Nacional de España. pp. 29-30, 37-38.

Marín Valdés, Fernando Arturo, 1980. “Comentarios de los “Recuerdos de mi vida” de Martín Rico”. *Liño: Revista anual de Historia del Arte*, N° 1, 23-28. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1058613> pp. 24, 27.

Marzo, José Luis, 1989. “La ruina o la estética del tiempo”. *Universitas*, N°3, Vol. 2, 49-52. Disponible en: <https://bit.ly/49eNJ35> pp. 49, 50, 51.

Mendoza, Cristina (com.), 1994. *Cien años de paisajismo catalán: Centenario de la muerte de Lluís Rigalt, Ramón Martí Alsina y Joaquim Vayreda*. Barcelona: Museu Nacional d’Art de Catalunya, pp. 33-38, 46, 52, 109-112, 122,124,136, 138.

Red Digital de Colecciones de Museos de España. (s.f.). *Paisaje oriental con ruinas clásicas*. Ministerio de Cultura. <https://bitly.cx/VdDCx>

Pardo, Enrique, 1976. *Eugenio Lucas y su mundo*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 47-48,60.

Peral, Santiago. 2011-2012. “Magnificiencia y barbarie en Benevívere en el segundo tercio del siglo XIX”. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, N° 82-83, 343-394. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4644407.pdf> pp. 375-384.

Pérez, María Teresa, 1997. “En torno al proceso constructivo de San Juan de los Reyes en Toledo”. *Anales de historia del arte*, N° 7, 11-24. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=125676> p. 23-24.

Quílez i Corella, Francesc M., 2012. “Ramón Martí Alsina, entre la inercia romántica y la pulsión realista. Lecturas interpretativas para un escenario pictórico ecléctico”. *Locus Amoenus*, Universitat Autònoma de Barcelona, Vol. 11 (1), 225-256. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Locus/article/view/265505/353090> p. 246.

Reyero, Carlos, 2017. *Fortuny: o el arte como distinción de clase*, Cuadernos de arte (Cátedra), pp. 41, 44, 48, 74, 111.

Romero, Yolanda et al. 2019. *Colección Banco de España. Catálogo razonado*, Banco de España, vol.1, pp. 396, 545.

Santos Romo, Irene, 2015. “La visió de la ruïna en Lluís Rigalt a través dels seus dibuixos i pintures”. Universitat de Barcelona. Disponible en: <https://bit.ly/4gdGaff> pp. 59-60.

Sauret, Teresa, 1986. “Aportaciones a la biografía de Antonio Muñoz Degraín. El pintor y Málaga.” *Archivo de Arte Valenciano*, Vol. 67, 83-88. Disponible en: <https://realacademiasancarlos.com/archivo-de-arte-valenciano/#92-156-wpfd-1986-lxvii> pp. 84,86,88.

Sauret, Teresa, 2008. *Muñoz Degraín: y las poéticas paisajísticas fin de siglo en Málaga*, Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, pp. 24,29,31.

Solache, Gloria, 2016. “Cecilio Pizarro, ilustrador editorial. El álbum de dibujos del Museo del Prado”. *Boletín del Museo del Prado*, Tomo 34, 76-93. Disponible en: <https://bit.ly/3ViRa2U> pp. 75,85-86.

Subías, Juan, 1951. *Un siglo olvidado de pintura catalana. 1750-1850*. Barcelona: Amigos de los Museos. pp. 62-63, 76.

Vicente, Eva. 1994. *Pintores del Romanticismo Andaluz*, Universidad de Granada, pp. 99, 353, 358.

VV.AA. 2000. *Museo de Bellas Artes de Sevilla. 25 años de adquisiciones y donaciones (1975-2000)*, Cajasur, Obra Social y Cultural, Córdoba, p. 101.

Zanardi, Tara, 2009. “From Melancholy Pleasure to National Mourning: “Ruinas de Zaragoza” and the Invention of the Modern Ruin”. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Vol. 72, N° 4, 519-544. Disponible en: <https://bit.ly/3KTKkeu> pp. 519-520, 529, 536.

