

GOETHE

LOS DIBUJOS PARA ESCENOGRAFÍAS DE GOETHE

GOETHE'S SCENOGRAPHY DRAWINGS

Juan Calduch Cervera, Alberto Rubio Garrido

doi: 10.4995/ega.2017.8872

Las facetas de dramaturgo y gestor teatral de Goethe avalaban sus conocimientos arquitectónicos sobre estos asuntos mostrados en sus dibujos. En sus propuestas para el escenario se alejó de los modelos vitruvianos y palladianos, seguidos en la definición tipológica, eliminando el *frons scænæ* arquitectónico y decantándose por los decorados pintados. De este modo, la arquitectura ficticia escenificada se ajustaba a cada representación pero se diferenciaba del carácter apropiado de la arquitectura del edificio.

**PALABRAS CLAVE: GOETHE. DIBUJOS.
ESCENOGRAFÍA. TEATRO**

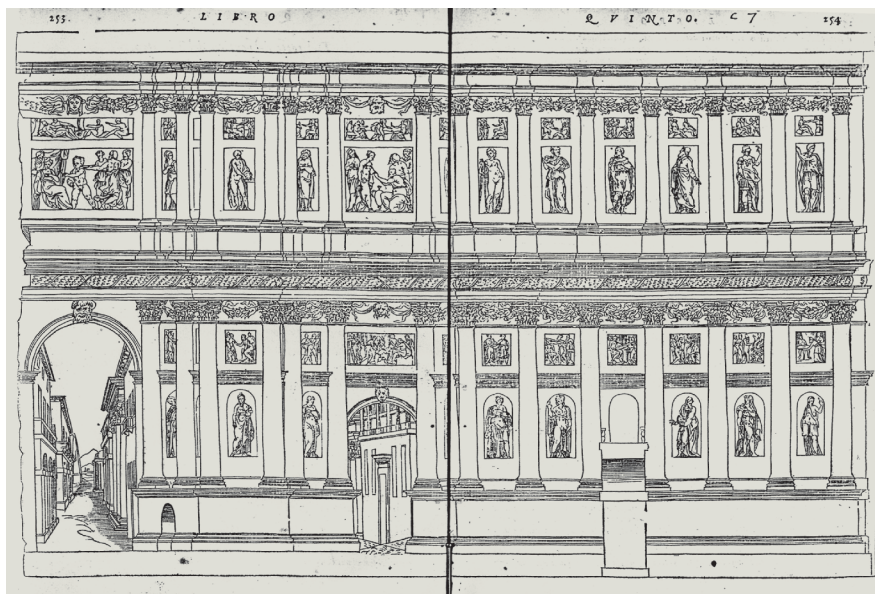
Goethe's facet of playwright and theater manager guarantee his architectural knowledge on these issues shown in his drawings. In its stage proposals he left the Vitruvian and Palladian models, followed in the typological definition, eliminating the architectural frons scænæ frons and preferring sets painted. Thus, fictitious architecture fit each representation but it differed from building's architecture appropriateness.

**KEYWORDS: GOETHE. DRAWINGS. SCENOGRAPHY.
THEATER**



1. Palladio, 1567. *Frons scænæ del teatro*
(Barbaro 1567, pp. 253-245)

1. Palladio, 1567. *Frons scænæ of the theater*
(Barbaro 1567, pp. 253-245)



1

La vocación de Goethe como dramaturgo y dibujante originaba una doble conexión entre el texto y las imágenes escenográficas que lo arrojan: por un lado, al escribir una obra, las situaciones dramáticas se concretaban a la vez en palabras e imágenes; y, por el otro, al representarla, los actores se movían por la decoración que proyectaba.

Sus dibujos del tipo teatral manifiestan su adscripción vitruviana tamizada por el teatro Olímpico de Palladio, adaptando el modelo antiguo a las necesidades de las representaciones modernas. Además, sus conocimientos como dramaturgo y gestor del teatro de Weimar le hacían experto en arquitectura teatral, lo que se puso de manifiesto en el proyecto realizado con el arquitecto Coudray para el nuevo *Weimarer Hoftheater* en 1825 (Ewald 1999, fig. 64) 1.

Pero esa vinculación con Vitruvio vía Palladio, resultaba problemática en la configuración del escenario. A este respecto Goethe escribía al Duque Carl August el 15.08.1797:

La escenografía [theatralische Baukunst] debe ser ligera, limpia, variada, y debe representar lo magnífico, elevado, noble. Las decoraciones tienen que hacer sobre todo cuadros, en especial el fondo de escena, el decorador tiene que ir un paso más allá que el pintor de paisajes, el cual también sabe modificar la arquitectura según su necesidad (Goethe 2004, pp. 6182 y ss.) 2.

Con esta postura Goethe estaba, en gran medida, obviando las directrices de Vitruvio así como la solución de Palladio.

De la arquitectura real a la ficticia

Vitruvio es confuso cuando al tratar del teatro habla del escenario y los decorados. Por un lado en el

libro V describe el fondo de la escena (*frons scænæ*) como una arquitectura de columnas y órdenes superpuestos (Vitruvio 1995, p. 206). Pero luego comenta que en el escenario habrá unos espacios previstos para los decorados que se cambian según la pieza representada (Vitruvio 1995, p. 207). Además, en la introducción del *libro VII* alude de nuevo a los decorados teatrales explicando que en ellos se representan edificios pintados en perspectiva (Vitruvio 1995, p. 257). Así pues, Vitruvio menciona dos fondos del escenario diferentes: una arquitectura construida con arcos y puertas de acceso al proscenio, como mostraban los restos arqueológicos, y unos decorados pintados según el tipo de espectáculo: trágico, cómico y satírico, de los que no existían pruebas, aunque se aceptaban por lo recogido en el tratado.

