

# BAUKUNST: EL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO DE GOETHE

Data recepción: 2015/10/05

Data aceptación: 2016/09/30

Contacto autores: alberto.rubio@uv.es; joan.calduch@ua.es

Alberto Rubio Garrido

Universitat de València

Juan Calduch Cervera

Universitat d'Alacant

## RESUMEN

En Italia se incrementó el interés de Goethe por la arquitectura. De vuelta, siguiendo a Winckelmann (*Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, 1762), inició un pequeño tratado de arquitectura. Está fechado en 1795 y se titula "Baukunst". Es una carpeta de trece folios numerados, con hojas en blanco y algunos dibujos apenas esbozados a lápiz que evidencian su carácter inacabado.

En cada hoja el texto ocupa medio folio a la derecha dejando libre la izquierda para los dibujos correspondientes. La comparación entre texto y dibujos puede aportarnos una visión más completa de la teoría arquitectónica de Goethe como contrapunto a sus críticas y comentarios analíticos o descriptivos de los edificios.

Palabras clave: Goethe, tratado, arquitectura

## ABSTRACT

Goethe's interest in architecture increased in Italy. On his return, and in following Winckelmann (*Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, 1762), he began a small treatise on architecture. Dated 1795 and entitled *Baukunst*, it comprises a folder of 13 numbered pages, some of them blank and some of them containing very lightly sketched pencil drawings, which point out its unfinished nature.

The text on each page occupies the right half, with the left side being left free for the corresponding drawings. Comparison of the text and drawings should provide us with a more complete vision of Goethe's architectural theory as a counterpoint to his criticism and analytical and descriptive comments on the buildings he drew.

Keywords: Goethe, treatise, architecture

El interés de "aficionado culto"<sup>1</sup> de Goethe por la arquitectura se decantó definitivamente por el clasicismo de raíz palladiana tras su viaje a Italia (1786-1788), superando su entusiasmo juvenil por el gótico. Aunque en el texto del viaje publicado<sup>2</sup> dejó entrever que ya entonces había asumido sus limitaciones para la práctica de las artes plásticas, lo cierto es que pudo interiorizar con plena conciencia esta carencia cuando preparaba su edición

treinta años después.<sup>3</sup> La realidad parece confirmar esta hipótesis puesto que, en el transcurso de su estancia en Italia y durante los años inmediatamente posteriores a su regreso, se despertó en él un gran interés por el conocimiento y estudio de la arquitectura yendo más allá de una mera curiosidad diletante.<sup>4</sup> Sus ideas arquitectónicas, maduras en esos años, las recogió en un escrito titulado *Baukunst* que dejó inconcluso en 1795.<sup>5</sup>

Este texto, con una estructura que recuerda la de un pequeño tratado donde se combinan y refuerzan mutuamente texto y dibujos,<sup>6</sup> refleja las influencias que tuvo durante su formación arquitectónica. Junto a la visita, estudio y disfrute de las grandes obras antiguas y renacentistas conocidas durante su viaje, se fueron perfilando y consolidando tres vías paralelas que conformaron su bagaje en estas cuestiones y que, finalmente, quedaron reflejadas de alguna manera en el escrito mencionado: en primer lugar, el ejercicio del dibujo arquitectónico; en segundo lugar, el conocimiento y dominio de las bases teóricas de la arquitectura mediante el estudio de textos, escritos y tratados; por último, el intercambio de ideas y el trato con arquitectos, estudiosos, arqueólogos y otros teóricos y profesionales.

Profundizar, por una parte, en las influencias que Goethe fue incorporando a lo largo de su formación en materia arquitectónica y, por otra, en el contenido y referencias del texto –insistiendo en la comparación entre texto y dibujos– puede aportarnos una visión más completa de la teoría arquitectónica de Goethe como contrapunto a sus críticas y comentarios analíticos o descriptivos de los edificios.

**La formación arquitectónica de Goethe. Las bases de su aprendizaje**

Como primera tarea, Goethe trató de conseguir el dominio del dibujo arquitectónico, lo que implicaba el ejercicio de la perspectiva y el aprendizaje de los sistemas gráficos específicos. Durante su estancia en Roma asistió a unas clases de dibujo dadas por el arquitecto Maximilian von Vershaffelt<sup>7</sup> de las que, el 11.08.1787, dice: “He aprendido mucho, sobre todo en perspectiva.”<sup>8</sup> Se conocen algunos ejercicios hechos en esos momentos (III: 110; III: 111; III: 112; III: 113; III: 115; III: 116; III: 117; III: 118)<sup>9</sup> (Fig. 1) y otros fechados en los años sucesivos mientras cavilaba en torno a la idea del *Baukunst* (IVb: 33; Va: 114).

En algunos casos son evidentes cuáles fueron los modelos de los que se sirvió Goethe para sus ejercicios en perspectiva y es posible evaluar su nivel adquirido si comparamos, por ejemplo, las láminas de Serlio con los dibujos correspondientes realizados por él (Figs. 2 y 3).

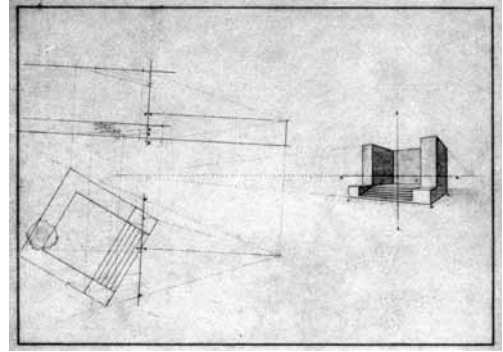


Fig. 1. Johann W. Goethe, *Zweipunktperspektive*, junio 1787 (264x357 mm; lápiz, tiralíneas con tinta china y tinta roja). En Femmel [1958] 1972, III: 113

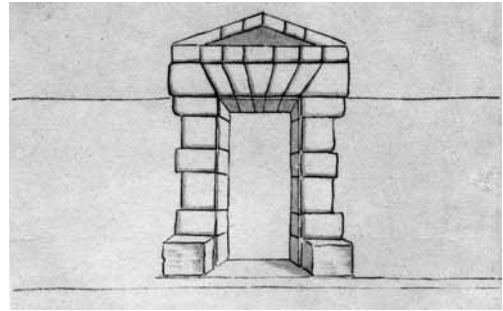


Fig. 2. Johann W. Goethe, *Portal in schwerer Rustika wie in: S. Serlio*, verano 1787 o ¿tras el viaje a Italia? (174x210 mm, lápiz y tinta a pluma y pincel). En Femmel [1958] 1972, III: 105

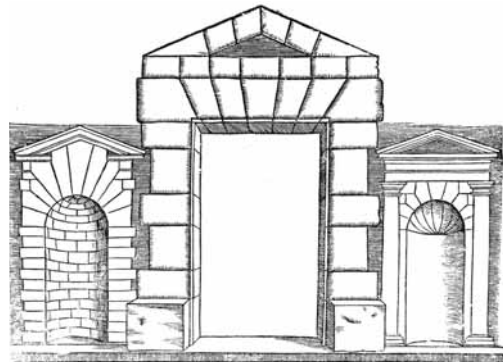


Fig. 3. Sebastiano Serlio (1537-1551, IV: 9 anv.)

Además de los ejercicios de perspectivas, Goethe realizó dibujos arquitectónicos hechos generalmente a mano alzada, utilizando el sistema diédrico (plantas, alzados, secciones y detalles). De este modo, estas imágenes ponen de

manifiesto su carácter exclusivamente técnico. Se conservan dibujos de este tipo hechos durante el viaje italiano y en los años posteriores representando basas, capiteles y detalles de columnas, cornisas, molduras y otros elementos, frecuentemente extraídos de los tratados de Palladio, Scamozzi, Serlio, Galiani, etc.<sup>10</sup> (II: 177 rs.; III: 66; III: 93; III: 94; III: 104; III: 105; IVb: 106; IVb: 112; IVb: 118; IVb: 204; VIa: 158 rs.) (Fig. 4).