6. ANEXO DE IMÁGENES



Figura 1: *El artista conmovido por la grandeza de los fragmentos de la Antigüedad*, Johann Heinrich Füssli (1779), Dibujo en tiza roja lavada en marrón, 422 x 358 mm, Kunsthau Zürich.

<https://collection.kunsthau.ch/en/collection/item/10289/>



Figura 2: *Ruinas del Patio del Hospital General de Nuestra Señora de Gracia*, Fernando Brambila y Juan Gálvez (1812-1813), Aguafuerte y aguainta, 460 x 555 mm, Museo Lázaro Galdiano.

Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico

https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=140157



Figura 3: *Vista de la Iglesia del Convento de San José*, Fernando Brambila y Juan Gálvez (1808-1814), Aguafuerte y aguatinta, 640 x 445 mm, Museo Lázaro Galdiano.

Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico

https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=140157

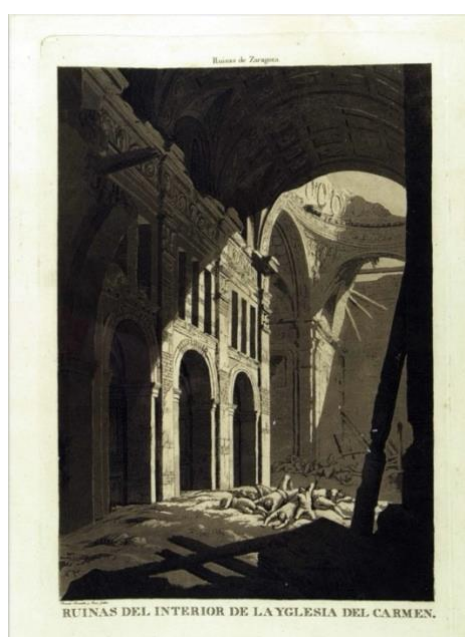


Figura 4: *Ruinas del interior de la Iglesia del Carmen*, Fernando Brambila y Juan Gálvez (1812), Aguafuerte y aguatinta, 645 x 440 mm, Museo Lázaro Galdiano.

Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico

https://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=140157



Figura 5: *Monasterio de San Francisco de Burgos*, Valentín Carderera (1847), Lápiz y aguada de color sobre papel, 142 x 197 mm, Museo Lázaro Galdiano.
<http://catalogomuseo.flg.es/comunidad/museoflg/recurso/vista-exterior-de-las-ruinas-de-san-francisco/f997e4c4-3308-4140-94d9-5d7ab3a6166a>



Figura 6: *Interior del monasterio de San Francisco de Burgos*, Valentín Carderera (1847), Lápiz y aguada de color sobre papel, 181 x 135 mm, Museo Lázaro Galdiano.
<http://catalogomuseo.flg.es/comunidad/museoflg/recurso/interior-de-las-ruinas-de-san-francisco-burgos/f274a1b9-9311-4534-9d39-d00d7e3fa31b>



Figura 7: *Interior de la Iglesia de la abadía de Santa María de Benevívere, cerca de Carrión de los Condes*, Valentín Carderera (1858), Lápiz y aguada de color sobre papel, 192 x 130 mm, Museo Lázaro Galdiano.

<http://catalogomuseo.flg.es/comunidad/museoflg/recurso/ruinas-de-la-abadia-premostratense-de-benevivere/e08aa308-03d9-4cc8-ae27-fb9d6c7a4f9d>



Figura 8: *Ruinas de Benevívere*, Francisco Parcerisa (1861), *Recuerdos y bellezas de España*, p. 345.