La simultaneidad de ambos tipos de escenarios alternativos, estructura arquitectónica real y decorado pintado, era problemática. El Renacimiento se decantó por el decorado pintado

Goethe's vocation as a playwright and draftsman gave rise to a double connection between text and scenographic images that enclose it: on the one hand, when writing a work, dramatic situations were concretized at once in words and images; and, on the other hand, when they represented it, actors moved through the decoration he projected.

Goethe's drawings on theatre as an architectural type express his Vitruvian secondment and the influence of Palladio Olympic Theatre in Vicenza. He adapts old model to the demands of modern representations. In addition, his knowledge as a playwright and manager of the Weimar Theatre made him an expert in theatrical architecture, which was evident in the project made with the architect Coudray for the new *Weimarer Hoftheater* in 1825 (Ewald 1999, fig. 64) 1. But this connection with Vitruvius via Palladio was problematic in the setting of the stage. In this regard Goethe wrote to Duke Carl August 15.07.1797:

Scenography [theatralische Baukunst] should be light, clean, varied, and should represent the grand, lofty, noble. Sets have to do especially paintings, especially the background scene, set designer goes beyond landscape painter, who also knows how to modify architecture according to his need (Goethe 2004, pp. 6182 et seq.) 2.

With this position Goethe was, to a large extent, obviating the guidelines of Vitruvius as well as the solution of Palladio.



2

From real to fictional architecture

Vitruvian is confusing when talking about stage and sets. On the one hand, in book V, he describes background stage (*frons scænae*) as an architectural composition of columns and superimposed orders (Vitruvio 1995, p. 206). But then he says that on stage there should be some areas provided for changing sets according to the piece represented (Vitruvio 1995, p. 207). Furthermore, in *book VII* introduction, when he speaks about theatrical scenes, he refers back to sets as buildings painted in perspective (Vitruvio 1995, p. 257). Thus, Vitruvius mentions two different stages: a real architectural building with arches and gateways to the proscenium, as in archaeological remains, and painted sets for each type of spectacle: tragedy, comedy or satyr, of which there was no evidence, although it was accepted because it was stated in the treatise. Simultaneous reconciliation of both alternatives stages, real architectural structure and painted sets, was problematic.

In the Renaissance the usual solution was painted sets in perspective as background stage (Damisch, 1997). They forget the real architecture as in Peruzzi's work (Fagiolo y Madonna, 1987) and in Serlio's treatise, his disciple **3**. Palladio, on the contrary, in his drawings for Barbaro's *Vitruvius* edition and in his Olympic Theatre, he projected a *frons scænae* as an architectural façade through whose apertures appear some streets in *trompe l'oeil* perspective (Fig. 1), a kind of reconciliation between the two Vitruvian requirements.

Initially Goethe considered the *frons scænae* as part of the theatrical building, being, therefore, a unique and permanent scenery whatever the

en perspectiva como fondo escénico (Damisch, 1997) obviando la arquitectura real, tal como se encuentra en los trabajos de Peruzzi (Fagiolo y Madonna, 1987) y en el tratado de su discípulo Serlio **3**. Palladio, por el contrario, en su ilustración del *Vitruvio* de Barbaro y en su teatro Olímpico proyectó un *frons scænae* como una fachada arquitectónica por cuyas embocaduras aparecen calles en trampantojos en perspectiva (Fig. 1) intentando compatibilizar las dos exigencias vitruvianas.

Inicialmente Goethe consideraba el *frons scænae* como parte del edificio teatral siendo, por lo tanto, una única y permanente escenografía cualquiera que fuera la obra representada. Por ejemplo, en los dibujos escenográficos para la representación de su tragedia *Eginhard* (IVa 126, IVb 229 rs) (Fig. 3) el croquis con su arquitectura simétrica real del fondo del escenario y el ábside elevado al que se accede por una escalinata recrea el ambiente regio de un salón, posiblemente el del trono de Carlomagno dado el argumento de este texto. En esta obra y otras similares como en la obra *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare (Fig. 4) la estructura arquitectónica permanente del fondo era la escenografía idónea.

Pero esto no era lo habitual. Por el contrario, la arquitectura escénica permanente solía ser inapropiada a las historias representadas en cada ocasión. En consecuencia, la incompatibilidad entre el *frons scænae* arquitectónico y los decorados efímeros experimentó un proceso evolutivo intentando superarla. Aunque en el teatro Olímpico palladiano el espacio adquiere profundidad visual con las perspectivas forzadas tras las aperturas del frente escénico, la superficie útil para la representación queda constreñida al proscenio delante del muro del fondo. En el teatro de Sabbioneta de Vincenzo Scamozzi (1588-1590) se eliminó el fondo arquitectónico y el escenario ganó profundidad para el espectáculo. Desde entonces ese espacio fue aumentando, convirtiéndose en un gran contenedor neutro apropiado para cualquier función y los decorados pintados desmontables generaban la ilusión ambiental pertinente. En el teatro Farnese de Parma (1618-1628) Aleotti planteó una nueva solución de compromiso. El recuerdo del fondo de escena arquitectónico se convirtió en una gran estructura que dejaba en su centro una abertura de la anchura del proscenio, como si la Puerta Real que señala Vitruvio abarcara toda la embocadura del escenario. Así, finalmente, la escenografía se independizaba de la arquitectura del edificio pudiendo discurrir libremente por los espacios ficticios de los decorados pintados según las necesidades de la obra representada. La arquitectura real del teatro y la ficción espacial creada por la escenografía divergían definitivamente.

