



GOETHE DIBUJANTE DE ARQUITECTURA GOETHE ARCHITECTURAL DESIGNER

Juan Calduch

doi: 10.4995/ega.2013.1520

Si el diletante es quien ejecuta algún arte por placer sin fines profesionales, el connoisseur es quien lo disfruta por afán de conocimiento. La arquitectura es un arte que no admite la práctica diletante dada su complejidad. Goethe fue un diletante del dibujo, incluido el arquitectónico, pero sólo podía ser un aficionado culto de la arquitectura. Influido por su admiración a Palladio, en sus dibujos arquitectónicos se evidencia la huella del arquitecto vicentino.

Palabras clave: Dibujo arquitectónico, Goethe, Diletante.

If a diletante is who executes art just for pleasure without professional purpose, the connoisseur is who enjoys it as eager for knowledge. Architecture is an art which doesn't admit a diletante practice due to its complexity. Goethe was a drawing diletante, even architectural, but he could only be a cultured amateur of architecture. The Palladian architecture's track was left on his architectonic drawings being influenced by his admiration over them.

Keywords: Architectural drawings, Goethe, Diletante.



1. Von Ruhl, 1817-1819, Templo de Minerva en Asís.

1. Von Ruhl, 1817-1819, Minerva's Temple in Asis.

En 1786 durante su viaje a Italia, en Asís, Goethe se identificó como arquitecto justificándose ante unos vigilantes que sospecharon de su presencia en la ciudad. Escribe:

Preguntáronme si había estado en el Gran Convento. Contesteles que no, y asegúreles que ya de antiguo conocía el edificio. Pero que siendo arquitecto, sólo había querido, en aquella ocasión contemplar la Maria della Minerva, que, como ya sabían, era un edificio modelo (Goethe, 1991, III, p.1114) **1**.

No fue la única vez durante ese viaje en que le ocurrió una confusión similar. Anteriormente, visitando una librería para adquirir el tratado palladiano, comenta que los presentes: “Tomándome por arquitecto, aplaudieronme el que me aplicase ante todo al estudio de este maestro, que para el uso y empleo era mucho más útil que el propio Vitruvio” (Goethe, 1991, III, p.1074) **2**. En ambas situaciones en que se hace pasar por arquitecto el espíritu de Palladio estaba presente (Lowe; Sharp, 2005), porque también fue a Asís estimulado por las estampas palladianas **3**.

Goethe dibujante: ¿diletante o *connaisseur*?

Desde el Renacimiento el ejercicio diletante del arte era una cualidad que debían poseer las personas cultas tal como recoge Castiglione en *El Cortesano*. Kristeller (1986) señala que es diferente el diletante, que practica un arte sin pretensiones profesionales, del simple aficionado (*amateur*) que disfruta contemplándolo. El diletantismo es posible cuando no implica una técnica compleja ni el manejo de herramientas especiales. La música, la literatura o el dibujo son las artes más cultivadas por los diletantes. Pero



1

resulta inviable cuando, como ocurre con la arquitectura, la construcción supone dominar técnicas específicas y controlar muchos oficios. Por eso el amante de la arquitectura no puede ser un arquitecto diletante y tiene que conformarse con el dibujo, el diseño o las vistas, sin pretender la ejecución de las obras. El *arquitecto diletante* es, en realidad, un *projectista aficionado culto*. Pero si quiere realizar sus diseños, debe apoyarse en un profesional **4**.

El aficionado analiza e interpreta las obras artísticas con criterios generales y estéticos. Según Kristeller, fue l'Abbé Batteux (1719) el primero que mencionó la figura del *connaisseur* como germen del crítico, contraponiéndolo al diletante. Así, frente al *artista* profesional, en el siglo XVIII se diferenciaron el *diletante* y el *aficio-*

In 1786 Goethe travelled to Asis, in Italy, and he identified himself as an architect when he apologized in front of some guards who had their suspicions about his presence in the city. He writes:

They asked me if I had been to the Great Convent. I answered negatively to them, and I assure them that I knew that building from time immemorial. However, as an architect, I had only wished then to watch the Maria della Minerva, which, as they knew, was a model building (Goethe, 1991, III, p.1114) **1**.

During that journey, a similar confusion happened to him more than once. Previously, while he was visiting a bookshop to acquire the Palladian treatise, he says that the people there: ‘Mistaking me for an architect, applauded my first and foremost application to study this master, who was much more useful than Vitruvio himself’ (Goethe, 1991, III, p.1074) **2**. The Palladian spirit was present in both situations in which he pretends to be an architect (Lowe; Sharp, 2005), because he also went to Asis encouraged by the Palladian pictures **3**.



Goethe designer: dilettante or *connaissanceur*?

from the Renaissance the dilettante activity for art was a quality which cultured people should have, as Castiglione includes in *El Cortesano*. Kristeller (1986) points that the dilettante, who practises an art without any professional plans, is different from the mere amateur, who enjoys watching it. Dilettantism is possible when it does not imply a difficult technique or the use of special tools. Music, Literature or Drawing are the most promoted arts by dilettantes. But it is unviable, as it happens with Architecture, when building involves the mastering of specific techniques and the control of many trades. For that reason, the Architecture lover may not be a dilettante architect and must be satisfied with the drawing, the design or the views, without expecting the execution of works. Actually, the *dilettante architect* is a *cultured amateur draftsman*. But if he wants to carry out his designs, he must rely on a professional ⁴. The amateur analyzes and interprets works of art with general and aesthetic criteria. According to Kristeller, l'Abbé Batteux (1719) was the first one mentioning the figure of the *connaissanceur* like the seeds of the critic, challenging the dilettante with it. So, opposite the professional *artist*, in the 18th Century there was a clear differentiation between the *dilettante* and the *amateur*, who might become an authority (*connaissanceur*) and turn into a historian or a critic.

As far as he is concerned, Goethe differentiates among the *ordinary amateur*, the *authentic amateur*, and the *artist*. He writes: the ordinary amateur 'deals with the work of art as an object which he comes across with in the market square' (Goethe, 1999, p.126) and he only requires it to 'look natural' (Goethe, 1999, p.125). On the other hand,

the authentic amateur sees not only the truth of the imitation, but also the excellent selection and the inventive composition [...]. He feels the need of rising above the artist to enjoy the work (Goethe, 1999, p.126) ⁵.

This is understood and appreciated by the cultured amateur (*connaissanceur*), but it is missed by the ordinary one (*amateur*). The reception of the artistic norms placed in their work is what rises the 'so-called amateur [...]' to the spirit of the artist' (Goethe, 1999, p.47). Even though all this concerns to the

nado (amateur), el cual podía convertirse en entendido (*connaissanceur*) y derivar en historiador o crítico.

Por su parte, Goethe distingue entre el *aficionado vulgar*, el *auténtico aficionado*, y el *artista*. Escribe: el aficionado vulgar "trata a la obra de arte como un objeto con el que se topa en la plaza del mercado" (Goethe, 1999, p.126) y sólo le exige que "parezca natural" (Goethe, 1999, p.125). Por el contrario,

el auténtico aficionado no sólo ve la verdad de la imitación, sino la excelencia de la selección y lo ingenioso de la composición [...]. Él siente que debe subir al nivel del artista para disfrutar de la obra (Goethe, 1999, p.126) ⁵.

Esto, que lo entiende y aprecia el aficionado culto (*connaissanceur*), se le escapa al aficionado vulgar (*amateur*). La captación de las normas artísticas, que el autor ha insertado en su obra, es lo que eleva "al llamado aficionado [...] hasta el espíritu del artista" (Goethe, 1999, p.47).

