

## Goethe en Italia. Los dibujos de ruinas

Juan Calduch Cervera

*Escola Politècnica Superior. Universitat d'Alacant*

### Abstract

*The drawings of ruins in Italy by Goethe can be considered both a landscape and an architectural study. His drawings and published texts give us a complete and rich view of the writer, and his idea of Classical Architecture as connection between nature and history.*

Keywords: *Goethe, drawings, ruins.*

Mi dibujar y estudiar, lejos de perjudicarlo a mi capacidad poética, lo que hace es ayudarlo; porque en el escribir debemos ser parcos y en el dibujar largos. [...] Si a mi llegada a Italia sentíame como renacido, ahora empiezo a sentirme como reeducado. Goethe, Roma, 21.12.1787

Recién llegado a Italia, el 14.9.1786, Goethe tuvo que defenderse ante los recelosos habitantes de Malcesine que le tomaron por espía viéndole dibujar la ruinoso torre medieval del castillo (Mentzel [1908] 2008). Él se defendió diciéndoles que: “no sólo eran dignas de atención las antigüedades griegas y romanas sino también las del medioevo” (Goethe [1951] 1991, 3:1056). Varias cuestiones afloran aquí: el hábito de realizar dibujos y escritos en sus viajes; su interés por la arquitectura medieval equiparándola con la antigua; y la valoración pintoresca de las ruinas. Sin embargo, durante su estancia italiana, estas posturas cambiarían y el Goethe *reeducado* tras su viaje se orientaría hacia el clasicismo.

*“Cuando quiero escribir palabras, tengo siempre cuadros ante los ojos” (dibujar/escribir) (Goethe, Nápoles, 17.3.1787)*

Goethe dice: “... poeta y pintor deberían de laborar de consuno, a fin de formar desde el principio una unidad.” (Goethe [1951] 1991, 3:1128). Para él, los dibujos no son meras ilustraciones de los textos sino que ambos son dos modos complementarios de fijar las vivencias que se refuerzan “pues aquello que se le puede poner ante los ojos a alguien es lo que más seguramente se le da.” (Goethe [1951] 1991, 3:1393). El dibujo expresa cosas que no pueden decir las palabras. Comenta: “el arte consiste en hacer y no en hablar” (Goethe [1951] 1991, 3:1335). La costumbre de llevar consigo unos papeles donde tomar apuntes y esbozos<sup>1</sup> y reelaborar por la noche lo visto durante el día<sup>2</sup> era su forma de trabajar.

Recordemos el desfase existente entre los dibujos y el relato del viaje, editado en 1816/1817 (edición definitiva 1829) más de treinta años después de realizado, redactado a partir de sus diarios (*Tagebücher*) y su correspondencia (Schmidt 1886). Esto originó que algunas reflexiones o comentarios, quizás surgidos durante el recorrido pero madurados años después, se incorporaran al escrito aportando una enriquecedora interpretación de las imágenes<sup>3</sup>.

Se conocen más de ochocientos dibujos hechos por Goethe en Italia (Femmel 1958-1973). Entre ellos, hay más de cien de ruinas y restos clásicos. La interdependencia de dibujos y texto se confirma por el hecho de que pensó incluir algunos de ellos en la edición del viaje, aunque finalmente desistió (Diekamp 2000). Imágenes y reflexiones conjuntamente consideradas, nos permiten una interpretación más completa sobre la evolución de su pensamiento arquitectónico.

Las láminas de ruinas se pueden clasificar en dos categorías: las que toman los vestigios clásicos como tema paisajista; y las de estudios arquitectónicos a partir de los edificios antiguos visitados. Los mismos recursos gráficos utilizados nos alertan sobre los in-

tereses del autor ya que, en el primer grupo, los dibujos responden a las convenciones pictóricas, mientras que en el segundo utiliza prioritariamente sistemas propios del dibujo arquitectónico: proyección diédrica y perspectiva.