Esta fue la vía que adoptó Goethe para el *Weimarer Hoftheater*: un escenario vacío y profundo preparado



2. Palladio y Scamozzi, 1580. *Escenario del Teatro Olimpico de Vicenza*. Fotografía de Candida Höfer, *Teatro Olimpico Vicenza II 2010*, Ben Brown Fine Arts

3. Goethe, 1807/08. *Szenischer Entwurf zu der nicht vollendeten Tragödie "Eginhard" aus der Zeit Karls des Großen* [Proyecto escénico para la inacabada tragedia "Eginhard" en tiempos de Carlomagno]. 269x304 mm. Carboncillo (Femmel 1972, fig. IVb: 219 rs.)

4. Goethe, después de 1828. *Zwei Skizzen zu einer "Einheitsbühne" für Fr. Tiecks Inszenierung von Shakespeares "Sommernachtstraum"* [Dos bocetos de una "escena única" para la escenificación de Fr. Tieck del "Sueño de una noche de verano" de Shakespeare]. 268x410 mm. Lápiz (Femmel 1972, fig. IVb: 221)

5. Goethe, 1790/1795. *Verona. Kassamatten der Bastion dell Boccare* [casamatas del bastión de la Boccare]. 93x162 mm. Tinta con pluma (Femmel 1972, fig. VIa: 203)

6. Goethe, 1812/1819. *Theaterprospekt "Romeo und Julia"* [perspectiva teatral]. 121x205 mm. Lápiz y tinta con pluma (Femmel 1972, fig. VIa: 128)

2. Palladio and Scamozzi, 1580. *Olympic Theater stage*. Candida Höfer's picture, *Teatro Olimpico Vicenza II 2010*, Ben Brown Fine Arts

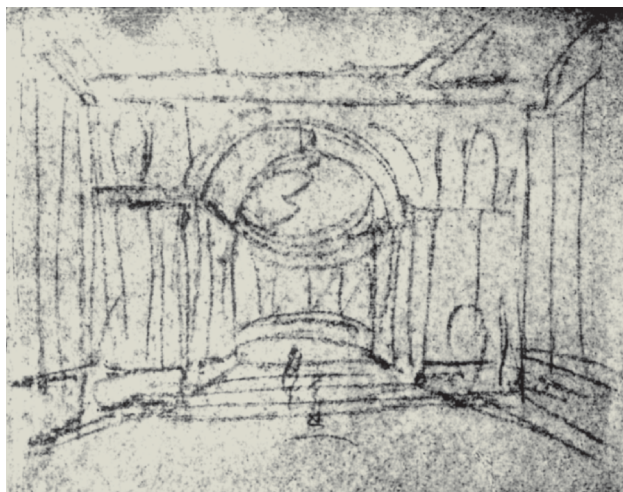
3. Goethe, 1807/08. *Szenischer Entwurf zu der nicht vollendeten Tragödie "Eginhard" aus der Zeit Karls des Großen* [Scenic project for the unfinished tragedy "Eginhard" in Charlemagne's time]. 269x304 mm. Charcoal (Femmel 1972, fig. IVb: 219 rs.)

4. Goethe, after 1828. *Zwei Skizzen zu einer "Einheitsbühne" für Fr. Tiecks Inszenierung von Shakespeares "Sommernachtstraum"* [Two sketches of a "unique scene" for the staging by Fr. Tieck of Shakespeare's "A Midsummer Night's Dream"]. 268x410 mm. Pencil (Femmel 1972, fig. IVb: 221)

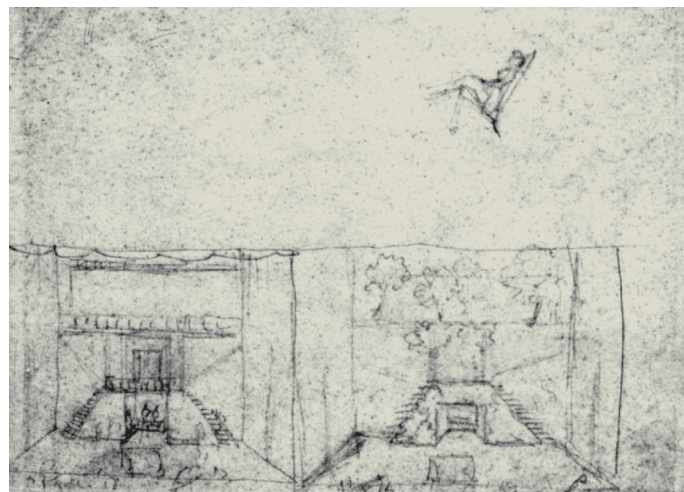
5. Goethe, 1790/1795. *Verona. Kassamatten der Bastion dell Boccare* [Verona. Casemates of Boccare bastion]. 93x162 mm. Ink with pen (Femmel 1972, fig. VIa: 203)

6. Goethe, 1812/1819. *Theaterprospekt "Romeo und Julia"* [Theatrical perspective Romeo and Juliet]. 121x205 mm. Pencil and ink with pen (Femmel 1972, fig. VIa: 128)