Aunque todo esto atañe a la contemplación pero es distinto a la actividad dilettante. Según Goethe:

La comprensión y la práctica siguen caminos muy diferentes. En la práctica todo sujeto se da cuenta de que tan sólo está dotado de capacidad en cierta medida. Sin embargo hay un número mucho mayor de personas que están capacitadas para la comprensión. (Goethe, 1999, p.102).

En un texto de Goethe y Schiller (*Über den dilettantismus*. 1797), criticaban al dilettante su desconocimiento de las técnicas y problemas concretos del trabajo artístico (Arnaldo, 2008, p. 22). Y entre sus "Máximas y reflexiones" (nº 1123) se lee: "Causa del «dilettantismo»: 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 aproximársele" (Goethe, 1991, I,

p.442). Sin embargo, estas críticas no ocultan su simpatía hacia el aficionado convertido en dilettante, como un recurso eficaz para el disfrute y conocimiento artísticos. Dice: "Ocuparse de lo que sólo se sabe a medias es una sensación tan placentera, que nadie debería reprender al dilettante por aplicarse a un arte que nunca llegará a aprender" (Arnaldo, 2008, p.23). Una carencia agravada cuando se conjuga con la falta de aptitudes naturales para la práctica. La "Máxima" nº 1114 sostiene: "En todas las artes hay cierto grado que puede alcanzarse con las disposiciones ingénitas, [...]. Pero al mismo tiempo es imposible rebasarlo como el arte no venga en nuestra ayuda" (Goethe, 1991, I, p.442). Aquí estriba la diferencia sustancial entre el dilettante y el artista. El dominio de las técnicas y criterios estéticos que el artista controla, y la capacidad natural para la práctica, trazan la separación entre el arte del dilettante y el del profesional.

La práctica de la pintura, a la que pensó dedicarse profesionalmente, dio a Goethe la habilidad de dibujante aventajado. Pero era consciente que su vocación no iba acompañada de las dotes del profesional abocándole al dilettantismo. Escribe: "así que me digo con absoluta sinceridad que entiendo poco del arte, del oficio de pintor." (Goethe, 1999, III, p.1064). Esto explica que se le pueda considerar un dilettante del dibujo, incluido el arquitectónico, pero sólo un *connaissanceur* de la arquitectura.

Dibujos palladianos de Goethe

Pevsner (1983, p.121) empieza su artículo "Goethe y la arquitectura" (1951) con esta cita suya (1821): "Mi actitud ante la arquitectura ha sido meramente histórica, teórica y crítica." O sea, la postura del entendido.



2. W. Goethe: 1793: Perspectiva teatral piranesiana (*Corpus...*, BAND IVB, nº 251) (240x267 mm.)

3. J. W. Goethe, 07.1808: Croquis preparatorio. Karlsbad (Karlov Vary) (*Corpus...*, BAND IVA, nº 181) (249x418 mm.)

4. J. W. Goethe, 07.1808: Karlsbad (karlov Vary) (*Corpus...*, BAND IVA, nº 180) (221x267 mm.)

2. W. Goethe: 1793: Piranesian Stage Perspective (*Corpus...*, BAND IVB, nº 251) (240x267 mm.)

3. J. W. Goethe, 07.1808: Preparatory Sketch. Karlsbad (Karlov Vary) (*Corpus...*, BAND IVA, nº 181) (249x418 mm.)

4. J. W. Goethe, 07.1808: Karlsbad (karlov Vary) (*Corpus...*, BAND IVA, nº 180) (221x267 mm.)



2



3



4

Goethe se interesó por la arquitectura, tangencialmente, por dos vías. En la corte del Gran Duque Karl August de Weimar desempeñó los cargos de Presidente de la comisión de Arquitectura para la reconstrucción del castillo ducal (1777) y de Director del departamento de Puentes y Caminos (1779) (Cansinos, 1991, p.93). Esta relación indirecta con la construcción debió ser representativa y honorífica. En todo caso, decía en su escrito “Arquitectura” (1795): “si la actividad constructiva quiere llegar a merecer el nombre de arte debe, además de lo necesario y lo útil, producir objetos sensuales y armónicos” (Goethe, 1999, p.74). Luego el contenido artístico, que le interesaba como entendido, lo vinculaba a la imagen y la forma, controladas con el dibujo, pero no a la construcción.

La otra vía fue literaria. En 1770, la catedral de Estrasburgo le inspiró el elogioso artículo “Sobre la arquitectura alemana” (1772-1773) (Goethe, 1999, p.31-41), como manifestación sublime del espíritu germánico. Cincuenta años después, publicó otro escrito con motivo de la terminación de la catedral de Colonia, titulado también, intencionadamente, “Sobre la arquitectura alemana” (1823), donde su postura frente al gótico había cambiado. Ahora consideraba su “valor histórico” como su principal cualidad. Elocuentemente termina diciendo:

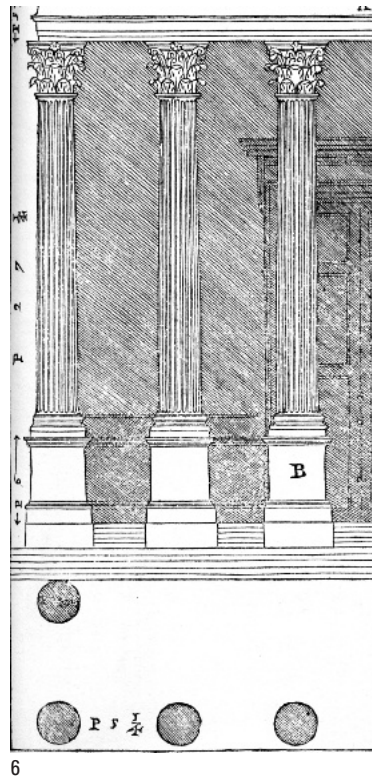
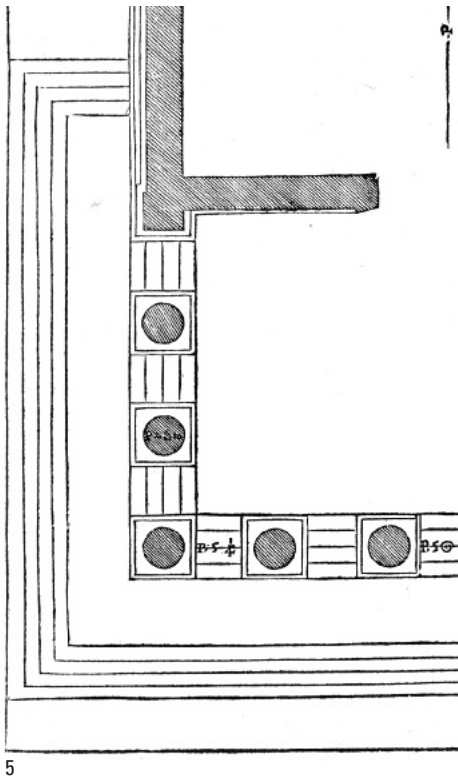
esperamos que pronto aparezca una reimpresión de nuestro artículo de juventud [...] de tal manera que podamos hacer visible y patente la diferencia entre la primera semilla y el último fruto (Goethe, 1999, p.312).

El cambio definitivo de valoración que le alejó del gótico sustituyéndo-

contemplation, it is different to the dilettante activity. According to Goethe:

The understanding and the practice follow very different ways. In practice everybody realizes that they are only endowed with some ability to a certain extent. However there are many more people able to understand. (Goethe, 1999, p.102).