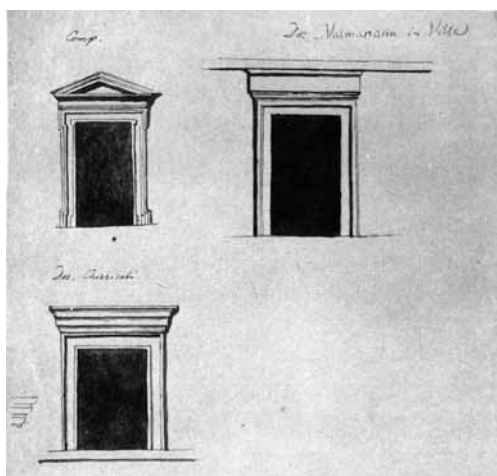


Fig. 4. Johann W. Goethe, *Fensterrahmen in dorischer und Compositordnung*, 1795 (227x191 mm; lápiz, tinta y lavado). En Femmel [1958] 1972, IVb: 108. Detalles de ventanas de la Villa Valmarana de Palladio según el tratado de Scamozzi, donde Goethe indica (y en este orden): Comp. / Dor. Valmarana in Villa / Dor. Chiericati

Paralelamente a estos dibujos específicamente arquitectónicos en perspectiva o diédrico, hizo también otros dibujos de panoramas y vistas con temas arquitectónicos y ruinas (IVa: 2; IVa: 8; IVa: 9; IVa: 139; IVa: 140; IVb: 187), siguiendo, en este caso, la tradición de los *vedutisti* como Giovanni Battista Piranesi (Goethe 1991, III: 1342), Charles-Louis Clérisseau (Goethe 1991, III: 1149) o Aart van der Neer (Goethe 1991, III: 1266) a quienes menciona, entre otros (Fig. 5).

Sin embargo, no hay ejemplos de este tipo de dibujos artísticos en el *Baukunst*. Todos son dibujos arquitectónicos hechos con el sistema diédrico, lo que demuestra que Goethe asignaba a este escrito un incuestionable carácter teórico.

El conocimiento y estudio de los tratados clásicos es el segundo cometido al que se apli-



Fig. 5. Johann W. Goethe, *Dorischer Tempel an Meeresbucht*, c. 1790 (121x389 mm; cera y tinta acuarelada). En Femmel [1958] 1972, IVa: 9

có Goethe en aquellos años. A principios de su viaje, compró en Padua una edición entonces reciente del tratado de Palladio<sup>11</sup> y, poco después en Venecia, el *Vitruvio* de Galiani<sup>12</sup> que era en aquellos momentos la última versión, editada en 1758, del tratadista romano. Las láminas de este tratado, cuidadosamente grabadas, rezuman un tono palladiano abiertamente reconocido por su autor, si bien pecan de una grandilocuencia deudora de las corrientes académicas del momento alejada de la arquitectura del maestro vicentino. También durante su estancia en Vicenza tuvo ocasión de visitar "al anciano arquitecto [Ottavio Bertotti] Scamozzi, que ha editado los edificios de Palladio".<sup>13</sup> Además, en la narración del viaje son muchas las referencias a la obra, los escritos y la arquitectura de Palladio mostrando su admiración y dejando constancia de su influencia.<sup>14</sup> Incluso el estudio del *Vitruvio* de Galiani lo canalizó a través de la interpretación de Palladio, pues escribe: "Palladio, con sus palabras y obras, con su manera de pensar y crear, me ha acercado a mí más el Vitruvio y me ha servido con él de intérprete mejor de como pudiera hacerlo su traducción italiana".<sup>15</sup> En definitiva, el aprendizaje de Goethe a través de los principales tratados que utilizó, especialmente durante su viaje a Italia, estaba fuertemente impregnado de palladianismo. En el *Baukunst* Goethe no sólo utilizó ejemplos extraídos del tratado de Palladio, sino que, como él y a diferencia de otros tratadistas como Serlio, tampoco empleó nunca la perspectiva en los dibujos incluidos en el documento.

Pero a finales del siglo XVIII la teoría arquitectónica plasmada en los tratados de la tradición renacentista había agotado su ciclo. Frente a la voluntad totalizadora de estos libros que unificaban la teoría y la práctica arquitectónicas, en ese siglo se produce una escisión entre diferentes disciplinas que conforman un pensamiento ar-

quitectónico plural y disperso, troceado en facetas diversas, autónomas y no siempre coherentes ni complementarias entre sí. Los levantamientos de las ruinas con precisión científica, la reformulación de la historia del arte grecorromano, el planteamiento estético del clasicismo desde nuevas bases y la búsqueda de una teoría de las artes ajena a cualquier vertiente pragmática, son algunas de ellas. Se consolidaron, así, distintas disciplinas como la historia, la arqueología y los ensayos teóricos o filosóficos abriendo la vía al pensamiento arquitectónico moderno.<sup>16</sup> Algunos autores y especialistas en estas materias tuvieron una influencia relevante en la formación del gusto por la arquitectura de Goethe tanto durante su viaje a Italia como en los siguientes años. Los más relevantes son: Johann Gottfried Herder teólogo, filósofo y crítico, que había entusiasmado al joven Goethe por el gótico y de quien se distanció, sin embargo, años después;<sup>17</sup> Aloys Hirt<sup>18</sup> arqueólogo; grabadores, anticuarios, teóricos del arte y dibujantes como Antonio Lafreiri, Giovanni Paolo Lomazzo y Giovanni Pietro Bellori;<sup>19</sup> Johann Heinrich Meyer<sup>20</sup> historiador; pensadores y filósofos como Immanuel Kant<sup>21</sup> o Gotthold Ephraim Lessing<sup>22</sup> pero, sobre todo, el gran teórico e historiador Johann Joachim Winkelmann,<sup>23</sup> cuyas ideas fueron esenciales en su interpretación del clasicismo y en su entusiasmo por la arquitectura griega. El contenido del *Baukunst* de Goethe es, en gran medida, deudor del escrito de Winkelmann *Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos (Anmerkungen über die Baukunst der Alten, 1762)*.

La vertiente complementaria al estudio de tratados y escritos era el trato directo, las charlas y los debates con arquitectos, artistas y pensadores que, durante su estancia en Italia, fueron casi exclusivamente alemanes.<sup>24</sup> En 1787 en Roma se encontró con el arquitecto Johann August Arens. Posteriormente, Goethe lo llamó a Weimar para que interviniera en las obras de reconstrucción del *Schloss* y en el proyecto y ejecución de la *Römische Haus* coincidiendo con el momento en que él mismo estaba redactando los primeros borradores del *Baukunst*.<sup>25</sup> También en Roma conoció al arquitecto Louis François Cassas cuyas láminas despertaron en Goethe el interés por las antigüedades de Palmira y Egipto.<sup>26</sup> Así mismo estuvo relacionado de manera directa y habitual

con otros estudiosos como Karl Philipp Moritz<sup>27</sup> y con pintores y dibujantes como Jacob Philipp Hackert,<sup>28</sup> Cristoph Heinrich Knip<sup>29</sup> y Johann Heinrich Wilhelm Tischbein.<sup>30</sup> Estos dos últimos le acompañaron en varias etapas de su viaje ejecutando dibujos y levantamientos de ruinas y edificios. Si estas relaciones situaron a Goethe en el ámbito del ejercicio artístico y los debates teóricos, sin embargo, para el conocimiento del trabajo profesional en el terreno de la construcción y para el trato con los arquitectos y maestros volcados en la ejecución de las obras, jugaron una especial relevancia los cargos desempeñados por Goethe al servicio del Duque de Weimar<sup>31</sup> en la medida que le enfrentaban directamente con los problemas cotidianos, tanto técnicos como económicos y de gestión, que la ejecución de las obras y las fábricas oficiales plantean.