*“lo informe de las ruinas delata primitiva regularidad” (ruinas en el paisaje) (Goethe, Roma, septiembre 1787)*

El anfiteatro de Verona, el templo de Minerva en Asís y el acueducto de Spoleto fueron las tres primeras construcciones romanas que vio Goethe. Se desconocen dibujos *in situ* de estos edificios si los hizo<sup>4</sup>, pero al describir el acueducto hace un comentario que nos ilustra sobre su interpretación de la arquitectura clásica. Dice: “Una segunda Naturaleza que atiende a fines burgueses: tal es su arquitectura, y a ella responden anfiteatro, templo y acueducto.” (Goethe [1951] 1991, 3:1116). Secuaz de Winckelmann<sup>5</sup> haciéndose eco de sus teorías el escritor interpretaba la arquitectura antigua como una *segunda naturaleza*<sup>6</sup>. Para Winckelmann los antiguos habían vivido en íntima conexión con la naturaleza y habían encontrado en ella la belleza (Assunto [1973] 1990). En consecuencia, si la naturaleza era el modelo para el artista, el arte antiguo era el medio más eficaz para llegar a ella. “No es posible reconocer lo presente prescindiendo del pasado” escribe Goethe ([1951] 1991, 3:1147). La ruina clásica, como estado de la obra de arte en el momento preciso en que, deteriorada, se diluye de nuevo en la naturaleza, transformaba el paisaje mediterráneo evocado por Goethe en una muestra palpable del binomio antigüedad-naturaleza postulado por Winckelmann (Assunto [1973] 1990, 43).

Durante su estancia en Roma, al regreso de Nápoles, con un mayor dominio y seguridad en su trabajo, se multiplicaron sus dibujos del Foro, de los restos del Palatino, del Coliseo... Contemplaba los vestigios con los ojos de German von Schwanefeld y Piranesi y de ellos tomó las pautas para sus propios dibujos. Resulta elocuente cómo vincula estas nociones (ruina antigua, arte y naturaleza) con estos artistas (Goethe [1951] 1991, 3:1342).

Frente a los detallistas dibujos de paisajes de su etapa anterior, aparecen ahora rápidos y seguros bosquejos de manchas y lavados de tinta. Las ruinas del Palatino “que se alzan como muros de roca” (Go-

ethe [1951] 1991, 3:1125) nos presentan una imagen donde las enormes fábricas, descomponiéndose entre matorrales, parecen peñascos. Este tipo de dibujos nos muestran una obra humana en su fase final, que está retornando a su estado previo. La materia, violentada por el hombre al incorporarla a sus construcciones, es recuperada por la naturaleza mediante su degradación y deterioro. Una idea aún vigente a principios del siglo XX en Simmel quien escribe que en las ruinas “la inversión de la secuencia típica, se percibe como un regreso a la «buena madre» que es como Goethe llama a la naturaleza” porque todo lo humano “procede de la tierra y a la tierra ha de volver” ([1911, 1923] 2001, 87).



Figura 1: Ruinas en el Palatino. Roma (verano/otoño 1787) 138x228 mm. Lápiz y sepia con pincel.

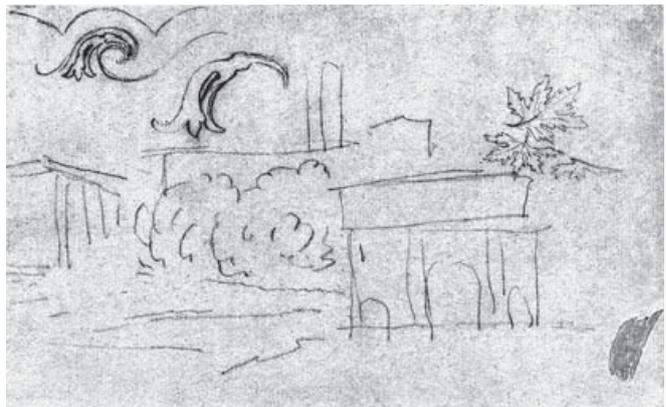


Figura 2: Foro Romano, hojas y detalles ornamentales. Roma (verano / otoño 1787) 139x228 mm. Lápiz.

Columnas aisladas con partes de sus entablamentos, capiteles y trozos de cornisas esparcidos por tierra, muros, basamentos y arcos hundidos en los descampados del Foro nos recuerdan las obras de Claude Lorrain<sup>7</sup> quien, en *El Campo Vaccino*, representó la vista de este dibujo en sentido inverso, con el arco de Septimio Severo semienterrado similar a este apunte. Se

trata de un croquis, tal vez hecho *in situ*, que luego desarrolló y reelaboró en otros dibujos conservados. El deterioro de estas grandiosas obras aporta una visión melancólica del paso del tiempo reflejando una postura romántica. Aludiendo a esta interpretación escribía en 1823: “Tiene toda ruina importante algo de venerable; presumimos, vemos en ella el conflicto entre una digna obra humana y el tiempo que nada respeta” (Goethe [1951] 1991, 3:1002). Sin embargo, la destrucción de los edificios asume en Goethe una valoración ambivalente. A la reacción resignada ante el paso del tiempo se une una respuesta irritada por la dejadez y el abandono humanos observados en la ciudad de Mesina arruinada tras un terremoto y que permanecía sin reconstruir. También Simmel ([1911, 1923] 2001) adaptaba ante las ruinas una doble reacción semejante.