In a text by Goethe y Schiller (Uber den dilettantismus. 1797), they criticized the unawareness of the dilettante about the techniques and the specific problems of the artistic work (Arnaldo, 2008, p.22). Among his ‘Maxims and Reflections’ (nº 1123) he says: ‘Cause of «Dilettantism»: escape from the *manner*, ignorance of the method, great effort to always produce precisely what is impossible, which requires the highest education even to approach it’ (Goethe, 1991, I, p.442). Nevertheless, those criticisms do not conceal his fondness for the amateur turned into a dilettante, like an effective resource for the artistic knowledge and enjoyment. He states: ‘Dealing with what you do not know properly is such a pleasant sensation that nobody should scold the dilettante for being applied to an art which he



will never learn' (Arnaldo, 2008, p.23). It refers to a lack that is made worse when it is combined with the lack of natural talent for the practice. The 'Maxim' nº 1114 supports: 'Every kind of art has a certain degree that may be reached by means of its own regulations, [...]. But at the same time it is impossible to go beyond if Art does not come to our aid' (Goethe, 1991, I, p.442). The fundamental difference between the dilettante and the artist lies in here. The mastery of the techniques and the aesthetic criteria controlled by the artist and their natural ability for the practice draw the line between the dilettante Art and the professional one.

Goethe once thought to devote himself to the professional practice of painting, which gave him the ability of an outstanding designer. However, he was conscious about his vocation, which did not have a professional talent, so that he headed towards Dilettantism. He writes: 'so I say in all honesty that I do not know a thing about the art and the trade of the painter.' (Goethe, 1999, III, p.1064). This explains that he might be considered a drawing dilettante, even the architectural one, but only an architecture *connoisseur*.

Goethe's palladian drawings

Pevsner (1983, p.121) starts his article 'Goethe and architecture' (1951) with this quotation of his (1821): 'My attitude towards Architecture has

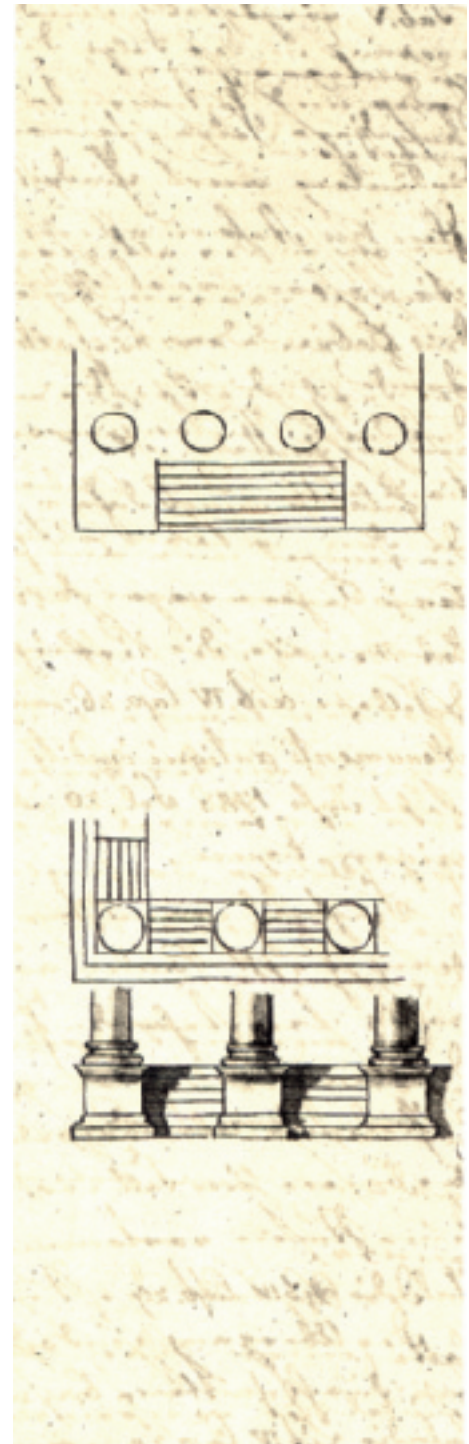
lo por el clasicismo se produjo en 1786/1787, durante su viaje a Italia, cuando aún abrigaba su vocación plástica (Arnaldo, 2008, p.51). Allí se acompañó de pintores (Tischbein, Kniep, Hackert...), con quienes vio, estudió y dibujó edificios clásicos y ruinas. Por tanto, era una aproximación a la arquitectura como *tema* para el dibujo. En la educación de su mirada de entendido en arquitectura, jugaron un papel relevante los tratados (Vitruvio, Palladio, Galvani...), los dibujos de Cassas y las láminas de Piranesi 6, aportándole conocimientos de proporciones, detalles, reglas y criterios. Escribe: "He adelantado en la perspectiva y la arquitectura, y también en la composición del paisaje" (Goethe, 1991, III, p.1287) evidenciando que la arquitectura quedaba integrada en su faceta de pintor 7. Resulta significativo su comentario sobre la llamada casa de Palladio en Vicenza: "Si se la llevara al lienzo, poniendo en él también las casas colindantes, daría gusto ver también cómo está encajada entre ellas. Eso debiera

5-6. Palladio, 1570, *Quattro Libri*, lib. IV cap. XXVI: Del Tempio di Scisci: Detalles de la planta y el alzado (pp.104-106).

7. J. W. Goethe: c. 1795: Crepidoma y estilóbato del templo de Asis' temple (*Corpus...*, BAND VIA, nº 154Rs) (paper: 342x211 mm.; dibujos: 160x80 mm.)

5-6. Palladio, 1570, *Quattro Libri*, lib. IV cap. XXVI: Del Tempio di Scisci: Details of the floor plan and the elevation (pp.104-106).

7. J. W. Goethe: c. 1795: Crepidoma and estilobat of Asis' temple (*Corpus...*, BAND VIA, nº 154Rs) (paper: 342x211 mm.; drawings: 160x80 mm.)





haberlo pintado Canaletto.” (Goethe, 1991, III, p.1071). En definitiva, ante la arquitectura tenía un doble interés complementario: comprenderla como *connaisseur*, y mirarla con los ojos expertos del *pintor diletante*.

Para Goethe “Italia significaba Palladio” (Pevsner, 1983, p.124). La voluntad del aficionado culto de “elevarse al nivel del artista” fijó su actitud queriendo ver con los ojos del arquitecto a través de sus láminas. Fue Palladio quien le sirvió para entender a Vitruvio y como guía para profundizar en la arquitectura antigua (Goethe, 1991, III, pp.1100, 1113). Procuraba, además, desentrañar los problemas que afrontaba el arquitecto en su trabajo. Las cuestiones de la adaptación palladiana del clasicismo a los proyectos modernos, tales como la articulación entre el muro y la columna, o la incorporación del repertorio clásico a los palacios y villas (Goethe, 1999, 76-77) le condujeron a escribir fascinado: “Hay, realmente, algo divino en sus obras” (Goethe, 1991, III, p.1068-1069) 8.

Por otro lado, la comparación entre los dibujos palladianos y los restos antiguos le permitió detectar algunos desajustes. En Asís, por ejemplo, sobre el templo de Minerva escribe:

Palladio, en quien yo tenía 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 desmedidamente altas, engendrándose así un feo monstruo palmiriano. (Goethe, III, p.1114) 9.

Es fácil entender su aguda apreciación comparando las láminas palladianas con un dibujo del apoyo real hecho por Goethe.