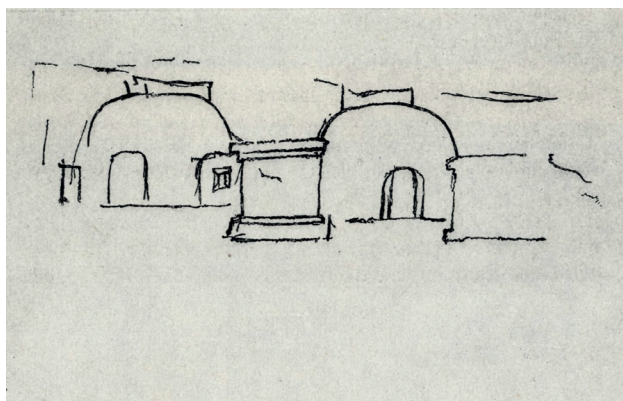
work represented. For example, in scenographic drawings for his *Eginhard* tragedy performance (IVa 126, IVb 229 rs) (Fig. 3) the sketch with its real symmetrical architecture of the back of the stage, and the high apse which is accessed by a staircase, recreates the royal ambience of a room, perhaps the throne of Charlemagne given the argument of this text. In this tragedy and others similar as in Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* (Fig. 4), permanent architectural structure of the back was the ideal scenery. But this was not usual. On the contrary, permanent stage architecture used to be inappropriate and not very adaptable to different stories represented on each occasion. Consequently, incompatibility between architectural *frons scænæ* and ephemeral sets was tried to be overcome. Although in Palladian Olympic Theatre space acquires visual depth thanks to forced perspectives of the front stage apertures, usable area for representation



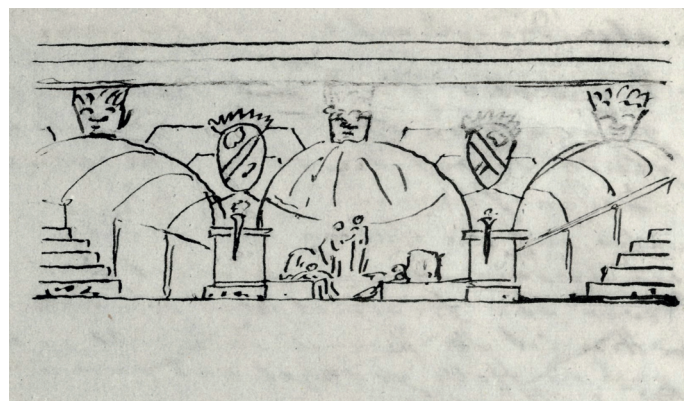
3



4



5



6



7

is constrained between proscenium and the background stage. In Vincenzo Scamozzi's Sabbioneta Theatre (1588-1590), the architectural background was removed and the stage won amplitude for spectacle. Since then, this space increased and became a great neutral container suitable for any performance and removable painted scenery generated the pertinent environmental illusion. In Farnese theatre of Parma (1618-1628), Aleotti proposed a new solution. The memory of background architectural stage became a large structure that left at its centre an opening width of the proscenium. As if the Royal Gate pointed by Vitruvius had covered entirely the forefront of the stage. Thus, finally, scenography became independent of the architecture of the building and could freely flow through the fictitious spaces of the painted sets according to the needs of the represented work. Real architecture of the theatre and the spatial fiction created by the scenery diverged definitely.

This was the path taken by Goethe in the *Weimarer Hoftheater*: an empty and deep stage ready to receive any mounting and set, no matter its complexity. A solution far away from Vitruvian type that Goethe himself had tried in his drawings of the antique theatre building but which responded to the needs of the representations of the moment. For Goethe, theatrical architecture and fictive scenographic space were already running through different channels.

Beyond the painter

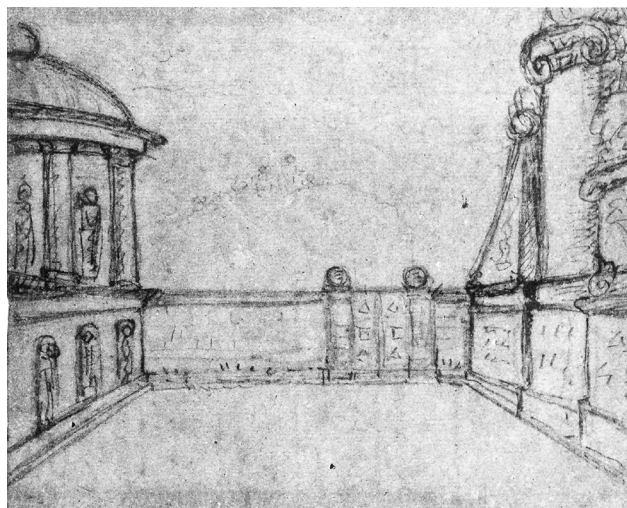
If the painter reproduces reality in his paintings, according to Goethe, the set designer surpasses it. He duplicates it building a space that is real and through which actors move. According to Vitruvius (1995, p. 257), sets should get the look of authentic buildings.

para cualquier montaje o decorado, por complejo que fuera. Una solución muy alejada ya del tipo vitruviano que el propio Goethe había ensayado en sus dibujos del edificio teatral antiguo pero que respondía a las necesidades de las representaciones del momento. Para Goethe la arquitectura teatral y el espacio escenográfico ficticio discurrían ya por cauces distintos.