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000187033&page=1>

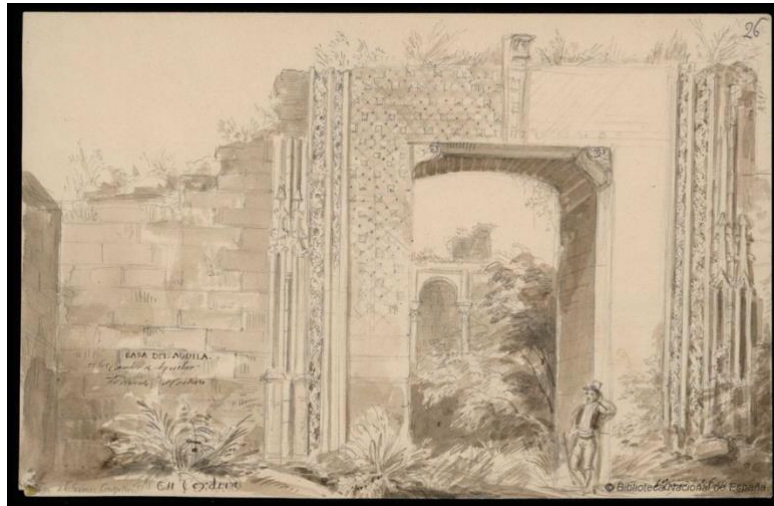


Figura 9: *Casa del Águila, Córdoba*, Valentín Carderera (1831-1880), Píncel, lápiz grafito, tinta y aguada sepia sobre papel, 166 x 266 mm, Sala Goya, Biblioteca Nacional de España.

<https://datos.bne.es/edicion/binp0000229124.html>

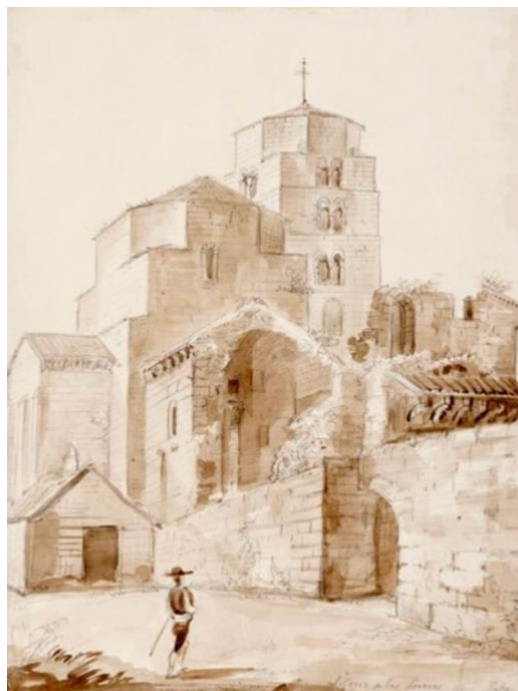


Figura 10: *Vista occidental de la iglesia de Santa Cruz de la Serós*, Valentín Carderera (1840), Lápiz y aguada sobre papel, 270 x 210 mm, Museo Lázaro Galdiano.

http://museodehuesca.es/wp-content/uploads/2018/12/fichero.documentos_Obras_expuestas.pdf



Figura 11: *Ruinas del castillo de Montearagón, torreón y muro meridional de la iglesia*, Valentín Carderera (1855), Lápiz y acuarela sobre papel, 215 x 280 mm, Museo Lázaro Galdiano.

http://museodehuesca.es/wp-content/uploads/2018/12/fichero.documentos_Obras_expuestas.pdf



Figura 12: *Templo de la Sibila de Tívoli*, Valentín Carderera (1828), Lápiz, tinta y aguada sobre papel, Museo Nacional del Prado.

<https://revistas.iea.es/index.php/ARG/article/view/2606>



Figura 13: *Copia del grabado del templo de la Fortuna en el puerto de Anzio de Wilhelm Friedrich Gmelin, Valentín Carderera (1823-1830), Lápiz y tinta sobre papel, Museo Nacional del Prado.*
<https://revistas.ica.es/index.php/ARG/article/view/2606>



Figura 14: *Paisaje oriental con ruinas clásicas, Genaro Pérez Villaamil (1842), Óleo sobre lienzo, 78 x 96 cm, Museo Nacional del Romanticismo.*
<https://www.flickr.com/photos/museoromanticismo/12534891615>



Figura 15: *Ruinas en las inmediaciones de Jerusalén*, Genaro Pérez Villaamil (1845), Óleo sobre lienzo, 52 x 71 cm, Colecciones Reales. Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.
Hopkins, Claudia. 2021. *La España Romántica: David Roberts y Genaro Pérez Villaamil*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el CEEH y el Instituto Ceán Bermúdez, p. 225.