Los desvíos de las normas clásicas en las obras palladianas le hacen con-

siderar las circunstancias concretas que afectan a la construcción, queriendo comprender y justificar al arquitecto. Escribe (Goethe, 1991, III, pp.1089-1090): “En las obras ejecutadas por Palladio [...] he encontrado muchas cosas dignas de censura, codeándose con lo más exquisito” y continua, poniéndolo en boca del arquitecto:

En los detalles tendrás, atendida la necesidad, que cambiar algo o hacer una chapuza, alguna torpeza se deslizará acá o allá; pero eso no importa, con tal que el conjunto muestre un alto estilo y para ti sea una alegría el trabajar.

Concluyendo:

Y así llevó también la visión más grande que en el alma guardaba, incluso allí donde no se acomodaba del todo, donde en los pormenores no tenía más remedio que fragmentarse y mutilarse.

El literato es consciente que aquí está el límite infranqueable que separa al arquitecto del mero entendido. Éste sólo aspira a interpretar lo que ve, mientras que el profesional se adapta a las posibilidades reales que tiene para poder construir.

Los dibujos arquitectónicos de Goethe se enclavan en estas coordenadas e intereses. Se podrían clasificar en tres apartados: 1) aquellos que incluyen obras arquitectónicas como tema; 2) los de detalles o elementos de la arquitectura; y 3) los esbozos de ideas arquitectónicas. Habría otro apartado colateral: las escenografías teatrales para sus propias obras.

La arquitectura como tema se inserta en su actividad de *dibujante*, con sus convenciones tales como la perspectiva, el escorzo y las sombras. Son paisajes rurales o urbanos donde los edificios se integran en la composición. Si en los más juveniles predominan los conjuntos pintorescos, tras

simply been historical, theoretical and critical.’

This is to say, the expert’s stance.

Goethe was incidentally interested in Architecture by two diverged ways. In the court of the Great Duke Karl August in Weimar he held the post of President of the Architectural Committee for the Rebuilding of the Ducal Castle (1777) and the one of Head of the Department for Bridges and Roads (1779) (Cansinos, 1991, p.93). This indirect relationship with building had to be representative and honorary. Anyway, in his text ‘Architecture’ (1795) he said: ‘if the building activity wants to deserve the name of Art must produce sensual and harmonic objects, apart from necessary and useful ones’ (Goethe, 1999, p.74). As an expert, he was interested in the artistic content, which he linked to image and form, controlled by means of drawing, but not to building.

The other way was the literary one. In 1770 the Strasbourg Cathedral inspired his laudatory article ‘About the German Architecture’ (1772-1773) (Goethe, 1999, p.31-41), like a sublime expression of the German spirit. Fifty years later, he published another writing to mark the occasion of the finish of the Cologne Cathedral, which he deliberately titled the same, ‘About the German Architecture’ (1823), where his stance towards the Gothic Art had changed. Now he considered its ‘historical value’ its main quality. Finally he says in a very eloquent way:

we are looking forward to see a new reprint of our youth article [...] so that we could make visible and obvious the difference between the first seed and the last fruit (Goethe, 1999, p.312).

The final assessment change that distanced him from the Gothic Art, substituting it for the Classicism, took place in 1786/1787, during his journey to Italy, when he still cherished his plastic vocation (Arnaldo, 2008, p.51). There he was surrounded by some painters (Tischbein, Kniep, Hackert...), with whom he saw, studied and drew some classical buildings and ruins. Therefore, it was an approach to Architecture like a *topic* for drawing. On his training as an expert in Architecture, some treatises (Vitruvio, Palladio, Galiani...), Cassas’ drawings and Piranesi’s illustrations played an important role 6, providing him with the knowledge of proportions, details, rules and criteria. He points out: ‘I have managed to get on with perspective and Architecture, as well as with landscape composition’ (Goethe, 1991, III, p.1287) and he clearly shows that



8



9



10



11



12

8. J. W. Goethe: 1795: Escenografía teatral (*Corpus...*, BAND IVB, nº 125) (340x420 mm.)

9. J. W. Goethe, 1808: Escenografía teatral (*Corpus...*, BAND VIA, nº 126) (344x420 mm.)

10. J. W. Goethe, 1772-1774, Apunte del Schloss Höchst (*Corpus...*, BAND I, nº 103) (157x231 mm.)

11. J. W. Goethe, 28.8.1777: Caserío Ehrenstein junto a Remda (*Corpus...*, BAND I, nº 170) (274x208 mm.)

12. J. W. Goethe, 1809: Sprudelausbruck, Karlsbad (Karlovy Vary) (*Corpus...*, BAND IVB, nº 159) (272x459 mm.)

8. J. W. Goethe: 1795: Stage Scenography (*Corpus...*, BAND IVB, nº 125) (340x420 mm.)

9. J. W. Goethe, 1808: Stage Scenography (*Corpus...*, BAND VIA, nº 126) (344x420 mm.)

10. J. W. Goethe, 1772-1774, Sketch of the Schloss Höchst (*Corpus...*, BAND I, nº 103) (157x231 mm.)

11. J. W. Goethe, 28.8.1777: Cottage Ehrenstein next to Remda (*Corpus...*, BAND I, nº 170) (274x208 mm.)

12. J. W. Goethe, 1809: Sprudelausbruck, Karlsbad (Karlovy Vary) (*Corpus...*, BAND IVB, nº 159) (272x459 mm.)



13

13. . W. Goethe, 1787, Roma, el Palatino (*Corpus...* BAND III, nº 38) (138x228 mm.)

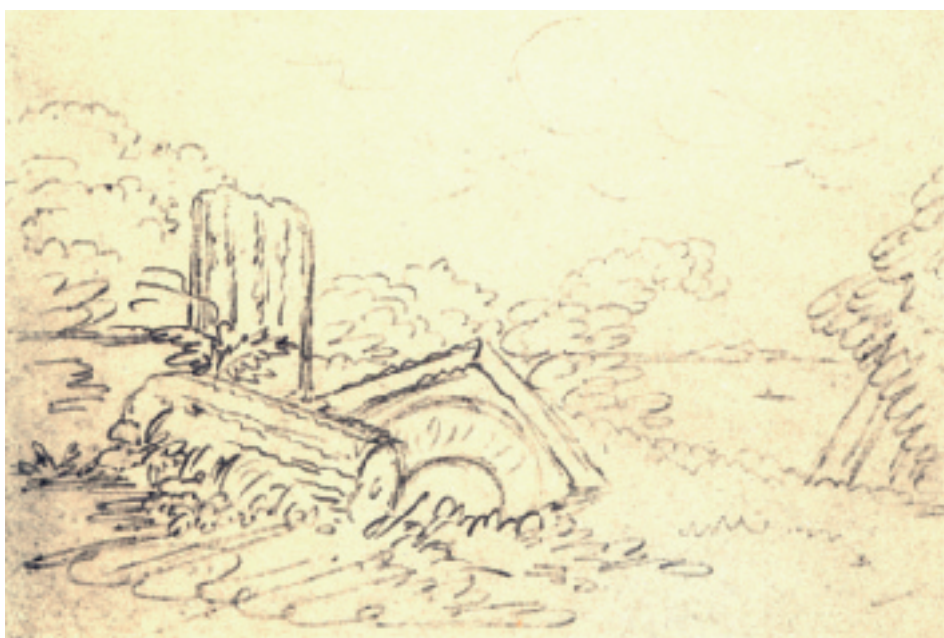
14. . W. Goethe, 1787, Detalle de Pæstum (*Corpus...*, BAND II, nº 99) (225x305 mm.)