Encontramos así un Goethe desdoblado en dos intereses paralelos. Por un lado, los debates y reflexiones teóricas sobre las bellas artes y, en concreto, la arquitectura. Y, por otro, las cuestiones habituales que surgen durante la construcción y la realización de las obras públicas y los edificios.<sup>32</sup> Seguramente este conocimiento práctico es lo que le hizo subrayar la diferencia entre la construcción como proceso técnico sujeto a las vicisitudes propias de toda actividad productiva, y la arquitectura entendida como una práctica artística canalizada por las normas y las reglas pertinentes. Una cuestión que queda reflejada en su *Baukunst*. Esta disociación, que nunca se la habría planteado un arquitecto profesional como Palladio para quien la teoría sólo se entiende como soporte y justificación de la práctica, es, quizás, una de las muestras más elocuentes del carácter diletante que adoptó Goethe en relación con la arquitectura y de la orientación de su pensamiento y sus teorías.

### ***Baukunst***<sup>33</sup>

El documento es una carpeta de quince folios escritos y dibujados, en su caso, por ambas caras. En cada página, el texto ocupa en vertical la mitad derecha, dejando en blanco para los dibujos la parte vertical izquierda. En el documento hay columnas de texto interrumpidas, quedan páginas en blanco intercaladas y algunos dibujos están apenas insinuados, lo que pone en evidencia que, por una parte, es un trabajo

inacabado y que, por otra, tenía una extensión y estructura ya concebida al quedar en blanco las partes que, estando previstas y acotadas, no fueron finalmente redactadas o dibujadas. Tanto el escrito como los dibujos están hechos a tinta, aunque algunos de ellos parecen esbozados a lápiz previamente. Este aspecto es constatable en aquellos que dejó sin repasar a tinta. Algunas figuras están sombreadas a la aguada. No se aprecia en ningún caso el uso de instrumental de apoyo: compás, regla, etc. Hay en total diecisiete dibujos todos ellos ajustados a las convenciones gráficas del sistema diédrico, al igual que en sus dibujos arquitectónicos preparatorios que se conocen.

Tal y como nos ha llegado, el ensayo consta de dos partes claramente diferenciadas.<sup>34</sup> En la primera, Goethe deduce una teoría de la arquitectura con un despliegue conceptual que, en la segunda parte, quedará ilustrado con diferentes ejemplos de la historia de la arquitectura acompañados de dibujos. Así como la primera –atendiendo a la manera en la que ocupa el espacio del legajo– está concluida en su formulación escrita, la segunda sólo nos ha llegado fragmentariamente. En ambos casos han quedado espacios libres para nuevos dibujos, lo que no implica necesariamente que esa fuera la intención de Goethe. Sólo en la segunda parte, dadas las referencias escritas, puede aventurarse con bastante verosimilitud que faltan dibujos de los que, en algunos casos, se conocen borradores previos (Fig. 6):

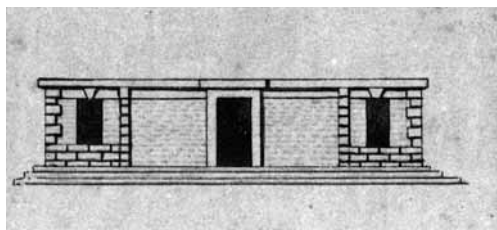


Fig. 6. Johann W. Goethe, *Dorische Ordnung*, c. 1795 (181x114 mm; lápiz, tinta con pluma y pincel). En Femmel [1958] 1972, IVb: 104

En la línea de las reflexiones modernas en torno a la estética del gusto, Goethe asume desde el comienzo mismo de su ensayo que toda teoría de las artes ha de “determinar en cada una de las

artes qué es digno de alabanza o de reproche” con arreglo a “una norma de nuestros juicios”.<sup>35</sup> Puede, en este sentido, establecerse ya una primera ruptura respecto de la tratadística clásica, ocupada en el desarrollo de un corpus objetivo del conocimiento arquitectónico, en tanto que Goethe establece los criterios con arreglo a los cuales se pueden juzgar las artes desde los paradigmas de la estética de la recepción.<sup>36</sup>

Si bien es cierto, como así apunta, que muchas de sus observaciones en el *Baukunst* son extrapolables al conjunto de las artes, la singularidad de este texto radica en centrar la discusión en torno a las condiciones específicas de la arquitectura. De hecho, para Goethe, esta especificidad de la arquitectura recae en la imposición de un material previo<sup>37</sup> y su ineludible orientación hacia fines. La dialéctica entre ambos atraviesa todo el tratado y condiciona la forma arquitectónica. En concreto, la finalidad en la arquitectura consta de tres niveles jerarquizados: el fin inmediato (la necesidad o lo útil), el fin elevado (la armonía sensual, de los sentidos) y el fin más elevado (la ficción poética).<sup>38</sup> Esta formulación teórica debe interpretarse en paralelo a los ejemplos que le siguen en la segunda parte del tratado, de suerte que no puede ser entendido lo uno sin lo otro. Conviene, pues, vincular cada una de las finalidades de la arquitectura al ejemplo o ejemplos correspondientes, saltando alternativamente de la primera a la segunda parte del *Baukunst* y siguiendo la secuencia establecida por Goethe, desde los casos más toscos hasta los más desarrollados.

La primera de las finalidades de la arquitectura, “la inmediata” [der nächste], atiende a lo meramente necesario cuando se limita a cumplir con las exigencias del material, o a lo útil cuando con la asistencia de la técnica permite disponer de un mayor número de soluciones posibles. Los etruscos serían, en este sentido, un pueblo que sólo alcanzaron a plasmar en sus construcciones el fin inmediato. Ello implica para Goethe que, en rigor, sus obras no puedan considerarse arte. Esboza para ilustrarlo una historia del desarrollo de la fábrica desde el muro ciclópeo (*opus incertum*) al aparejo de sillares regulares (del *opus pseudisodomum* al *opus isodomum*) con el apoyo de una serie de cuatro dibujos (Fig. 7 a y b).

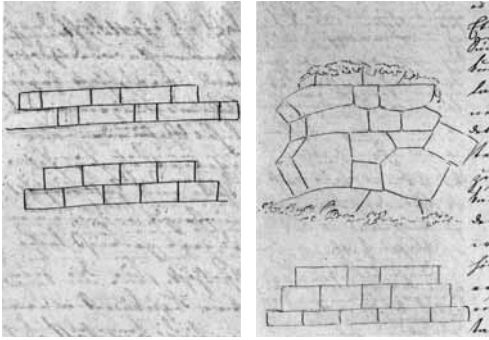


Fig. 7 a y b. Johann W. Goethe, *Antiker Steinverband*, 1795 (folio: 342x211 mm, dibujo: 135x111 mm; lápiz, tinta con pluma y folio: 342x211 mm, dibujo: 50x95 mm; lápiz, tinta con pluma). En Femmel [1958] 1972, V1a: 153 y V1a 153 rs., respectivamente

El dibujo del *opus incertum* está rehecho a partir del dibujo *Zyklopenmauerwerk* (149x201 mm, lápiz, lavado a sepia, Femmel [1958] 1972, III: 025) fechado en 24.02.1787. Es de suponer que se trata de los muros que tuvo ocasión de ver de camino a Nápoles, entre Fondi y Sessa, última estación de postas antes de llegar a la ciudad.<sup>39</sup> Hay un segundo dibujo, *Zyklopenmauerwerk (opus reticulatum)* (119x193 mm, lápiz, tinta con pluma), del verano de 1787 (Femmel [1958] 1972, III: 099) que remite al mismo motivo.

Pero para que la arquitectura adquiriera el rango de arte, junto con la funcionalidad ha de incorporar la "harmonía sensible". A partir de la forma original, fruto de la satisfacción del fin inmediato, la asunción de la belleza como criterio de valoración otorga un papel central a la doctrina de la proporción. La síntesis entre la necesidad y la belleza permite dotar de carácter al edificio y alumbrar la idea del tipo arquitectónico. Pero, ahora bien, dado que el carácter no es mensurable, no puede ser reducido a relaciones numéricas concretas pese a que las leyes de la proporción intervengan. De ahí que la idea de tipo arquitectónico, fundamento del carácter, no se corresponda con una equiparación de las proporciones entre diferentes edificios concretos. Luego, si el fin inmediato sirve, el fin elevado [der höhere] puede considerarse como la forma devenida idea o el símbolo estético de la necesidad funcional. Por lo tanto, va más allá de las exigencias materiales características de la ar-

quitectura. Al aumentar sus capacidades, el artista alcanza un nuevo grado de dominio sobre el material.