Figura 16: *Caravana a la vista de tiro*, Genaro Pérez Villaamil (1846), Óleo sobre lienzo, 97 x 126 cm, Fundación Santamarca.
<https://www.oscarparrafotografo.com/reproducciones-de-arte/>



Figura 17: *Las gargantas de las Alpujarras*, Genaro Pérez Villaamil (1848), Óleo sobre lienzo, 97,5 x 129 cm, Fundación Santamarca.
https://repositorio.iaph.es/bitstream/11532/326360/1/Demarcación_paisajística_Alpujarras_Valle_Lecrín_ficha_técnica.pdf



Figura 18: *Castillo roquero*, Genaro Pérez Villaamil (1853), Óleo sobre lienzo, 36,50 x 29,50 cm, Museo Lázaro Galdiano.
https://museoteca.com/r/es/work/3246/perez_villaamil_jenaro/un_torreon_en_ruinas/!/



Figura 19: *Ganaderos con rebaños en paisaje con ruinas neogóticas*, Andrés Cortés y Aguilar (S. XIX), Óleo sobre lienzo, 102 x 156 cm, Colección <https://bit.ly/3KRidfV>



Figura 20: *Vista de Sevilla desde la Casa de Campo*, Andrés Cortés y Aguilar (Mediados S. XIX), Óleo sobre lienzo, Colección <https://www.langerarte.com/producto/andres-cortes-aguilar-sevilla-s-xix-2/>



Figura 21: *Ganado junto a un río y castillo al fondo*, Manuel Barrón y Carrillo (1857), Óleo sobre lienzo, 0,77 x 1,17 cm, Colección Yrayzoz (Cádiz).
<https://digital.csic.es/handle/10261/13787>



Figura 22: *Manada de toros junto a un río, al pie de un castillo*, Genaro Pérez Villaamil (1837), Óleo sobre lienzo, 91 x 115 cm, Museo Nacional del Prado.
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/manada-de-toros-junto-a-un-rio-al-pie-de-un/2ccb485b-40ac-4230-9430-52f800498fca>



Figura 23: *Atardecer*, Manuel Barrón y Carrillo (1854), Óleo sobre tabla, 50 x 65 cm, Museo de Bellas Artes de Sevilla.

<https://bitly.cx/NEGvl>



Figura 24: *Paisaje de Isbor, el río Guadalfeo y la ermita de Nuestra Señora de las Angustias*, Manuel Barrón y Carrillo (Mediados S.XIX), Óleo sobre lienzo, 62 x 82 cm, Colección particular.

https://www.artnet.com/artists/manuel-barrón-y-carrillo/paisaje-de-isbor-el-río-guadalfeo-y-la-ermita-de-BJ8syFTdK4gWNi_S2UEvYg2



Figura 25: *Paisaje con ruinas*, Lluís Rigalt (1848), Óleo sobre lienzo, 98 x 119 cm, Fundación Banco Santander.

<https://www.fundacionbancosantander.com/es/cultura/arte/coleccion-banco-santander/paisaje-con-ruinas>



Figura 26: *Ruinas*, Lluís Rigalt (1865), Óleo sobre lienzo, 119 x 171 cm, Museu Nacional D'Art de Catalunya.

<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/ruinas/lluis-rigalt/010559-000>

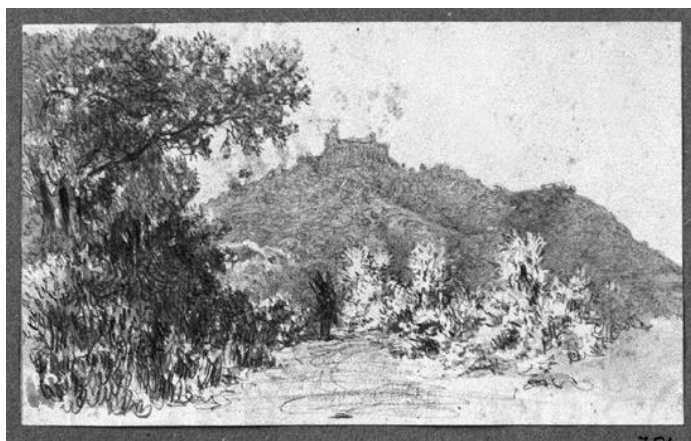


Figura 27: *Muntanya i castell de Montsoriu (Arbúcies)*, Lluís Rigalt (1871?), Lápiz y aguada marrón sobre papel, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