15. J. W. Goethe, c. 1786: Detalles de órdenes clásicos (*Corpus...*, BAND III, nº 96R) (290x218 mm.)

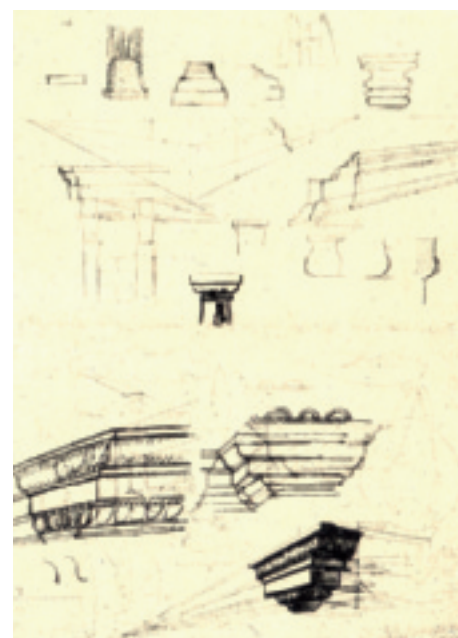
13. J. W. Goethe, 1787, Rome, the Palatine (*Corpus...* BAND III, nº 38) (138x228 mm.)

14. J. W. Goethe, 1787, Detail of Pæstum (*Corpus...*, BAND II, nº 99) (225x305 mm.)

15. J. W. Goethe, c. 1786: Details of classical orders (*Corpus...*, BAND III, nº 96R) (290x218 mm.)



14



15

el viaje a Italia fueron las *vedute* y las pinturas de Claudio Lorena el referente más inmediato.

Los otros dos grupos pueden entenderse como ejercicios del *connaisseur de architecture* para fijar ideas, aunque sin voluntad de convertirse en obras. Entre los segundos predominan los apuntes de ornamentos arquitectónicos, algunos tomados de las ruinas, o extraídos de los tratados. Son similares a los apuntes hechos por los arquitectos salvo que suelen carecer de cotas y mediciones. Si un

arquitecto toma sus bocetos acotándolos para su posterior delineación, en este caso, al contrario, parece que tienen su fin en sí mismos.

El último grupo incluye, fundamentalmente, esbozos de plantas y alzados, ajustados a las convenciones gráficas del sistema diédrico. En él predominan *ideas palladianas* siendo la arquitectura de Palladio el referente directo de sus invenciones. Es en estos dibujos donde Goethe se aproxima más al trabajo de un proyectista profesional.

Architecture was inner to his facet as a painter 7. It is significant his comment on the so-called Palladio's house in Vicenza: 'If it was taken to a canvas, also including its adjoining houses, it would be a pleasure to see how this house is fit in among them. Canaletto might have painted it.' (Goethe, 1991, III, p.1071). All things considered, he had a double complementary interest towards Architecture: its understanding like a *connaisseur*, and its observation through the expert eyes of the *dilettante painter*. To Goethe 'Italy meant Palladio' (Pevsner, 1983, p.124). He focused his attitude on the cultured amateur, who wants to 'reach the level of the artist', to see his illustrations through the



architect's eyes. It was Palladio the one who helped him to understand Vitruvio, as well as the guide who allowed him to deepen in the Ancient Architecture (Goethe, 1991, III, pp.1100, 1113). Besides, he tried to work out the problems that the architect faced up to. The questions about the Palladian adaptation from Classicism to Modern Designs, such as the articulation between the wall and the column, or the incorporation of the classical repertoire to palaces and villas (Goethe, 1999, 76-77) led him to write captivately: 'Actually there is something divine in his works' (Goethe, 1991, III, p.1068-1069) **8**.

On the other hand, the comparison between the Palladian drawings and the ancient remains helped him to reveal the existence of some faults. In Asís, for instance, he writes about Minerva's temple:

Palladio, whom I had a blind faith in, truly gives this temple image, but it is not possible for him to have seen it with his own eyes, since he puts pedestals on surfaces. Like this the columns look excessively tall, sowing the seeds of an ugly Pالمirian monster. (Goethe, III, p.1114) **9**.

It is easy to understand his shrewd assessment when the Palladian illustrations are compared with the real basis drawn by Goethe. The diversion of the classical norms in Palladian works makes him consider the specific circumstances that affect the building when he wishes to understand and justify the architect. He states (Goethe, 1991, III, pp.1089-1090): 'In the works carried out by Palladio [...] I have found many things worthy of criticism, together with the most wonderful ones' and he goes on placing on the architect's lips:

Given the necessity, you will have to change some details or make a botched job, some blunder will slip through here or there; but that does not matter provided that the whole group shows a high style and working is an enjoyment for you.

Concluding:

And so he also brought the largest vision kept in his soul, even where it was not completely settled and it had no option but to fragment and mutilate itself in the details.

The literary person is aware of the insurmountable limit that separates the architect from the mere expert. This one only hopes to interpret what he sees, while the professional one adapts himself to his existing possibilities that allow him to build.

Goethe's architectural drawings join these coordinates and interests. They might be

Como dramaturgo se interesó por la adaptación palladiana del teatro clásico. Escribe: "El teatro Olímpico es un teatro antiguo, realizado en pequeño y de una belleza indecible" (Goethe, III, p.1069) (16). Existe unos croquis de Goethe donde se inspira directamente en el teatro vicentino. También aquí la cávea es sensiblemente semielíptica (no semicircular como en los ejemplos antiguos) rematándose con una columnata, encerrada en un recinto y con la escalera en un rincón. El falso techo del teatro Olímpico, plano y pintado con nubes para simular un exterior, aquí ha sido sustituido por una semicúpula rebajada, en un caso, o con una cobertura semicónica, en el otro. El frente de escena es lo más diferente respecto al modelo. Las entradas al escenario con los trampantojos en perspectiva (de Scamozzi) han sido sustituidas por un ábside semicilíndrico y una tramoya de escaleras con una tribuna. En uno de los croquis completa la planta un gran patio posterior columnado y un esquema de la relación entre las gradas y las escaleras.

Aludiendo a la adaptación del lenguaje clásico hecha por Palladio escribe: "La dificultad de más bulto con que este hombre [...] tuvo que luchar fue el adecuado empleo de los órdenes de columnas en la arquitectura burguesa" (Goethe, 1999, III, p. 1069). Ésta es la cuestión que aborda Goethe en algunos croquis de palacios urbanos, los cuales podrían estar relacionados con sus cargos en la corte y su trato con los maestros constructores locales. La composición tripartita, la inclusión de semiplantas, la ordenación con semicolumnas, los muros almohadillados, los pórticos y tímpanos, son motivos palladianos que aparecen en estos dibujos. En la planta y en los esquemas de alzados de su propia casa (c. 1793-

1794) son las villas el modelo de referencia. Y es en la confusa distribución donde se hace más patente su falta de control profesional.