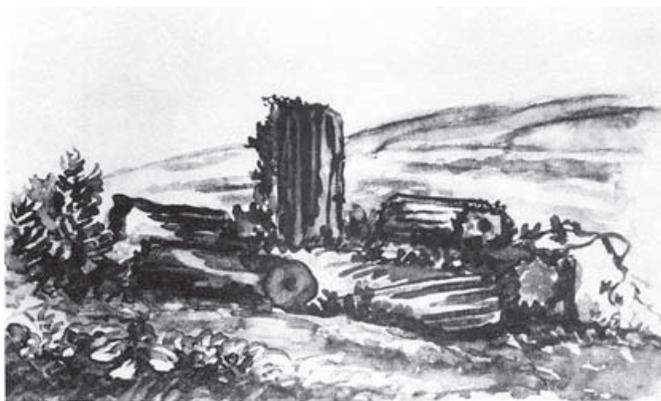


Figura 3: Restos de columnas de un templo en Agrigento (25.4.1787) 195x310 mm. Lápiz, sepia con pincel.

El encuentro con los restos griegos le obligó a un replanteamiento de sus gustos. En primer lugar, tuvo que adaptar su sensibilidad a la rotundidad y potencia de la arquitectura griega alejada de la gracia y sutileza de las obras romanas. En segundo lugar le alertó sobre el papel de la historia en el universo del arte.

De Pestum escribe: “la primera impresión sólo podía ser de asombro. Hallábame en un mundo enteramente extraño [...] aquellas masas de columnas, tan apretadas, chatas, cónicas, antójasenos pesadas y hasta terribles.” (Goethe [1951] 1991, 3:1184). Y del templo de la Concordia en Agrigento dice: “su esbelta arquitectura aproxímale ya a nuestra escala de lo bello y grato” (Goethe [1951] 1991, 3:1221). De vuelta a Pestum dos meses después, tras visitar Agrigento y Segesta, comenta que el templo de Poseidón: “es también, a mi juicio, preferible a todo cuanto aún se ve

en Sicilia” (Goethe [1951] 1991, 3:1253). Entre unos ejemplos y otros detectaba una evolución. Extrañeza inicial y voluntad de comprensión culminaban, finalmente, en aprecio: “Encuentro especialmente bella la época griega, que en la romana echo de menos algo de corporeidad” (Goethe [1951] 1991, 3:1320). Una reflexión que remite a Winckelmann ([1762] 1985) y su idea de la *historia del arte* como un sistema y no como el simple relato de las biografías de artistas, así como su convicción de la superioridad del arte griego. Para Winckelmann la excepcionalidad de Grecia estribaba en que lo *bello*, como sublimación de la propia *naturaleza*, encontró su concreción en la *historia*. Entiende que “la antigüedad siempre se presenta como mediadora entre la naturaleza y la historia” (Assunto [1973] 1990, 173).

En este dibujo los tambores de las columnas esparcidos por el suelo y amontonados entre la vegetación parecen integrados en el paisaje como un elemento propio, casi natural.

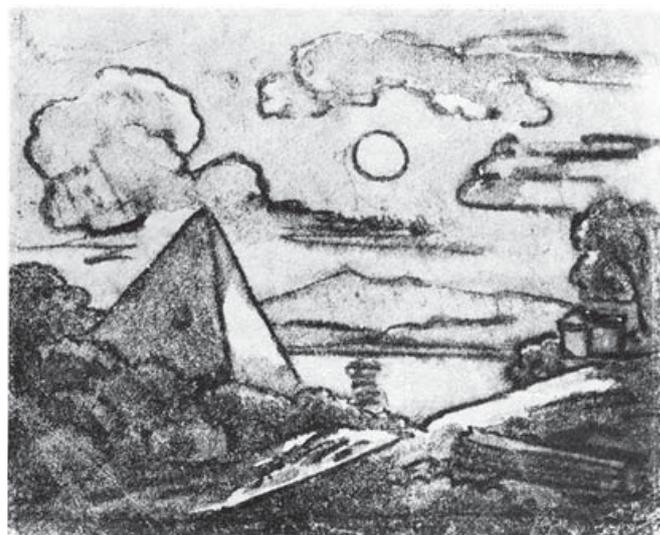


Figura 4: Pirámide a la orilla de un lago (1788) 115x93 mm. Sepia con pluma y tinta acuarelada.