<https://www.racba.org/es/obra/muntanya-i-castell-de-montsoriu-arbucies/>



Figura 28: *Ruïnes del Palau de Fluvià. Guissona*, Lluís Rigalt (1852), Tinta y aguada gris sobre papel, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

<https://www.racba.org/es/obra/ruines-del-palau-de-fluvia-guissona/>



Figura 29: *Quiosco de Trajano en la Isla de File, Egipto*, Cecilio Pizarro (Hacia 1860), Lápiz compuesto sobre papel, 160 x 202 mm, Museo Nacional del Prado.
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/quiosco-de-trajano-en-la-isla-de-file-egipto/eb44c6dc-b66a-4cb3-ae9f-4638a43f3d6c>



Figura 30: *Ruinas del claustro de San Juan de los Reyes en Toledo*, Cecilio Pizarro (1840-1873), Pluma, preparado a lápiz y tinta parda sobre papel, 211 x 149 mm, Museo Nacional del Prado.
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ruinas-del-claustro-de-san-juan-de-los-reyes-en/0dc287e2-cc2d-4ac2-b7d0-c9c114d3f849?searchMeta=ruinas%20del%20claustro%20de>



Figura 31: *Ruinas del Palacio de doña María “la Grande” en Toledo*, Cecilio Pizarro (Hacia 1851), Lápiz compuesto sobre papel, 89 x 121 mm, Museo Nacional del Prado.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ruinas-del-palacio-de-doa-maria-la-grande-en/5efe190d-388f-481c-bea2-2a75ab528543>



Figura 32: *Paisaje con ruinas*, Ramón Martí Alsina, (1858), Óleo sobre tela, 97 x 157 cm, Círculo Equestre (Barcelona).

Mendoza, Cristina (com.), 1994. Cien años de paisajismo catalán: Centenario de la muerte de Lluís Rigalt, Ramón Martí Alsina y Joaquim Vayreda. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 122-123.



Figura 33: *Ruinas del palacio*, Ramón Martí Alsina (1859), Óleo sobre lienzo, 70,5 x 123,5 cm, Museu Nacional D'Art de Catalunya.
<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/ruinas-del-palacio/ramon-marti-i-alsina/010540-000>



Figura 34: *Ruinas de la Iglesia del Sant Sepulcre*, Ramón Martí Alsina (1862), Óleo sobre lienzo, 71,5 x 124 cm, Museu Nacional D'Art de Catalunya.
<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/ruinas-de-la-iglesia-del-santo-sepulcro/ramon-marti-i-alsina/010539-000>



Figura 35: *Paisaje de las murallas de Girona*, Ramón Martí Alsina (1866), Óleo sobre tela, 102 x 175 cm, Colección particular.
Mendoza, Cristina (com.), 1994. Cien años de paisajismo catalán: Centenario de la muerte de Lluís Rigalt, Ramón Martí Alsina y Joaquim Vayreda. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 122-123.



Figura 36: *El gran día de Girona*, Ramón Martí Alsina (1863-1864), Óleo sobre lienzo, 496 x 1082 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya.
<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/el-gran-dia-de-girona/ramon-marti-i-alsina/012084-000>



Figura 37: *Monumentos celtas en la provincia de Granada*, Martín Rico y Ortega (1857), Óleo sobre lienzo, 44 x 67 cm, Colección particular.
Barón, Javier, 2012. *El paisajista Martín Rico (1833-1894)*, Museo Nacional del Prado, p. 55.