Goethe se acercó a la arquitectura con la postura del *connoisseur* y al dibujo arquitectónico con la actitud del *diletante*. En su decantación clasicista Palladio fue su guía y maestro. Pero entre los dibujos arquitectónicos de un profesional como Palladio, y de un amante de la arquitectura como Goethe, se detectan diferencias sustanciales que muestran sus divergentes intereses a pesar de las afinidades que vinculan los dibujos arquitectónicos de Goethe al arquitecto vicentino. ■

NOTAS

- 1** / En Italia Goethe se presentaba como el barón Von Müller, pintor alemán (Assunto, 1990, p.32).
- 2** / Según el *Diario* de Goethe, esto ocurrió en Vicenza, no en Padua como recoge el libro (Goethe, 2002, p.58). Consultó la edición original (1570) pero compró la de Smith (1770-1780).
- 3** / Goethe escribe: "Por Palladio y Volkman sabía ya que aún subsiste allí un precioso templo de Minerva" (1991, III, p.1113). Volkman era el autor de la guía que utilizaba.
- 4** / La relación de Hitler con su arquitecto Speer es elocuente en este sentido.
- 5** / Según el traductor Goethe equipara el auténtico aficionado (*wahre Liebhaber*) con el conocedor (*Kenner*). Por su parte, Assunto (1990, p.33) asimila el *connoisseur* con el *literato* que juzga las obras de los artistas.
- 6** / Louis François Cassas, arquitecto, viajó a Oriente dibujando antigüedades que publicó en 1799-1800. Goethe (1991, III, p.1308) escribe: "Dibujando y pintando con el mismo buen gusto de Cassas, habría suscitado dondequiera entusiasmo". Sobre las termas de Caracalla comenta: "cuyos efectos tan fabulosamente nos pondera Piranesi" (1991, III, p.1342).
- 7** / En el dibujo arquitectónico fue a Maximilian von Verschaffelt "a quien agradeció Goethe sus progresos en la representación de la perspectiva" (Arnaldo, 2008, p.49).
- 8** / Sobre lo divino en Goethe véase Assunto (1990, p.35).
- 9** / Ghisetti (2006) confirma que Palladio no realizó los levantamientos utilizados para dibujar las láminas y quizás nunca visitó Asís. Goethe repite este argumento en: "Arquitectura" (1795) (1999, pp.76-77).

Referencias

- ARNALDO, Javier (ed.), 2008. *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- ASSUNTO, Rosario, 1990. "Palladio e l'occhio dei letterati": Chastel, André; Cevese, Renato, *Andrea Palladio: nuove contributi*, Milán: CISAAP; Electa, Milán. pp. 32-38.
- CANSINOS ASSÉNS, Rafael, 1991, "Biografía de Goethe": Goethe, Johann Wolfgang, *Obras completas (Tomo II)*, [1951]. México D.F.: Aguilar, pp.9-335.



16. Planta de teatro Olímpico en Vicenza de Palladio (Polacco, 1965, p.70).

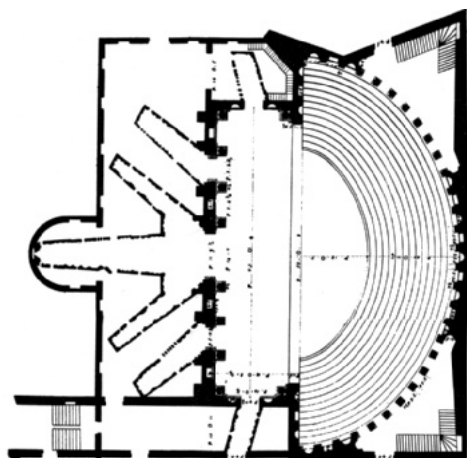
17. J. W. Goethe: c. 1820-1822: Croquis de teatro: planta y sección (*Corpus...*, BAND VIA, nº 175) (134x103 mm.)

18. J. W. Goethe: c. 1819-1820-1825: Croquis de teatro: planta, sección y detalles (*Corpus...*, BAND IVB, nº 130) (199x334 mm.)

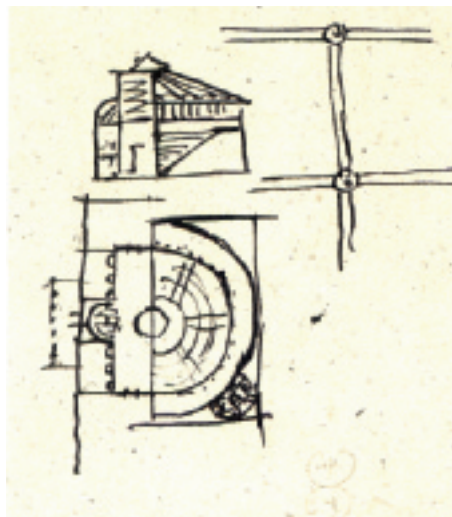
16. Floor plan of the Olympic theatre in Vicenza by Palladio (Polacco, 1965, p.70).

17. J. W. Goethe: c. 1820-1822: Theatre sketch: floor plan and section (*Corpus...*, BAND VIA, nº 175) (134x103 mm.)

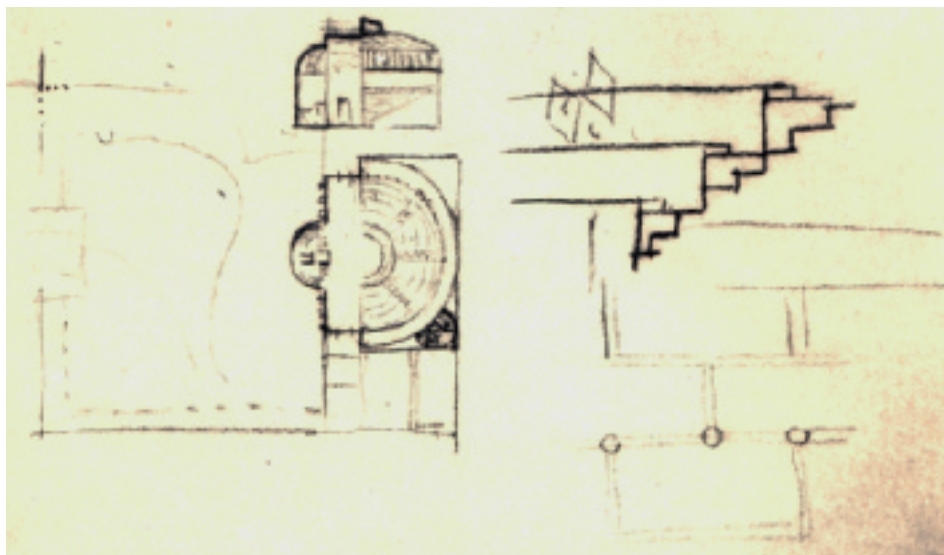
18. J. W. Goethe: c. 1819-1820-1825: Theatre sketch: floor plan, section and details (*Corpus...*, BAND IVB, nº 130) (199x334 mm.)



16



17



18

classified in three sections: 1) those including architectural works as the subject; 2) those of architectural details or elements; and 3) the sketches of architectural ideas. There would be another collateral section: the stage scenographies for his own works.

Architecture as a subject is found in his activity as a *designer*, with its conventions such as the perspective, the foreshortening and the shades. They are rural or urban landscapes where the buildings melt with the composition. If the picturesque sets prevail in the most youthful ones, after his journey to Italy, the *vedute* and Claudio Lorena's paintings were the closest referent.