Un claro ejemplo de esta progresión hacia el tipo lo constituye para Goethe la evolución del crepidoma de los templos griegos antiguos. Un aspecto que ya le había interesado durante su visita a Segesta en Sicilia.<sup>40</sup> A esta responde, de hecho, el conjunto de la segunda parte del *Baukunst* que lleva por título "Bases de los edificios al completo". La funcionalidad del acceso al interior del templo condujo al desarrollo de peldaños continuos por todo su perímetro. Pero, al proporcionarlos según las dimensiones totales del edificio, buscando la belleza, adquirirían una altura impracticable, lo que obligó, en consecuencia, a añadir escalones intermedios en el frente principal (Figs. 8 y 9).<sup>41</sup>

Este ejemplo demuestra para Goethe cómo la armonía de los sentidos en la proporción de un edificio está siempre unida a su originaria funcionalidad y, por tanto, no depende de añadidos ornamentales. Por otra parte, a eso responde la aparición de la moldura en voladizo de los escalones en época de Augusto. Según Goethe, este ejemplo anticipa el podio romano *in antis* al jerarquizar los lados del crepidoma, al potenciar

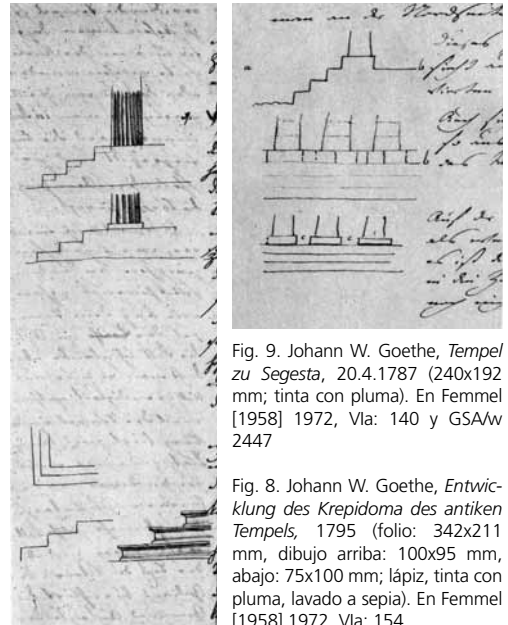


Fig. 9. Johann W. Goethe, *Tempel zu Segesta*, 20.4.1787 (240x192 mm; tinta con pluma). En Femmel [1958] 1972, V1a: 140 y GSAw 2447

Fig. 8. Johann W. Goethe, *Entwicklung des Krepidoma des antiken Tempels*, 1795 (folio: 342x211 mm, dibujo arriba: 100x95 mm, abajo: 75x100 mm; lápiz, tinta con pluma, lavado a sepia). En Femmel [1958] 1972, V1a: 154

el frontal y eliminar los laterales. Se consolida, así, por exigencias funcionales un nuevo tipo arquitectónico que conlleva, a su vez, nuevos desajustes que han de ser resueltos y que tiene como horizonte la aparición de “las columnas sobre pedestales totalmente independientes”.<sup>42</sup>

Con arreglo a su planteamiento progresivo, el fin más elevado [der höchste] sigue al elevado. Así como la belleza sensible se desarrolla a partir de la funcionalidad, desde el fin elevado surgirá el fin más elevado a través de pasos morfológicos intermedios. En este sentido, el caso del templo de Asís, que Goethe estudió en su primer viaje a Italia con gran entusiasmo, es sólo un ejemplo transicional en apariencia (Figs. 10 y 11).<sup>43</sup>

Por necesidad (puesto que no se dispone de apenas espacio para su desarrollo), la escalera penetra más allá de la línea de columnas. El efecto es así semejante al de las columnas sobre pedestales, cuando en realidad “están sobre el suelo del pórtico, que tan sólo está quebrado por la escalera”.<sup>44</sup> Se dan, en cambio, ejemplos en los que los pedestales aparecen aislados aun cuando no hay escaleras, es decir, cuando no están sometidos a la necesidad (contrariamente al caso de Asís). Para ilustrarlo, Goethe hace

mención de dos casos recogidos en los *Quattro libri dell'architettura*. Si en la “Mazon Quaree” – como lo llama Palladio–,<sup>45</sup> los pedestales se componen como “proyecciones de las bases”, en el Templete que recuerda al de Clitumno, por el contrario, están las “bases manifiestamente divididas”.<sup>46</sup> De este último edificio, Goethe incluye en su tratado una reproducción parcial (Figs. 12 y 13).<sup>47</sup>

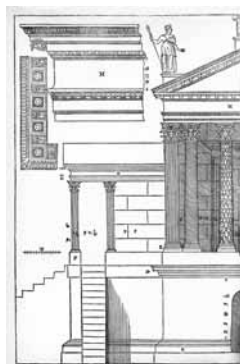


Fig. 12. Andrea Palladio, Temple de Clitumno (1570, IV: 100)

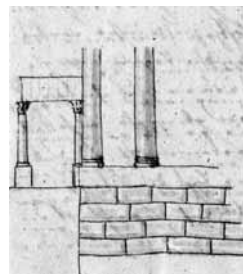


Fig. 13. Johann W. Goethe, Piedestalen, 1795 (folio: 342x211 mm, dibujo: 102x50 mm; lápiz, tinta con pluma, lavado a sepia). En Femmel [1958] 1972, VIa: 155

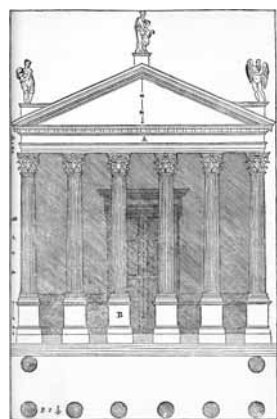
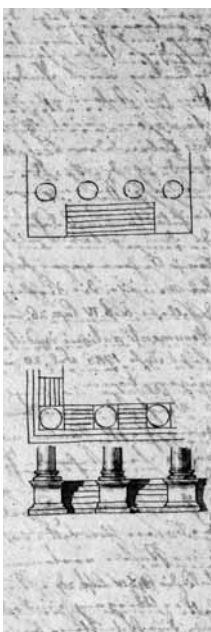


Fig. 11. Andrea Palladio, Alzado del templo de Minerva en Asís (1570, IV: 105)

Fig. 10. Johann W. Goethe, *Krepis an der Frontseite des Antentempels*, 1795 (folio: 342x211 mm, dibujo: 160x80 mm; lápiz, tinta con pluma, lavado a sepia). En Femmel [1958] 1972, VIa: 154 rs.