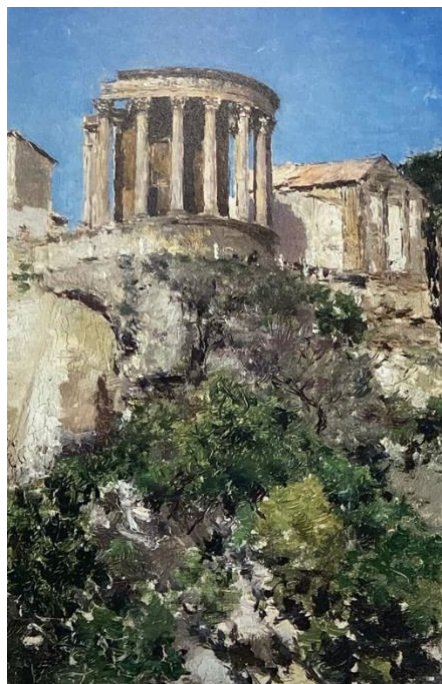


Figura 38: *Templo de la Sibila en Tívoli*, Martín Rico y Ortega (1885), Óleo sobre tabla, 34,9 x 25,3 cm, Colección Michel Rico.
Barón, Javier, 2012. *El paisajista Martín Rico (1833-1894)*, Museo Nacional del Prado, p. 85.



Figura 39: *Poblado cabileño. Puesto de vigía (Avant poste árabe)*, Mariano Fortuny (1860-62), Acuarela, Antigua colección Alfonso XII.
 Barón, Javier, 2017. Fortuny (1838-1874), Museo Nacional del Prado, p. 117



Figura 40: *Paisaje con figuras*, Mariano Fortuny (1869), Acuarela, Paradero desconocido.
 Barón, Javier, 2017. Fortuny (1838-1874), Museo Nacional del Prado, p. 116



Figura 41: *Ruinas romanas, cerca de Cervara*, Mariano Fortuny (1863-65), Acuarela, 460 x 350 mm, Museu Comarcal de Reus.
https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Fortuny.Ruinas_romanasy_MuseodeArte_eHistoriaReus.jpg



Figura 42: *Torre romana*, Mariano Fortuny (Finales siglo XIX), Óleo sobre lienzo, 20,5 x 28,5 cm, Colección particular.
 González, Carlos, Martí, Montse y Ainaud, Joan, 1989. Mariano Fortuny Marsal. 2, Catálogo de óleos y acuarelas, Barcelona: Diccionario Ràfols, p. 62



Figura 43: *Una vista de El Cairo*, Antonio Muñoz Degraín (Finales siglo XIX), Óleo sobre lienzo, Colección privada.
Muñoz, Antonio, 2001. El orientalismo en la pintura de Antonio Muñoz Degraín, Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. p. 30.



Figura 44: *Puente de la Sultana*, Antonio Muñoz Degraín (Principios siglo XX), Óleo sobre lienzo, 124,5 x 82,50 cm, Museo de Bellas Artes de Málaga.
Muñoz, Antonio, 2001. El orientalismo en la pintura de Antonio Muñoz Degraín, Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. p. 43.

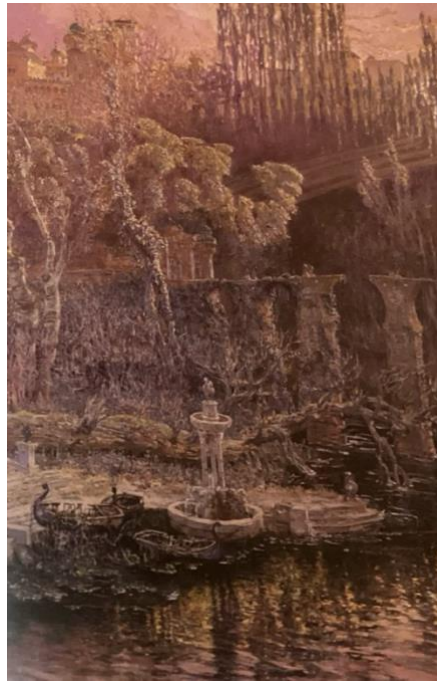


Figura 45: *Fuente de la Sultana. Granada. Recuerdo de Granada*, Antonio Muñoz Degraín (1912), Óleo sobre lienzo, 198,6 x 136,5 cm, Museo de Bellas Artes de Valencia.

Muñoz, Antonio, 2001. El orientalismo en la pintura de Antonio Muñoz Degraín, Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. p. 99.



Figura 46: *Los estanques de Salomón*, Antonio Muñoz Degraín (1910-1912), Óleo sobre lienzo, 130 x 189,5 cm, Museo de Bellas Artes de Valencia.

Muñoz, Antonio, 2001. El orientalismo en la pintura de Antonio Muñoz Degraín, Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. p. 95.