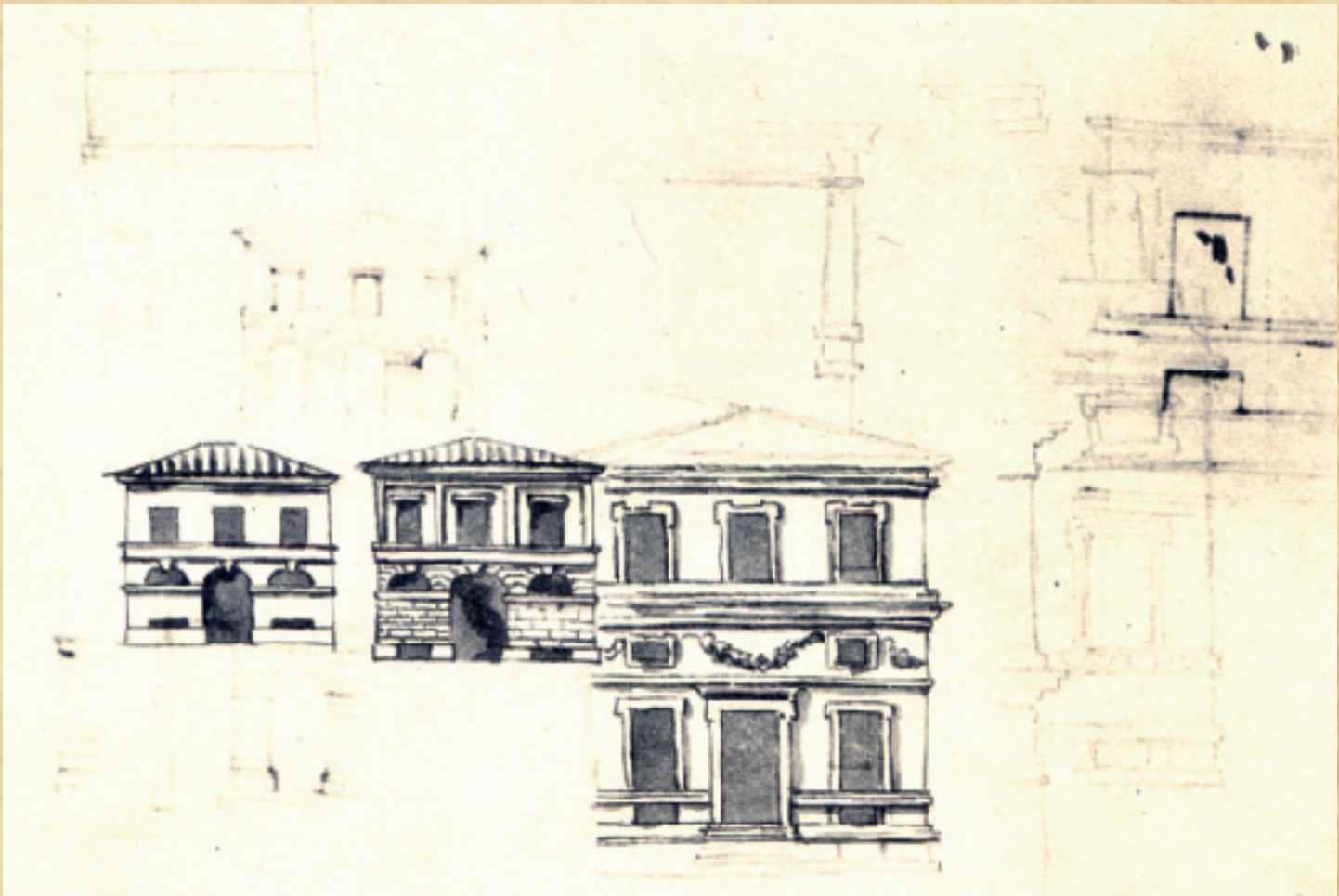
The other two groups may be understood as exercises for the *Architecture connaisseur* to establish ideas, without any wishes in becoming works. Among the second ones the predominant topics are notes about architectural ornaments, some of them taken from the ruins, or extracted from the treatises. They are similar to the notes taken by architects except for their lacking in contours and measurements. If an architect makes his sketches making their contour lines for their last outlining, they look like having their aim in themselves.

The last group mainly includes some sketches about floor plans and elevations, in keeping with the graphic conventions of the diedric system. Here *the Palladian ideas* prevail, being Palladio's architecture the direct referent for his inventions. In these drawings it is where Goethe gets closer to the work of a professional draftsman.

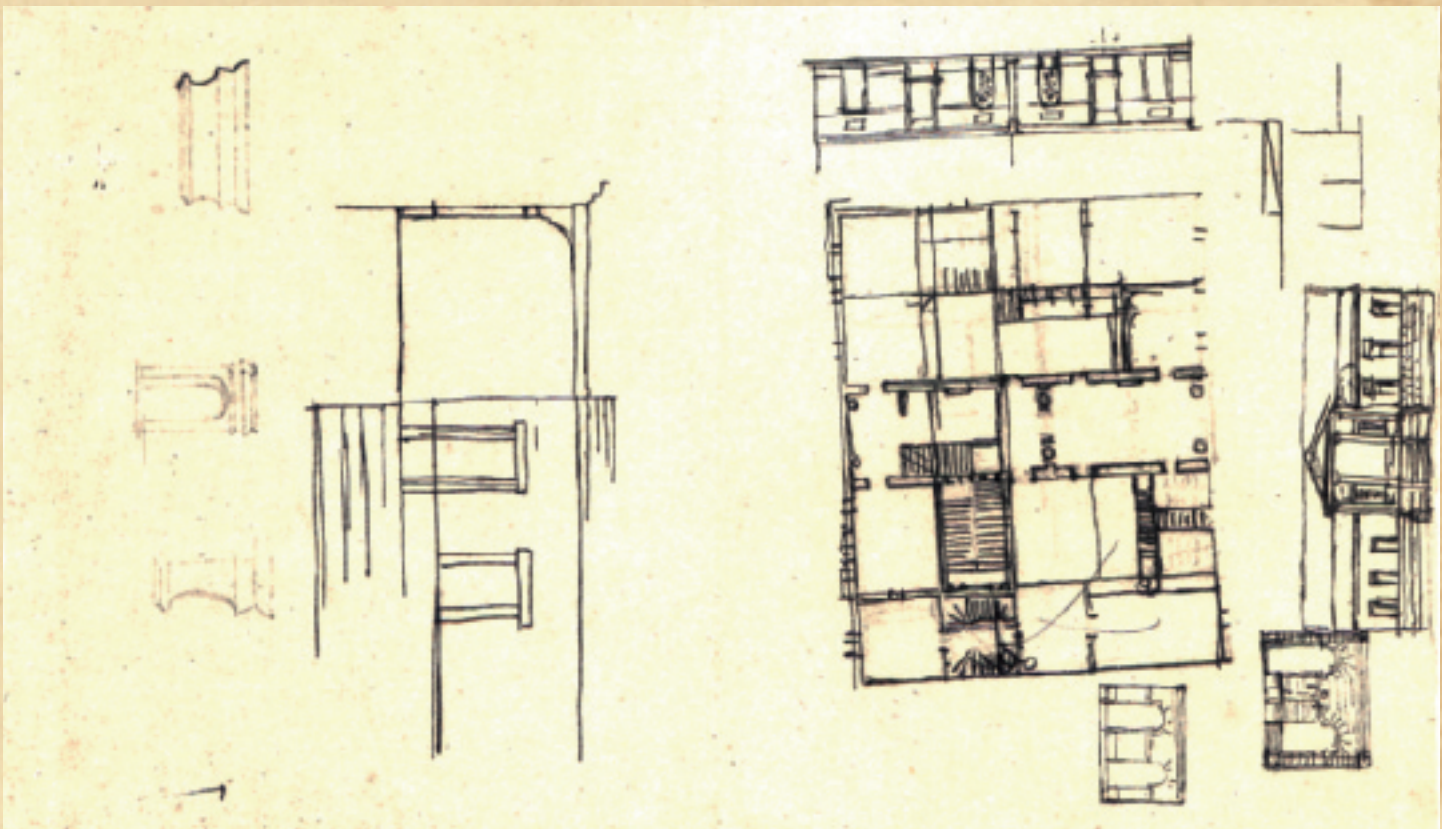
As a playwright he was interested in the Palladian adaptation of the Classical Theatre. He states: 'The Olympic Theatre is an old theatre, made in miniature and with an indescribable beauty' (Goethe, III, p.1069). There are some Goethe's sketches where he inspires himself directly on the Vicenzian Theatre. Here the cavea is also lightly semielliptical (not semicircular like in the old examples) ending in a colonnade, enclosed in a site and with some stairs on a corner. The false ceiling of the Olympic theatre, plain and painted with some clouds to simulate the exterior, has been substituted for a lowered semidome, or with a semiconic coverage. The scene front is the most different thing according to the model. The stage entrances with the trompe l'oeils in perspective (by Scamozzi) have been substituted for a semicylindrical apse and a scenery of stairs with a platform. In one of his