Más allá del pintor

Si el pintor reproduce la realidad en sus cuadros, el decorador, según Goethe, le sobrepasa al duplicarla, construyendo un espacio real por donde se mueven los actores. Los decorados, escribió Vitruvio (1995, p. 257), deben conseguir la apariencia de auténticos edificios.

Goethe ideaba tanto las escenas de sus propias obras como las de los montajes teatrales que programaba, recogéndolas en dibujos de decorados imaginados donde, a veces, aparecen los personajes actuando. En unos casos, la decoración recreaba ambientes reales como las casamatas del bastión de la Boccare de Verona (del ingeniero Leoni) (Fig. 5) cuyos dibujos le sirvieron como modelo para el salón de los Capuletos en su adaptación de *Romero y Julieta* de Shakespeare (Fig. 6).



8

En otras ocasiones levantaba en el escenario las ideas imaginadas por otros artistas como Piranesi recogidas en sus grabados (IVb 250, IVb 251, IVb 251 rs.) (Figs. 7 y 8). Así, la arquitectura dibujada hacía un recorrido inverso, yendo de la imagen a la realidad asumiendo un halo de verosimilitud en el espacio.

En el teatro barroco los personajes viven la angustia del desplazamiento del hombre del centro del universo. Recordemos autores como Shakespeare o Calderón admirados por Goethe. La perspectiva oblicua de Galli Bibiena (Fig. 9), cuyo libro tenía Goethe en su biblioteca (Ruppert 1958, p. 339), trasladaba este enfoque al escenario. Goethe exploró las posibilidades y el significado que le brindaban esos decorados con vistas angulares (Arnheim, 1984) (Fig. 10).

Convertir en lugares físicos verdaderos y a escala real sitios y atmósferas imaginados en dibujos impulsó a Goethe a explorar decorados pintorescos, domésticos o misteriosos como fondo adecuado a dramas medievales (Fig. 11), aquelarres de brujas o ruinas clásicas. Los estilos vedados al arquitecto clasicista en edificios permanentes podían, sin embargo, servirle al decorador para sus fines en espacios efímeros.



7. Piranesi, 1743. *Campidoglio antico* (Ficacci 2001, p. 61)

8. Goethe, después de 1793. *Theaterprospekt* [perspectiva teatral]. 173x212 mm. Lápiz (Femmel 1972, fig. IVb: 250)

7. Piranesi, 1743. *Campidoglio antico* (Ficacci 2001, p. 61)

8. Goethe, after 1793. *Theaterprospekt* [Theatrical perspective]. 173x212 mm. Pencil (Femmel 1972, fig. IVb: 250)

La figura 12 posiblemente corresponde a la decoración tercera de *El despertar de Epiménides* de Goethe. En los paralipómenos enviados para orientar a Iffland el 24.05.1814, tras la decoración primera (un conjunto de edificios clásicos) y la segunda (edificios destruidos por el Demonio de la Guerra) describe la decoración tercera refiriéndose al Demonio de la Tiranía:

A su mandato cúbrase de verde la ruina; trepa la hiedra, brotan matas; musgo y hierba cubren las capas horizontales de la piedra. A espaldas de la casita templo yérguense cipreses, mejor dicho, todo un bosque.

(Aquí habrían de unirse el arquitecto y el paisajista para producir el efecto sorprendente y halagüeño. Se ha de procurar sobre todo, que se ensombrezca hasta el último rastro de alegría que pudiera quedarle a las ruinas. A discreción de los maestros se deja el disponer los efectos de luz). (Goethe 1991, p. IV: 423)

De la escena cuarta posterior escribe: “Pues en este preciso momento, merced a un acertado mecanismo, vuelve a restaurarse el edificio” (Goethe 1991, p. IV: 425) de la escena primera desapareciendo las ruinas y la vegetación que las invadía. Algo que la decoración hacía posible ante los ojos asombrados de los espectadores que veían la transformación de las ruinas en edificios en sólo unos minutos con el simple cambio de decorado.

La extensa dedicación al dibujo de Goethe le condujo a orientar su experiencia hacia aquellos montajes escenográficos que hiciesen factible cualquier espacio representado en el papel. Tal vez a esta posibilidad de traspasar el límite de la representación gráfica haciéndola realidad construida sobre el escenario es a lo que se refiere

cuando escribe que “el decorador tiene que ir un paso más allá que el pintor de paisajes”.

Reflexiones finales

En sus estudios del tipo arquitectónico teatral, Goethe se adscribió a los principios de Vitruvio recuperados por Palladio: el semicírculo inclinado del graderío aproximándolo a la escena, el proscenio ante el fondo escénico o la renuncia a palcos. Esta solución tenía incuestionables virtudes funcionales respecto al tipo italiano, generalizado en el siglo XVIII, resolviendo problemas de visibilidad y de acústica. Así se anticipaba a la rebelión germana contra el teatro italianizante que culminó en el *Festspielhaus de Bayreuth* (1872-1876, del compositor Richard Wagner, el arquitecto Otto Brückwald y el director de escena Carl Brandt). Pero la escena sin arco de embocadura y sin profundidad de ese tipo teórico impedía la representación de obras en las que el mismo Goethe estuvo implicado como autor, director, proyectista y decorador. Esta aparente contradicción interna hace de la aproximación de Goethe a la arquitectura teatral un delicado compromiso entre su concepción del edificio real y la del espacio escénico ficticio.