En la metamorfosis de la basa, el punto de partida hacia la progresión del fin más elevado lo constituye el intento de establecer un tipo de pedestal independiente con las basas divididas partiendo del zócalo continuo. Tras estas diversas fases transicionales en época clásica, fue Palladio quien pudo potenciar el carácter de sus construcciones y aumentar la diversificación de las soluciones, alcanzando así su forma más evolucionada. Si bien es cierto que en la mayoría de sus edificios Palladio apenas superó la concepción de los pedestales como proyecciones de las bases (tal y como recoge en el primero de los siguientes dibujos), hay un ejemplo de pedestal independiente para Goethe, aunque sólo sea “como prolongación ideal de la basa” (Fig. 14).<sup>48</sup>

No en vano, la segunda imagen representa la columnata de una villa –posiblemente la Villa Thiene (Palladio 1570, II: 64)–, donde “tuvo mayor libertad” en comparación a sus edificios urbanos. Este matiz es de crucial importancia a la hora de evaluar el fin más elevado. El arquitecto deja de lado las exigencias de la necesidad y se eleva a un estatus de libertad que puede

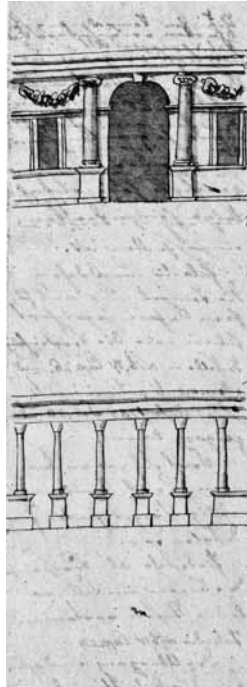


Fig. 14. Johann W. Goethe, *freistehende Piedestale*, 1795 (folio: 342x211 mm, dibujo: 60x105 mm; lápiz, tinta con pluma, lavado a sepia). En Femmel [1958] 1972, VIa: 155 rs.

alumbrar la “ficción poética” en la arquitectura, aspiración última de este arte.<sup>49</sup> “En este punto nadie ha superado a Palladio, se ha movido en esta profesión con plena libertad”,<sup>50</sup> reconoce Goethe.

Así como el artesano cumple con el fin inmediato de la utilidad y es necesario un artista para hacer de un edificio una obra de arte para los sentidos, es necesario un genio para que esta alcance valores poéticos. Pero surgen así mismo sus límites, como hemos podido comprobar, y como ilustra (aunque eso sea sólo una hipótesis) en los siguientes ejemplos gráficos que, al dejarse inacabado el documento, quedaron sin comentarios explicativos (Fig. 15 a y b).

Son: un pórtico de columnas con una escalera frontal que recuerda al tipo *in antis*, un pedestal y columna sin basa, un alzado de fachada con columnas frontales sobre un zócalo continuo (sólo interrumpido por la puerta de acceso, que remite, de nuevo, a modelos palladianos), una balaustrada y un zócalo perfilado con abertura para ventana. Todos ellos son ejemplos para Goethe de la multiplicidad de maneras de

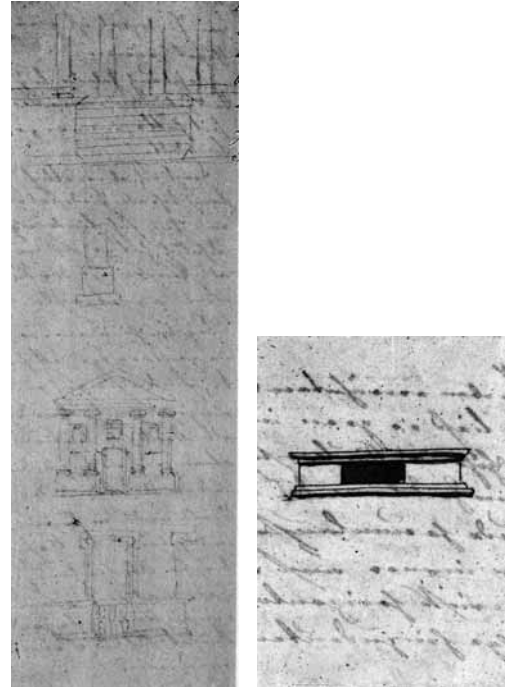


Fig. 15 a y b. Johann W. Goethe, a) *Säulenportikus mit vorgelegter Treppe* (70x104 mm), b) *Piedestale und basisloser Säule* (40x15 mm), c) *Fassadenaufriß mit Säulenfront, die Säulen auf durchlaufendem Sockel* (60x55 mm), d) *Balustrade und zwei Fensterumrahmungen* (50x70 mm) (folio: 342x211 mm, lápiz, tinta con pluma, lavado a sepia); *Niederer profilierter Sockel mit Fensteröffnung* (folio: 342x211 mm, dibujo: 15x55 mm; lápiz, tinta con pluma, lavado a sepia), 1795. En Femmel [1958] 1972, VIa: 156 y 156 rs. respectivamente

abordar la exigencia de la “ficción poética”. Se trata, en definitiva, del surgimiento de nuevas formas de lenguaje arquitectónico mediante la transferencia de un tipo a otro, a través de la imitación. Aquí, los sentidos son meros intermediarios entre el objeto y el intelecto del espectador. Sólo en un nivel espiritual alcanzado gracias a una determinada formación puede tener lugar un juicio estético mejorado, alcanzándose así la “sobresatisfacción del sentido” gracias a la “ficción poética” en la arquitectura.<sup>51</sup>

### Conclusiones

Este escrito de Goethe sobre la arquitectura se hace eco de dos cuestiones que centraron de un modo especial, en aquellas mismas fechas, su interés y sus investigaciones. Por un lado, la



búsqueda de la planta original [Urpflanze] que sería el origen de toda la flora y que es sustancial en su pensamiento científico.<sup>52</sup> Por otro, y en sintonía con esa búsqueda, la tesis de la *morfología*, entendida como la formación y modificación de las plantas mediante metamorfosis por causas diversas. Una idea aplicable también por extensión a la forma y transformación de cualquier organismo.<sup>53</sup> Dos conceptos teóricos, con proyección a otras esferas de conocimiento muy diversas, surgen de estas investigaciones. El primero, la convicción de que existe un tipo original a partir del cual, en segundo lugar, por procesos de metamorfosis vinculados a cuestiones morfológicas surgen todas las demás variantes posteriores.

El reflejo de estas ideas en el campo de la teoría arquitectónica aflora en el *Baukunst*, tanto en el borrador final como en los esbozos anteriores. Por un lado, el orden *dórico griego* o *antiguo* [Altes] como lo denomina Goethe, surgido en su opinión de las primitivas construcciones de madera<sup>54</sup> que remitirían directamente a la naturaleza, sería el origen indiscutible de la arquitectura. Pero ese orden evolucionó por diversas circunstancias dando origen a un proceso de metamorfosis del que surgieron los otros órdenes griegos.

Frente a la redacción de un tratado convencional, destinado al conocimiento y aprendizaje de la arquitectura, donde los textos remiten y explican los dibujos, los cuales son modelos susceptibles de ser utilizados en las obras, el escrito

de Goethe, bajo el influjo de los escritos históricos y teóricos de los que se nutre, sufre una deriva que le aleja de esos objetivos didácticos y pragmáticos propios de los tratados, sin posibilidad de convertirse en una herramienta de formación para el ejercicio de la arquitectura. Aunque, por otro lado, sigue remitiéndose a aquellos modelos en la medida que su desarrollo implica la interrelación entre los dibujos y los textos que los acompañan. Goethe tiene como referencia en la estructura y ordenación de su obra los tratados que le habían servido para estudiar la arquitectura, pero su fin ya no es didáctico sino que estaba a otro nivel: se trataba de justificar la trascendencia del clasicismo como origen de la arquitectura.

En resumen, distintos intereses se bifurcan en la concreción del contenido del escrito *Baukunst* de Goethe. Por un lado el documento asume de manera implícita el modelo de los tratados de tradición renacentista pero, a diferencia de ellos no está orientado a la práctica profesional aportando modelos y soluciones proyectuales, sino que busca, de manera prioritaria, una explicación racional al origen de la arquitectura clásica y la transformación de los órdenes. En este sistema teórico los dibujos arquitectónicos juegan un papel central, hasta el punto que pueden entenderse como medio de conocimiento y no sólo como meras ilustraciones. En este sentido, texto y dibujos tienen un valor similar al que desempeñaron en los tratados arquitectónicos renacentistas.