– FEMMEL, Gerhard (ed.), 1972 [1958]. *Corpus der Goethezeichnungen*, (10 Tomos) Leipzig: Veb. E. A. Seemann, Buch und Kunstverlag.
 – GHISETTI GIAVARINA, Adriano, 2006-2007. Palladio e le antichità dell'Umbria. *Annali di architettura. CISA Andrea Palladio*, nº 18-19 pp.115-128.
 – GOETHE, Johann WOLFGANG, 1991 [1951]. *Obras completas (IV tomos)*. (ed. Rafael Cansinos Asséns). México D.F.: Aguilar.
 – 1999. *Escritos de arte*, (ed. Miguel Salmerón). Madrid: Síntesis.

– 2002 [1816-1817-1829]. *Italianische Reise. Auch ich in Arkadien!*. München: Verlag C.H. Beck oHG.
 – KRISTELLER, Paul OSKAR, 1986 [1965, 1980]. *El pensamiento renacentista y las artes*. Madrid: Taurus.
 – LOWE, David, SHARP, Simon, 2005. *Goethe & Palladio*. Great Barrington: Lindisfarne Books.
 – PEVSNER, Nikolaus, 1983 [1968]. *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño. Del manierismo al romanticismo, era victoriana y siglo xx*. Barcelona: Gustavo Gili.
 – POLACCO, Luigi, 1965. La posizione di Andrea Palladio di fronte all'antichità. *Bolletino del CISA Andrea Palladio*, nº VII, pp. 59-76.



19



20



sketches the floor plan is completed by means of a big courtyard with columns at the back and a picture of the related grandstands and stairs. Referring to Palladio's adaptation of the classical language he writes: 'The most difficult problem that this man [...] had to fight against was the proper use of the orders of columns in the Bourgeois Architecture' (Goethe, 1999, III, p.1069). This is the question that Goethe deals with in some sketches about urban palaces, which might be related to his posts in the Court and his relationship with the local master builders. The tripartite composition, the inclusion of semifloors, the ordering with semicolumns, the bolstered walls, the porticos and the tympana are Palladian motifs appearing in these drawings. The villas are the reference model for the floor plan and the elevation sketches of his own house (c. 1793-1794). And his lack of professional control becomes more obvious with the confused distribution.

Goethe approached Architecture with the stance of the *connoisseur* and the architectural drawing with the attitude of the *dilettante*. Palladio was his guide and master for his Classicist development. However, between the architectural drawings made by a professional like Palladio, and those by an Architectural lover like Goethe some considerable differences are revealed, showing their differing interests in spite of the affinities that link Goethe's architectural drawings to the Vicenzian architect. ■

NOTES

- 1 / In Italy Goethe introduced himself as the Baron Von Müller, a German painter (Assunto, 1990, p.32).
- 2 / According to Goethe's *Diario*, this happened in Vicenza, not in Padua as it is said in the book (Goethe, 2002, p.58). He looked at the original printing (1570) but he bought the one by Smith (1770-1780).
- 3 / Goethe writes: "Through Palladio and Volkmann I knew that there still persists a beautiful Minerva's temple" (1991, III, p.1113). Volkmann was the author of the guide used by him.
- 4 / Hitler's relationship with his architect Speer is eloquent in this sense.
- 5 / According to the translator Goethe puts the real amateur (*wahre Liebhaber*) on a level with the expert (*Kenner*). On his part, Assunto (1990, p.33) compares the *connoisseur* with the *literary person* who judges the works of the artists.
- 6 / Louis François Cassas, architect, travelled to the East drawing antiques which he published in 1799-1800. Goethe (1991, III, p.1308) states: "Drawing and painting with the same good taste as Cassas would have aroused some excitement". About Caracalla's thermal baths he comments: "their effects are wonderfully praised by Piranesi" (1991, III, p.1342).
- 7 / In the architectural drawing it was Maximilian von Verschaffelt "to whom Goethe thanked his progress in the representation of the perspective" (Arnaldo, 2008, p.49).
- 8 / About the divine topic in Goethe see Assunto (1990, p.35).
- 9 / Ghisetti (2006) assures that Palladio did not carry out the survey plans used to draw his illustrations and he possibly never went to Asis. Goethe repeats this statement in: "Architecture" (1795) (1999, pp. 76-77).

References

- ARNALDO, Javier (ed.), 2008. *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- ASSUNTO, Rosario, 1990. "Palladio e l'occhio dei letterati": Chastel, André; Cevese, Renato, *Andrea Palladio: nuove contributi*, Milán: CISAAP; Electa, Milán. pp.32-38.
- CANSINOS ASSÉNS, Rafael, 1991, "Biografía de Goethe": Goethe, Johann Wolfgang, *Obras completas (Tomo II)*, [1951]. México D.F.: Aguilar, pp.9-335.
- Femmel, Gerhard (ed.), 1972 [1958]. *Corpus der Goethezeichnungen*, (10 Tomos) Leipzig: Veb. E. A. Seemann, Buch und Kunstverlag.
- GHISSETTI GIAVARINA, Adriano, 2006-2007. Palladio e le antichità dell'Umbria. *Annali di architettura. CISA Andrea Palladio*, nº 18-19 pp.115-128.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG, 1991 [1951]. *Obras completas (IV tomos)*. (ed. Rafael Cansinos Asséns). México D.F.: Aguilar.
 - 1999. *Escritos de arte*, (ed. Miguel Salmerón). Madrid: Síntesis.
 - 2002 [1816-1817-1829]. *Italianische Reise. Auch ich in Arkadien!*. München: Verlag C.H. Beck oHG.
- KRISTELLER, Paul OSKAR, 1986 [1965, 1980]. *El pensamiento renacentista y las artes*. Madrid: Taurus.
- LOWE, David, SHARP, Simon, 2005. *Goethe & Palladio*. Great Barrington: Lindisfarne Books.
- PEVSNER, Nikolaus, 1983 [1968]. *Del manierismo al romanticismo, era victoriana y siglo xx*. Barcelona: Gustavo Gili.
- POLACCO, Luigi, 1965. La posizione di Andrea Palladio di fronte all'antichità. *Bollettino del CISA Andrea Palladio*, nº VII, pp. 59-76.

19. J. W. Goethe, c.1795: Estudios de fachadas de palacios urbanos (*Corpus...*, BAND IVB, nº 99R) (191x228 mm.)

20. J. W. Goethe, c. 1793-1794: Estudios al modo palladiano para su propia casa en Weimar (*Corpus...*, BAND IVB, nº 91) (215x341 mm.)

19. J. W. Goethe, c.1795: Studies on facades of urban palaces (*Corpus...*, BAND IVB, nº 99R) (191x228 mm.)

20. J. W. Goethe, c. 1793-1794: Studies in a Palladian way for his own house in Weimar (*Corpus...*, BAND IVB, nº 91) (215x341 mm.)