En la escenografía, Goethe se alejó de Vitruvio al no asumir el carácter arquitectónico del *frons scaenæ*. En sus bocetos para decorados combinó el uso de telones pintados según los asuntos dramáticos con el empleo de la tecnología más avanzada de su tiempo para reproducir efectos sorprendentes e inauditos, creando la ficción arquitectónica de la representación ajena al espacio real del edificio teatral que la acoge.

Goethe created both the scenes of his own works and those of the theatrical productions he programmed. He collected them in sets drawings imagined where sometimes appear the same characters acting. In some cases, sets recreated real environments such as casemates of Boccare bastion (by engineer Leoni) in Verona (Fig. 5) whose drawings served him as a model for the hall of the Capulet in his adaptation of Shakespeare's *Romeo and Juliet* (Fig. 6). At other times, he raised on stage ideas imagined by other artists such as Piranesi did in his engravings (IVb 250, IVb 251, IVb 251 rs.) (Figs. 7 and 8). Thus, drawn architecture followed an inverse path, going from the image to reality assuming a halo of verisimilitude in space. In Baroque theatre, characters live the anguish of the displacement of man from the centre of the universe. Just think about works of authors such as Shakespeare or Calderon, all admired by Goethe. Galli Bibiena's oblique perspective (Fig. 9), whose book he had in his library (Ruppert 1958, p. 339), radically transformed the scenery. Goethe explored the opportunities and meaning provided by sets with angular view points (Arnheim, 1984) (Fig. 10).

The opportunity to transform true and full-scale physical locations sites and imagined atmospheres in drawings prompted Goethe to explore picturesque, domestic or mysterious sets, able to create the right background to scenes of medieval dramas (Fig. 11), witches' covens or classic ruins. Styles that were closed to Classicist architect in permanent buildings could serve nevertheless the set designer for his purposes in ephemeral spaces.

Figure 12 may correspond to the third set of Goethe's work *The Awakening of Epimenides*. In the paralipomenon sent to Iffland on May 24, 1814 to provide him guidance, after first set (a collection of classical buildings) and second one (buildings destroyed by the War Demon), he describes the third set referring to the Demon of Tyranny:

At its mandate your ruin should be covered in green; ivy climbs, bushes sprout; moss and grass cover horizontal layers of stone. Behind the house temple stand cypresses, rather, a whole forest. (Here architect and landscaper should be joined to produce the surprising and flattering effect. It must strive above all, that every last trace of joy in the ruins would be overshadowed. At the discretion of masters, effects of light are leaved available). (Goethe 1991, p. IV: 423)

For the later fourth set he writes: “For right now, thanks to a successful mechanism, the



J. G. Bibiena S. C. M. Archit. Theatr. Prim. Inv. et del.





building [of the first scene] is restored again" (Goethe 1991, p. IV: 425), and ruins and vegetation that was invading disappear. This was possible thanks to the scenic decor in an almost unprecedented manner in front of the astonished eyes of the spectators. They saw the magical transformation of the ruins of buildings in minutes with the simple change of the set.

Goethe's extensive dedication to drawing led him to lead his experience to a scenography that would make feasible any space represented on paper. Perhaps he meant this possibility of transferring the boundary of the graphic representation making it real on stage when he wrote that "set designer has to go a step further than the landscape painter."



10

Final thoughts

Goethe expressed his attachment to some of the principles established by Vitruvius –and recovered by Palladio– in his studies of theatrical architectural type: bleachers with semi-circular shape and his characteristic inclination (favouring, among others, the proximity to the stage), to the proscenium facing background stage and renunciation of boxes. This solution had unquestionable functional virtues with respect to the Italian type, generalized in the eighteenth century. It resolved numerous visibility and acoustics problems, somewhat ahead of his time in anticipating the evolution starring German rebellion against Italianate theatre which culminated in *Bayreuth Festspielhaus* (1872-1876, Richard Wagner, architect Otto Brückwald and stage director Carl Brandt). But the scene without an arc of embouchure and without depth of this theoretical type prevented the representation of works in which Goethe himself was involved as author, director, designer and decorator. This apparent inner contradiction makes Goethe's approach to theatre architecture a delicate compromise between his conception of real architecture and that of the fictional stage space. In scenography, Goethe moved away from Vitruvius by not assuming the architectural character of the *frons scaenae*. In his sketches for sets, he combined the use of painted curtains according to dramatic matters using the most advanced technology of his time to reproduce surprising