## NOTAS

<sup>1</sup> Según Kristeller (1986) fue l'Abbé Batteux (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719) quien se refirió por primera vez al *aficionado culto* [connaissanceur] como germen del crítico de arte. Goethe era consciente de las diferentes posturas entre lo que llama el *aficionado vulgar*, el *aficionado culto* y el *artista profesional*. Escribe que el *aficionado vulgar* "trata a la obra de arte como un objeto con el que se topa en la plaza del mercado." (J. W. Goethe, *Escritos de arte*, Miguel Salmerón (trad., int. y n.), Síntesis, Madrid, 1999, p. 126) y sólo le exige que "parezca natural para así poder disfrutar de ella de una forma natural y a menudo tosca y vulgar" (*ibid.*, p. 125). Frente a esa postura "el auténtico aficionado [wahre Liebhaber] no sólo ve la verdad de la imitación, sino la excelencia de la selección y lo ingenioso de la composición" (*ibid.*, p. 126). Es, pues, el conocimiento de las normas y leyes del arte que el artista ha sabido imprimir en su obra, lo que puede elevar "al llamado aficionado, el único auténtico público del artista, hasta el espíritu del artista" (*ibid.*, p. 47). Sobre su aversión por el simple aficionado escribió: "¡Oh, y qué felices me parecen los mirones! Se imaginan muy cucos y encuentran lo que quieren. Otro tanto les ocurre a los aficionados, a los entendidos. No puedes creer lo desahogados que son, en tanto el buen artista apenas si se atreve a opinar. Pero yo he acabado también, desde hace poco por sentir tal empacho de los juicios de aquellos individuos que no practican el arte, que no sabría expresarlo." J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1383.

<sup>2</sup> El texto vio la luz en 1816 y 1817 pero su versión definitiva que incluye la segunda estancia en Roma con el título *Italianische Reise. Auch ich in Arkadien! (Viajes italianos. ¡Yo también en Arcadia!)* es de 1829.

<sup>3</sup> Es posible rastrear esa deriva en sus escritos. El 8.10.1786 escribe: "Sólo deploro lo retrasado que estoy en estos conocimientos, aunque ya adelantaré, pues, cuando menos, conozco el camino. Palladio hámelo abierto" (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1093) y más adelante dice con cierta satisfac-

ción: "he empezado a cultivar más seriamente la arquitectura, y todo se me hace sorprendentemente fácil (es decir, la idea, pues la práctica requiere toda la vida)." (*ibid.*, vol. III, p. 1282). Sin embargo, posteriormente, en una carta fechada en Roma (6.2.1788) escribe: "Para el arte plástico soy ya harto viejo, siendo igual que chapucee más o menos." (*ibid.*, vol. III, p. 1383).

<sup>4</sup> Desde el Renacimiento el conocimiento y la práctica diletante de alguna de las artes, por puro disfrute, era una cualidad que debían poseer las personas cultas, como indica Castiglione (*El Cortesano*, caps. X-XI, Venecia, 1528). A diferencia del aficionado [amateur] que sólo disfruta del arte contemplándolo, el diletante lo ejercita aunque sin voluntad de dedicarse a él profesionalmente como el artista. El diletantismo es posible cuando la práctica artística no implica una técnica compleja ni el manejo de herramientas especiales que reclaman maestría y habilidad. Por eso, la música, la literatura o el dibujo son las artes más cultivadas por los diletantes. Por el contrario resulta inviable cuando, como en la arquitectura, la construcción de un edificio supone el dominio de técnicas específicas, grandes entramados y la coordinación, colaboración y control de muchos oficios y obreros distintos. Un arquitecto diletante no pasa de ser, a lo sumo, un proyectista aficionado culto y se tiene que apoyar en profesionales cuando quiere levantar sus proyectos o ideas. Goethe mantuvo al respecto una postura ambigua. Por una parte, criticó el diletantismo, por ejemplo, en un texto redactado con Schiller ("Über den Dilettantismus", 1799) o cuando escribe: "Causa del «diletantismo»: huida de la manera, desconocimiento del método, empeño loco por querer producir siempre precisamente lo imposible, que requiere la más alta escuela para poder siquiera aproximarsele" (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. I, p. 442). Pero, por otra, se muestra comprensivo para quien lo practica, como cuando escribe: "Ocuparse de lo que sólo se sabe a medias es una sensación tan placentera, que nadie debería reprender al diletante por aplicarse a un arte que nunca llegará a aprender" (J. Arnaldo (ed.), *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008, p. 23). Y

en este mismo sentido, durante su viaje a Italia, el 17.2.1787 refiriéndose a sí mismo dice: "entender las cosas rápidamente es de por sí cualidad del espíritu; pero para hacer bien algo es menester la práctica de toda la vida. / Y, sin embargo, no debe el aficionado arredrarse, por poco que se esfuerce. [ ] Solo que no debemos equipararnos a los artistas, sino proceder a nuestro modo." J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III: 1152.

<sup>5</sup> Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, GSA 25/W 3606.

<sup>6</sup> Según Choay (*La regola e il modello. Sulla teoria dell'architettura e dell'urbanistica*, Officina Edizioni, Roma, [1980] 1986: 248) lo específico de los tratados de arquitectura desde el Renacimiento es que el texto remite siempre a la imagen a la que está subordinado.

<sup>7</sup> Escribe: "Inauguró Verschaffelt un curso de Perspectiva, y allí nos reuníamos por las tardes numerosa concurrencia, que escuchaba sus lecciones y en seguida las llevaba a la práctica. Lo mejor de todo aquello era que aprendíamos allí lo preciso, pero no demasiado." J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1301.

<sup>8</sup> J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1294.

<sup>9</sup> Las referencias a estos dibujos corresponden con la clasificación y numeración establecida en G. Femmel (ed.), *Corpus der Goethezeichnungen* (10 Tomos), Veb. E. A. Seemann, Buch und Kunstverlag, Leipzig, [1958] 1972.

<sup>10</sup> Años después Goethe tuvo conocimiento del trabajo de Durand y es posible que tuviera noticias de la geometría descriptiva sistematizada por Gaspard Monge.

<sup>11</sup> El ejemplar adquirido no era de la edición original que había visto en Vicenza sino "un facsímil en cobre debido a un hombre excelente, Smith, el antiguo cónsul inglés en Venecia" (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1074).

<sup>12</sup> Escribe: "Como Palladio todo lo refiere a Vitruvio, me he procurado

también la edición de Galiani" (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1100). El texto es bilingüe latin/italiano y está profusamente ilustrado.

<sup>13</sup> J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1071.

<sup>14</sup> Goethe cita a Palladio veinte veces en su *Viajes...* y en sus escritos posteriores vuelve a él con asiduidad. Para la relación entre ambos véase: D. Lowe y S. Sharp, *Goethe & Palladio*, Lindisfarne Books, Great Barrington, 2005.

<sup>15</sup> J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1100. Sorprende, por otra parte, que Goethe no mencione el *Vitruvio* de Barbaro, ilustrado por Palladio, en ninguna de sus ediciones (1556 y 1567). Tampoco habla del tratado de Vignola del que tenía un ejemplar, pese a ser el tratado más publicado de toda la historia. Es cierto que, a finales del s. XVIII, era menospreciado por los estudiosos y académicos al ser fundamentalmente un catálogo de soluciones formales sin apoyo discursivo o teórico. Sí que conocía el *Cours d'Architecture* de François Blondel (1675), que citó en 1823 en el texto "Sobre la arquitectura alemana" (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, pp. 1000-1003).

<sup>16</sup> Véase: S. Marchán Fiz, *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, [2010] 2012 y R. Assunto, *La antigüedad como futuro. Estudios sobre la estética del neoclasicismo europeo*, Visor, Madrid, [1973] 1990.

<sup>17</sup> Durante su viaje a Italia, Goethe mantuvo con él una frecuente correspondencia. En una carta que le envió desde Nápoles (15.5.1787) le dice: "Te doy mil gracias por cuanto de grato y bueno hallas en mis escritos; siempre desee hacer algo mejor por darte gusto. De igual manera, todo cuanto de tu pluma viene a mis manos, sea donde fuere, tiene que serme muy grato, pues somos tan afines en nuestras respectivas maneras de pensar cómo es posible serlo sin

ser una misma persona" (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1253).