La arquitectura egipcia tenía para Goethe connotaciones distintas. Se interesó por los obeliscos romanos con sus jeroglíficos entonces incomprensibles y misteriosos<sup>8</sup> y, especialmente, por la pirámide de Cayo Cestio de la que se conservan siete dibujos, copiándola o insertándola en paisajes inventados como éste. La *moda egipcia* (Pevsner y Lang [1956] 1983) le atrajo por su halo enigmático y su relación con la muerte y sus ritos secretos. Recordemos que era masón. En septiembre de 1787 escribe: “He vuelto a las

cosas egipcias” (Goethe [1951] 1991, 3:1302) y, en otro momento, tras conocer a Cassas, comenta con admiración sus dibujos entre los que cita “una pirámide restaurada según algunos documentos antiguos, conjeturas y presunciones.” Concluyendo: “Representa este dibujo la idea arquitectural más grande que yo he visto en mi vida y no creo que se pueda ir más lejos” (Goethe [1951] 1991, 3:1308)<sup>9</sup>.

Es de Louis-François Cassas de quien tomó las ideas para estos dibujos con pirámides. Escribe en una carta: “Las cosas de Cassas son extraordinariamente bellas. Yo le he hurtado mentalmente muchas, que os llevaré a vosotros.” (Goethe [1951] 1991, 3:1305). El desconocimiento del entorno real en el que se encontraban las pirámides estimuló su imaginación ubicándolas en lugares inesperados. Aquí la escena nocturna, el lago donde ríela la luna y los restos de columnas caídas en tierra aportan a la invención una atmósfera casi onírica<sup>10</sup>.

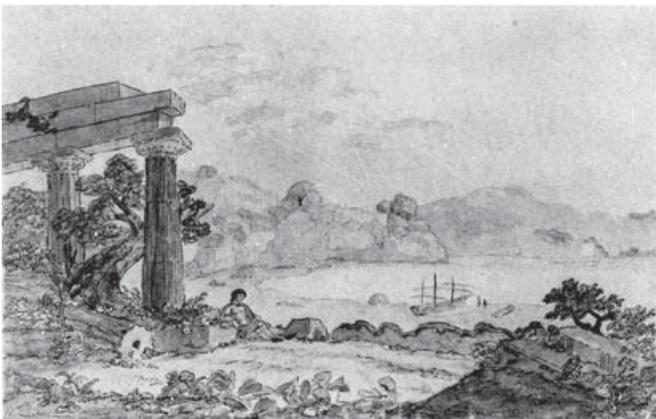


Figura 5: Templo en ruinas y bahía (¿final del verano/invierno 1787?) 200x314 mm. Lápiz, tinta con pluma acuarelada.

La invención de paisajes le permitió combinar todos los componentes de una escena capaz de recrear una atmósfera arcádica, reflejando el mundo clásico imaginado. “¡También yo en Arcadia!” (*Auch ich in Arkadien!*), es el subtítulo del libro. En estos panoramas inventados resulta fácil rastrear aquellas cuestiones que le interesaban y los elementos esenciales de su universo. La evocación imaginativa del paisaje italiano fue una actividad que continuaría años después como idealización evocativa del viaje y la antigüedad. La invención, pues, como sublimación de la propia realidad. Comenta: “imaginación y realidad condúcense entre sí como poesía y prosa” (Goethe [1951] 1991, 3:1248).

Hay en este dibujo una composición paisajista ortodoxa (un primer plano lateral enmarcando unas vistas lejanas), que nos recuerda, de nuevo, a Claude Lorrain. Posiblemente realizado durante su segunda estancia en Roma, presenta un escenario que le recordaba los lugares vividos apenas unas semanas antes: un barco anclado en una bahía cerrada con montañas como la Campania y las ruinas de unos templos griegos como en Pestum. Unas columnas sosteniendo un entablamento visto desde el interior, y trozos de columnas tirados sobre los que está sentado un muchacho completan el conjunto: un mundo antiguo en fase de descomposición. Pero no es un poso nostálgico lo que queda. La juventud del muchacho y la vegetación brotando entre las piedras y creciendo vigorosa entre las columnas, aportan nueva vida. “No debemos dejarnos abatir por el embate de esa idea de que lo grande es efímero; lejos de eso, si advertimos que lo pasado ha sido grande debemos animarnos para producir algo principal que luego, a su vez, estimule a nuestros sucesores, aunque ya esté convertido en ruinas” (Goethe [1951] 1991, 3:1345).