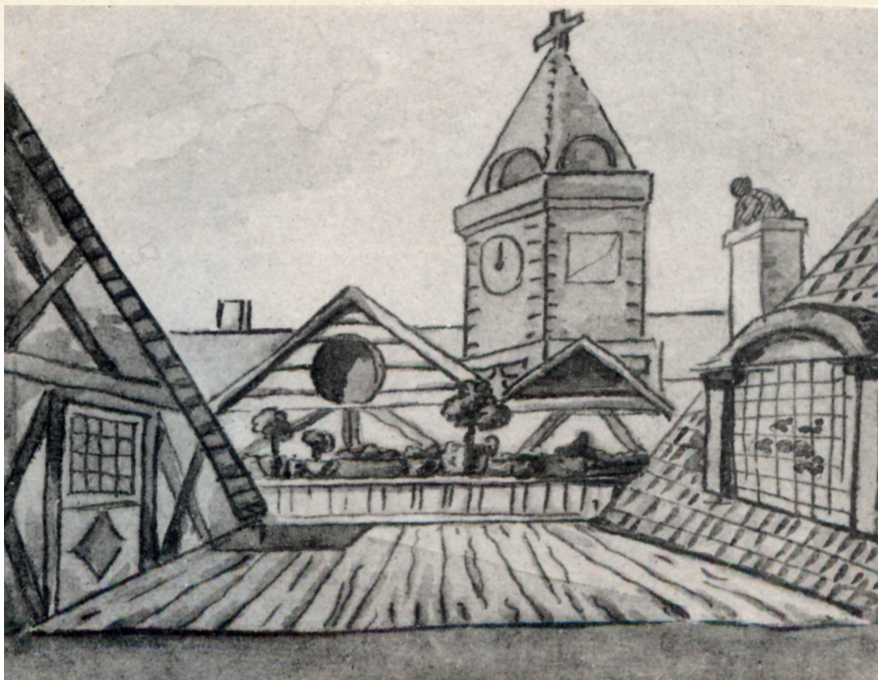
Hacia 1798, en ocasión de la reforma interior del teatro de Weimar, Schiller y Goethe discutieron sobre sus deseos de hacer un teatro, "como el teatro antiguo sin las decoraciones de los nuevos; únicamente con una arquitectura sencilla que permita múltiples escenarios." Se trataba, a fin de cuentas, de idear una construcción que gozase de la capacidad de transformación que le atribuía a la *Urpflanz* (planta primitiva) conteniendo en su interior toda la multiplicidad necesaria para su posible adaptación posterior sin la necesidad de recurrir a los decorados. La intuición moderna del espacio flexible capaz de incorporar actividades diferentes parece sobrevolar ese deseo. ■

Notas

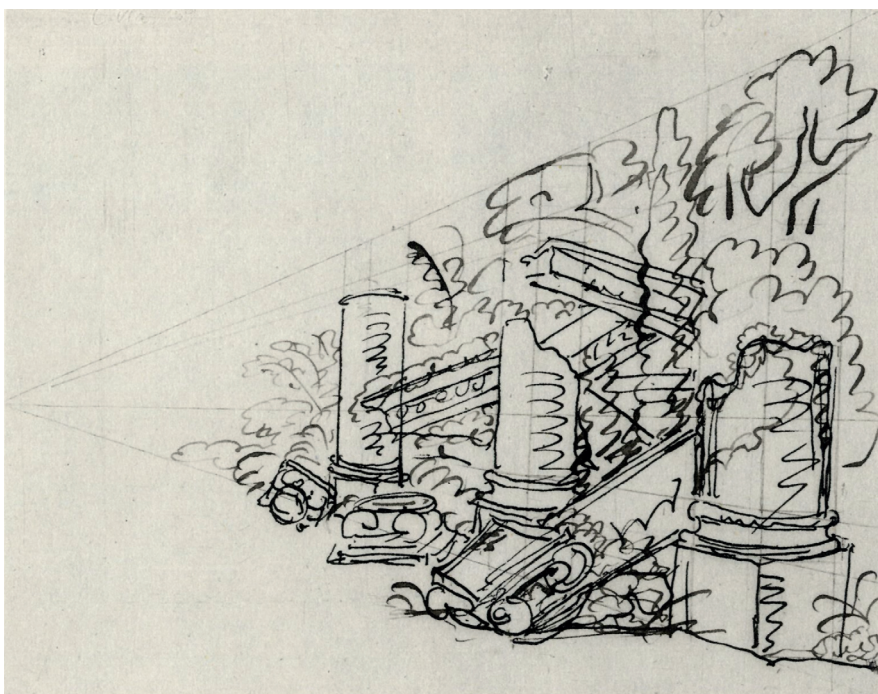
- 1/ Para un análisis sobre el tipo arquitectónico teatral de Goethe véase Rubio, A. y Calduch, J., 2016. "Goethe y la arquitectura teatral", en *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 21(28).
- 2/ Traducción de A. Rubio.
- 3/ Para las escenas teatrales de Serlio, S. (1982), *Libro segundo de arquitectura: sobre la perspectiva*, cap. III; fol. 25 anverso: Escena cómica, reverso: Escena trágica; fol. 26, anverso: Escena satírica. Damisch (1997, p. 180) desarrolla esta cuestión analizando el "problema de los procedimientos por los cuales se podía pasar de una perspectiva totalmente imaginaria [a...] la del teatro [] con una profundidad y volúmenes reales."

Referencias

- ARNHEIM, R., 1984. *El poder del centro. Estudios sobre la composición en las artes visuales*, Madrid: Alianza.
- BARBARO, D., 1567. *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvi...* Venecia: Francesco de'Franceschi Senese & Giovanni Chrieger Alemano Compagni (Biblioteca Nacional de Madrid: R/39438).
- DAMISCH, H., 1997 [1987]. *El origen de la perspectiva*, Madrid: Alianza.
- EWALD, R., 1999. *Goethes Architektur. Des Poeten Theorie und Praxis*. Weimar: Ullrich Verlag.
- FAGIOLO, M. y MADONNA, M. L. (ed.), 1987. *Baldassarre Peruzzi pittura, scena e architettura nel Cinquecento*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- FICACCI, L., 2001. *Giovanni Battista Piranesi. Catalogo completo delle acquaforti*. Colonia: Taschen.
- FEMMEL, G. (ed.), [1958] 1972. *Corpus der Goethezeichnungen* (10 vols.). Leipzig: Veb. E. A. Seemann, Buch und Kunstverlag.
- GOETHE, J. W., 1991. *Obras completas* (4 vols.). Rafael Cansinos Assens (trad.). México D.F.: Aguilar.
- 2004. *Briefe, Tagebücher, Gespräche*. Berlín: Digitale Bibliothek.
- RUPPERT, H. (ed.), 1958. *Goethes Bibliothek. Katalog*, Weimar: Arion Verlag.
- SERLIO, S., 1982. *The five books of Architecture* (facsimil de la edición de Londres, 1611). Nueva York: Dover Publications, Inc.
- VITRUVIO POLIÓN, M. L., 1995. *Los diez libros de Arquitectura*. José Luis Oliver Domingo (trad.). Madrid: Alianza.