<sup>18</sup> Goethe lo trató en Roma donde el arqueólogo le sirvió de cicerone. Refiriéndose a él escribe: "Su principal estudio era la arquitectura. También tocante a lo bello solía discrepar con frecuencia nuestro amigo de los demás artistas, pues cifraba el fundamento de la belleza, tesis a la que otros asentían en cuanto estaban convencidos de que realmente debía estar lo característico en la raíz de toda obra artística, pero sostenían que el modo de tratarlo había de fiarse al sentido de la belleza y al buen gusto, en que son los llamados a representar todo carácter, así en su proporción como en su gracia." (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1335).

<sup>19</sup> Goethe cita: "el *Speculum romanæ magnificentiæ* [de Antonio Lafreri, Roma, 1575], las *Arquitecturas* de Lomazzo [*Trattato dell'arte della Pittura, Scultura ed Architettura*, Milán 1585], así como también las más modernas *Admiranda Romanæ* [*Admiranda Romæ antiquæ vestigia*, de Bellori, Roma 1693] y demás obras por el estilo." (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1332).

<sup>20</sup> Según Goethe, Meyer, "Seguía él tranquilamente el camino abierto por Winckelmann y Mengs" (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1338).

<sup>21</sup> El día 12.5.1827 Eckermann escribió: "Le pregunté a Goethe cuál de los filósofos modernos le parecía mejor. / - Kant -respondióme-, sin la menor duda. Kant es también el filósofo cuya doctrina se ha acreditado de más fecunda y la que más hondo ha arraigado en nuestra cultura alemana." (J.

W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 129).

<sup>22</sup> Años más tarde, el 12.5.1825 Eckermann comentaba: "Goethe confiesa agradecido lo que les debe a Lessing, Winckelmann, Kant y Schiller, los hermanos Humboldt y los Schlegel" (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 339).

<sup>23</sup> Ya durante el viaje a Italia, Goethe hace continuas referencias a Winckelmann, a sus obras y cartas desde Italia, etc. y señala el papel relevante que tuvo en la educación de su pensamiento y gusto. Escribe, por ejemplo, el 28.1.1787, hablando de Roma: "En primer lugar, ante la enorme y, sin embargo, ruinosa riqueza de esta ciudad, vese uno obligado, a vista de cada objeto artístico, a preguntar de qué época data, Winckelmann nos exhorta apremiantemente a distinguir las épocas, reconocer los diversos estilos" (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1148). En 1805 promovió una publicación en homenaje suyo titulada *Winckelmann y su siglo*.

<sup>24</sup> El 2.1.1787 Goethe escribe en Roma: "pues ahora consagro mi atención a arquitectos, escultores y pintores y aprenderé también a orientarme en ese terreno." (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1139).

<sup>25</sup> La redacción del *Baukunst* se dilató a lo largo de varios meses. Se tiene constancia documental de dos borradores previos: el primero del 29.10.1795 y el segundo del 5.11.1795. Goethe trabajó en el *Baukunst* al menos hasta el 25.01.1796, cuando irónicamente le dice a Meyer que renuncia a terminarlo (J. W. Goethe, *Briefe, Tagebücher, Gespräche*, Digitale Bibliothek, Berlín, 2004, vol. 10, p. 5442). Además, un ensayo previo titulado "Baukunst" se publicó en *Der Teutsche Merkur* en octubre de 1788.

<sup>26</sup> Tras ponderar los dibujos de Cassas y dar una relación de los vistos, Goethe concluye: "Dibujando y pintando con el mismo buen gusto de Cassas, habría suscitado dondequiera entusias-

mo.” (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1308).

<sup>27</sup> Durante su viaje a Italia Moritz conoció a Goethe y, a partir de este encuentro, desarrolló su filosofía artística. El 18.8.1787 en Roma, Goethe escribe: “Moritz estudia ahora las antigüedades y piensa humanizarlas y limpiarlas de toda la polilla libresca y polvo escolar para uso de los jóvenes y de cuantos piensan” (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1295). Goethe incluye en su libro parte del escrito de Moritz “Sobre la imitación plástica de lo bello” de 1788 diciendo que el referido folleto “había surgido como fruto de nuestros diálogos, que Moritz luego aprovechara y moldeara a su manera.” (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, pp. 1395-1400).

<sup>28</sup> Conoció a este pintor paisajista en Nápoles. Estando en Caserta, Goethe cuenta que Hackert: “Con su habitual y rotunda franqueza díjome: «Usted tiene disposiciones, pero no puede sacar partido de ellas. Quédense conmigo dieciocho meses y producirá algo que le llenará de alegría a usted y a los demás» ¿No es este un tema sobre el que a todos los aficionados se les debería estar predicando eternamente?” (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1175).

<sup>29</sup> Refiriéndose a Kniep el 23.3.1787 en Nápoles anota Goethe: “Estuvimos juntos en Pestum, donde tanto al ir como al venir mostróse sumamente activo con el lápiz. [...] De hoy en adelante viviremos y viajaremos juntos, sin que tenga él que preocuparse de otra cosa sino de dibujar” (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1183).

<sup>30</sup> Goethe el 20.11.1786 en Roma escribe: “es muy digna de aplauso la idea de Tischbein de que poeta y pintor deberían laborar al consuno, a fin de formar desde el principio una unidad”. Y más adelante dice: “Hacer este viaje con Tischbein, que tiene una visión tan

magnífica así de la Naturaleza como del Arte, es para mí de suma importancia” (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, pp. 1128, 1154).

<sup>31</sup> Según Rafael Cansinos al poco de incorporarse Goethe a la corte de Weimar, en 1776 el Duque lo nombró director del teatro de la Corte; en 1777, presidente de la Comisión de Arquitectura para la reconstrucción del castillo ducal que se había incendiado el 6.5.1774; en 1779, director de los departamentos de la Guerra y de Puentes y Caminos; y, finalmente, en 1782, director de la Hacienda. Cansinos, “Biografía de Goethe” (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. I, p. 93).

<sup>32</sup> En este aspecto resulta elocuente la anécdota que el 15.3.1830 le cuenta Goethe a Eckermann sobre los problemas de humedades en la biblioteca de Jena, su enfrentamiento con el ayuntamiento y el modo en que lo afrontó (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 367).

<sup>33</sup> En lo que sigue, al citar el *Baukunst* utilizaremos una traducción al español inédita de Alberto Rubio Garrido a partir del original del Goethe- und Schiller-Archiv (GSA 25/W 3606) respetando su paginación.

<sup>34</sup> El texto se divide en varios apartados o capítulos aunque sólo se desarrollan los dos primeros: “*Baukunst*” (del folio 2 anverso al 7 anverso) y “*Basen ganzer Gebäude*” (del folio 8 al 10 anverso donde se interrumpe el texto y los dibujos a lápiz están inacabados). En el folio 12 anverso se recoge un listado con varios apartados y subapartados de capiteles, fustes y basas, según los órdenes (dórico, jónico y corintio) diferenciando entre antiguos y nuevos.

<sup>35</sup> J. W. Goethe, *Baukunst*, 1795. Goethe- und Schiller-Archiv (GSA 25/W 3606), p. 3.

<sup>36</sup> La diferenciación entre una estética de la producción con una de recepción sintoniza con las teorías de Karl Philipp Moritz de *Sobre la imitación plástica de lo bello* antes citada.

<sup>37</sup> Con “material” Goethe apunta fundamentalmente a los requerimientos

físico-mecánicos de las diferentes materias primas de la arquitectura. Se refiere, por tanto, a la resistencia, la durabilidad, el comportamiento mecánico de la madera, de la piedra... Recae en el material un postulado negativo, según el cual este se resiste a dar pie a nuevas formas arquitectónicas si no es por medio de “los conocimientos técnicos y la perspicacia” (J. W. Goethe, *Baukunst*, 1795. Goethe- und Schiller-Archiv (GSA 25/W 3606), p. 4).

<sup>38</sup> Esta triada recuerda inevitablemente a aquella establecida por Vitruvio. La *firmitas* podría así entenderse como el fin inmediato de la arquitectura, la *utilitas* como el elevado y, por último, la *venustas* como el más elevado. En ello coinciden diversos especialistas. Véase: J. Cage, *Goethe on Art*, Scolar Press, Londres, 1980, p. 199, Salmerón en J. W. Goethe, *Escritos de arte*, Miguel Salmerón (trad., int. y n.), Síntesis, Madrid, 1999, p. 77, J. Bisky, *Poesie der Baukunst. Architekturästhetik von Winckelmann bis Boisserée*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar, 2000, p. 72 y E. Forssman, „Von deutscher Baukunst. Goethe und Schinkel“ en R. Wegner (ed.), *Deutsche Baukunst um 1800*, Böhlau Verlag, Colonia, 2000, pp. 7-25. No obstante, como se verá en adelante, pese a la herencia de la triada vitruviana, el contenido de la teoría de la arquitectura de Goethe se aleja de la tradición y se sitúa en la órbita de la “sinnlichen Harmonie”, la armonía de los sentidos (H. von Einem, *Goethe. Studien*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1972, p. 103).

<sup>39</sup> Así se refiere en la correspondiente entrada de sus *Viajes...*: “Algunos muros de antiguos edificios, de una labor en forma de red, hubieron de causar nuestro asombro” (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1158).

<sup>40</sup> En relación con esta cuestión Goethe, durante su visita a Segesta realizó un dibujo en su cuaderno (Goethe- und Schiller-Archiv, GSA/W 2447) y escribió en su *Viajes...*: “Hasta qué punto habían de tener zócalo las columnas resulta difícil de precisar ni darlo a entender con claridad sin un diseño. Tan pronto parece que las columnas se alzasen sobre la cuarta grada, debiendo

entonces haber otra que descendiese hacia el interior del templo, tan pronto aparece dividida la grada superior, pareciendo como si las columnas tuvieran basamento, o vuelven a estar colmados estos espacios intermedios, encontrándonos entonces en el primer caso." (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1217).

<sup>41</sup> Este mismo ejemplo lo aporta Winckelmann que, al hablar de las gradas de los templos de Paestum dice: "Tienen tres palmos romanos de altura por dos palmos y tres cuartos de anchura, de manera que son bastante incómodas para subir por ellas, cosa que no se puede hacer sino con gran dificultad" y, a continuación, generaliza esta opinión a todo tipo de gradas: "Las gradas que rodean el templo de Júpiter Olímpico de Agrigento tienen también esta altura, y las del templo de Teseo, en Atenas, no parece que fueran más bajas. Estas gradas alrededor de los templos eran difíciles de subir" (J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad* seguida de *Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*, Manuel Tamayo Benito (intr. y trad.), Aguilar, Madrid, [1764, 1762] 1989, p. 552).

<sup>42</sup> J. W. Goethe, *Baukunst*, 1795. Goethe- und Schiller-Archiv (GSA 25/W 3606), p. 17.

<sup>43</sup> Escribe en la entrada del 25 de octubre de sus *Viajes...*: "Los pies de las columnas y las planchas que llevan debajo parecen descansar sobre pedestales, pero sólo lo parecen, [pues los pedestales son en realidad zócalos cortados], y en cada uno de esos cortes suben cinco peldaños por entre las columnas. [...] No es posible precisar el número de peldaños que aún quedarán por debajo [del actual pavimento], pues, salvo unos pocos, todos los demás están soterrados y enlosados." Y comenta: "Palladio, en quien tenía yo confianza ciega, da, es cierto, la imagen de este templo, pero no es posible que lo hubiera visto con sus propios ojos, ya que pone pedestales encima de las superficies, con lo que las columnas resultan desmesadamente altas, engendrándose de ahí un feo monstruo palmiriano, siendo así que en realidad ofrece a la vista un aspecto sereno, simpático, que por igual satisface a los ojos y al intelecto." (J. W. Goethe, *Obras*

*completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, pp. 1113-1114). Entre corchetes se resalta aquello modificado de la traducción original de Salmerón.

<sup>44</sup> J. W. Goethe, *Baukunst*, 1795. Goethe- und Schiller-Archiv (GSA 25/W 3606), p. 17. Esta interpretación se aleja de la propuesta por Palladio (1570, IV: 103-105) hasta el punto que Goethe llega a acusarle de "haber dibujado el templo sólo de oídas, como puede vencer la comparación de su Lib. IV, Cap. 26. y los Monumenti antiqui inediti del 1786 Fol. 20" (J. W. Goethe, *Baukunst*, 1795. Goethe- und Schiller-Archiv (GSA 25/W 3606), p. 17). Además del tratado palladiano nombrado, según Ugo, Goethe "conocía bien el texto, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi*, con la traducción francesa, Vicenza, F.Modena, 1176-1784, en cuatro volúmenes." Y se está refiriendo, así mismo, al libro "*I monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle antichità e belli arti di Roma per l'Anno 1786*, que había aparecido a cargo del Abate Giuseppe Guattani" (J. W. Goethe *Baukunst. Dal Gotico al Classico negli scritti sull'architettura*, Vittorio Ugo (ed.), Medina Mediterranea Editrice in Architettura, Palermo, 1994, p. 60, nota 33).

<sup>45</sup> Se trata de la Maison Carrée, Palladio (1570, IV: 111-114). El número del capítulo es el XXVIII y no el 29 como dice Goethe.

<sup>46</sup> J. W. Goethe, *Baukunst*, 1795. Goethe- und Schiller-Archiv (GSA 25/W 3606), p. 17.

<sup>47</sup> En relación con el templo de Asís y el templete de Clitumno véase: A. Ghisetti Giavarina, "Palladio e le antichità dell'Umbria", *Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza*, 2006-2007.

<sup>48</sup> J. W. Goethe, *Baukunst*, 1795. Goethe- und Schiller-Archiv (GSA 25/W 3606), p. 18.

<sup>49</sup> Goethe está influido en este punto por la concepción de Schiller de la "libertad en la apariencia". De hecho, es importante reseñar aquí que Schiller constituyó, junto con Meyer, un interlocutor privilegiado en la gestación del

*Baukunst* (J. W. Goethe, *Briefe, Tagebücher, Gespräche*, Digitale Bibliothek, Berlin, 2004, vol. 10, pp. 2808 y ss.).

<sup>50</sup> J. W. Goethe, *Baukunst*, 1795. Goethe- und Schiller-Archiv (GSA 25/W 3606), p. 12.

<sup>51</sup> En el folio 23 se da una relación que parece el índice de los apartados por desarrollar que quedaron pendientes.

<sup>52</sup> El 17.4.1787 en el jardín botánico de Palermo Goethe intuyó esta teoría. Escribe: "si no podría yo descubrir entre aquel tropel de plantas la planta primitiva ¡Porque tiene que haber una planta así!" (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1215).

<sup>53</sup> Por entonces Goethe publicó *La metamorfosis de las plantas* [*Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*] donde exponía estas ideas. En este texto dice: "El Ensayo para explicar la metamorfosis de las plantas, es decir, los diversísimos extraños fenómenos del espléndido jardín del mundo, refiriéndolos a un sencillo principio general, quedó terminado por aquella época [hacia 1790]" (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 972).

<sup>54</sup> Esta teoría era muy general en su época y Goethe la toma de Hirt cuando comenta: "La teoría de nuestro Hirt hacía derivar la arquitectura grecorromana de las más antiguas y necesarias construcciones de madera" (J. W. Goethe, *Obras completas* (IV vols.), Rafael Cansinos Assens (trad.), Aguilar, México D.F., 1991, vol. III, p. 1335), de Winckelmann que escribe: "En los siglos más remotos, las columnas eran de madera" (J. J. Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad* seguida de *Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*, Manuel Tamayo Benito (intr. y trad.), Aguilar, Madrid, [1764, 1762] 1989, p. 540) y de Galiani (B. Galiani, *M. Vitruvii Pollioni de Architectura libri decem. L'Architettura di M. Vitruvio Pollione colla traduzione italiana e commento del Marchese...*, Stamperia Simoniana, Nápoles, 1758, tavola IV, figura III: *Struttura di tetti*, cpa. 2 lib. IV).