11



12

9. (Doble página anterior) Galli Bibiena, 1740. *Architettura e prospettive* (p. V)

10. Goethe, 1800/1810. *Theaterprospekt* [perspectiva teatral]. Lápiz y tinta con pluma (Femmel 1972, fig. IVb: 245)

11. Goethe, 1807. *Bühnenbildentwurf zu dem Singspiel "Die Liebe auf dem Dache"* von Fr. J. (?) Fischer (Wahl)? [Proyecto de escenografía para el musical "Die Liebe auf dem Dache"]. 168x213 mm. Sepia a pluma, lavado a sepia y acuarelado (Femmel 1972, fig. IVb: 214)

12. Goethe, 1806/1810. *Säulenstümpfe* [Columnas truncadas]. 167x208 mm. Lápiz, pluma con tinta roja y marrón (Femmel 1972, fig. VIa 169)

9. (Double previous page) Galli Bibiena, 1740. *Architettura e prospettive* (p. V)

10. Goethe, 1800/1810. *Theaterprospekt* [Theatrical perspective]. Pencil and ink with pen (Femmel 1972, fig. IVb: 245)

11. Goethe, 1807. *Bühnenbildentwurf zu dem Singspiel "Die Liebe auf dem Dache"* von Fr. J. (?) Fischer (Wahl)? [Set design for the musical 'Die Liebe auf dem Dache']. 168x213 mm. Sepia pen, sepia wash and watercolour (Femmel 1972, fig. IVb: 214)

12. Goethe, 1806/1810. *Säulenstümpfe* [Columnas truncadas]. 167x208 mm. Lápiz, pluma con tinta roja y marrón (Femmel 1972, fig. VIa 169)

and unprecedented effects, creating the architectural fiction of the representation outside the real space of theatre building. By 1798, during the internal reform of Weimar Theatre, Goethe and Schiller discussed about their desire to make a theatre, "as ancient theatre without the decors of the new ones; only with a simple architecture that allows multiple sets." In the end, it was a question of devising a construction that would have the capacity for transformation that he attributed to the *Urpflanz* (primitive plant) containing within it all the multiplicity necessary for its possible later adaptation without the need of sets. The modern intuition of flexible space capable of incorporating different activities seems to fly over that desire. ■

Notes

- 1 / For an analysis of Goethe's theatrical architectural type, see Rubio, A. and Calduch, J., 2016. "Goethe y la arquitectura teatral", in *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 21 (28).
- 2 / Translation from German into Spanish by Alberto Rubio-Garrido.
- 3 / About theatrical scenes, Serlio, S. (1982), *Libro segundo de arquitectura: sobre la perspectiva*, cap. III; p. 25 front: comic scene, back: tragic scene; p. 26, front: satiric scene. Damisch (1997, p. 180) develops this by analysing the "problem of procedures by which one could pass from a totally imaginary perspective [...] to [...] that of theatre [...] with depth and real volumes."

References

- ARNHEIM, R., 1984. *El poder del centro. Estudios sobre la composición en las artes visuales*, Madrid: Alianza.
- BARBARO, D., 1567. *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvius*. Venecia: Francesco de Franceschi Senese & Giovanni Chrieger Alemano Compagni (Biblioteca Nacional de Madrid: R/39438).
- DAMISCH, H., 1997 [1987]. *El origen de la perspectiva*, Madrid: Alianza.
- EWALD, R., 1999. *Goethes Architektur. Des Poeten Theorie und Praxis*. Weimar: Ullrich Verlag.
- FAGIOLO, M. y MADONNA, M. L. (ed.), 1987. *Baldassarre Peruzzi pittura, scena e architettura nel Cinquecento*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- FICACCI, L., 2001. *Giovanni Battista Piranesi. Catalogo completo delle acquaforti*. Colonia: Taschen.
- FEMMEL, G. (ed.), [1958] 1972. *Corpus der Goethezeichnungen* (10 vols.). Leipzig: Veb. E. A. Seemann, Buch und Kunstverlag.
- GOETHE, J. W., 1991. *Obras completas* (4 vols.). Rafael Cansinos Assens (trad.). México D.F.: Aguilar.
 - 2004. *Briefe, Tagebücher, Gespräche*. Berlin: Digitale Bibliothek.
- RUPPERT, H. (ed.), 1958. *Goethes Bibliothek. Katalog*, Weimar: Arion Verlag.
- SERLIO, S., 1982. *The five books of Architecture* (facsimil de la edición de Londres, 1611). Nueva York: Dover Publications, Inc.
- VITRUVIO POLIÓN, M. L., 1995. *Los diez libros de Arquitectura*. José Luis Oliver Domingo (trad.). Madrid: Alianza.