Figura 6: Erupción del Vesubio (evocando Pompeya el año 79) (2.6.1787). 100x139 mm. Sepia con pluma y sepia lavada.

La fusión de paisajes reales e inventados incorpora, ahora, un nuevo componente: la historia. En esta lámina (y en otra similar del mismo día) vemos una construcción clásica a orillas del mar, unos personajes dirigiéndose a una pequeña barca que zarpa, y, como fondo, la gran erupción del Vesubio que destruyó Pompeya. Desde principios de su estancia en Roma (24.11.1786) Goethe se interesó por el Vesubio que estaba en actividad. Hizo varias excursiones al volcán y en su libro describe fascinado sus erupcio-

nes en distintos momentos. Precisamente al anoche-  
cer del día en que realizó este dibujo había sido invita-  
do a un palacio desde donde contempló maravillado  
las explosiones del volcán en la oscuridad nocturna.  
Tal vez la excepcionalidad de esa visión, que describe  
fascinado, le inspiró estas láminas (Goethe [1951]  
1991, 3:1269).

En aquellos momentos sólo estaba excavado en  
Pompeya el entorno de la puerta de Herculano y la  
vía de los sepulcros, pero ningún edificio monumen-  
tal. Tras visitarla Goethe se mostró decepcionado. Es-  
cribe: “Pompeya causa asombro a todo el mundo por  
su angostura y pequeñez”. Añadiendo: “Borramos la  
extraña, casi desagradable impresión de esta momi-  
ficada ciudad de nuestro pensamiento...” (Goethe  
[1951] 1991, 3:1169-1170). La cotidianidad de la arqui-  
tectura doméstica pompeyana no encajaba en la  
idea entonces vigente de una antigüedad pletórica  
de grandiosos edificios públicos y monumentales<sup>11</sup>.  
Y, así, frente esa experiencia *prosaica* de la Pompeya  
real, elaboró la *poesía* de la escena imaginada en-  
frentando a la potencia natural del volcán un gran-  
dioso pórtico columnado clásico. Una imagen que  
discurre por las coordenadas del sentimiento de lo  
*sublime* tal como lo definía la cultura neoclásica  
(Bozal 1998, 55-98).

“He adelantado en la perspectiva y arquitectura”  
(dibujos arquitectónicos) (Goethe, Roma 27.7.1787)

El encuentro con arquitectos y el estudio de trata-  
dos familiarizó a Goethe con la arquitectura y su re-  
presentación<sup>12</sup>. El suyo es, sin embargo, el interés del  
diletante como se desprende de lo escrito a Charlot-  
te von Stein: “he empezado a cultivar más seriamen-  
te la arquitectura, y todo se me hace sorprendente-  
mente fácil (es decir, la idea, pues la práctica requiere  
toda la vida).” (Goethe [1951] 1991, 3:1282).

Para el estudio del clasicismo las ruinas eran la  
principal fuente de información. Pero para este fin,  
una ruina es sólo un despojo incompleto de la obra  
y, a veces, escaso e insuficiente, que es necesario res-  
tituir. Tratadistas estudiados por Goethe, como Serlio  
o Palladio (*Libro IV*), no representaban las obras rui-  
nosas, tal como estaban, sino completas. Los restos  
de un edificio eran una limitación que había que su-  
perar para su cabal conocimiento. Goethe se hace  
eco de esta postura quejándose: “Y así antójasele a

uno raro el que, cuando tanto nos afanamos por for-  
marnos una idea de la antigüedad, solo se nos ofrez-  
can ruinas, de las que tendríamos que inferir trabajo-  
samente aquello de que aún no tenemos ninguna  
idea” (Goethe [1951] 1991, 3:1116).

Hay en Goethe una doble (y contradictoria) valo-  
ración de las ruinas: una visión positiva como tema  
paisajístico; y, una consideración negativa como do-  
cumento deteriorado del lenguaje clásico que habría  
que completar o restituir. Algo que Goethe debió con-  
siderar excesivo para su capacidad. Quizás por eso,  
en su viaje, no hizo ni plantas ni alzados de obras an-  
tiguas limitándose a dibujar sólo detalles.

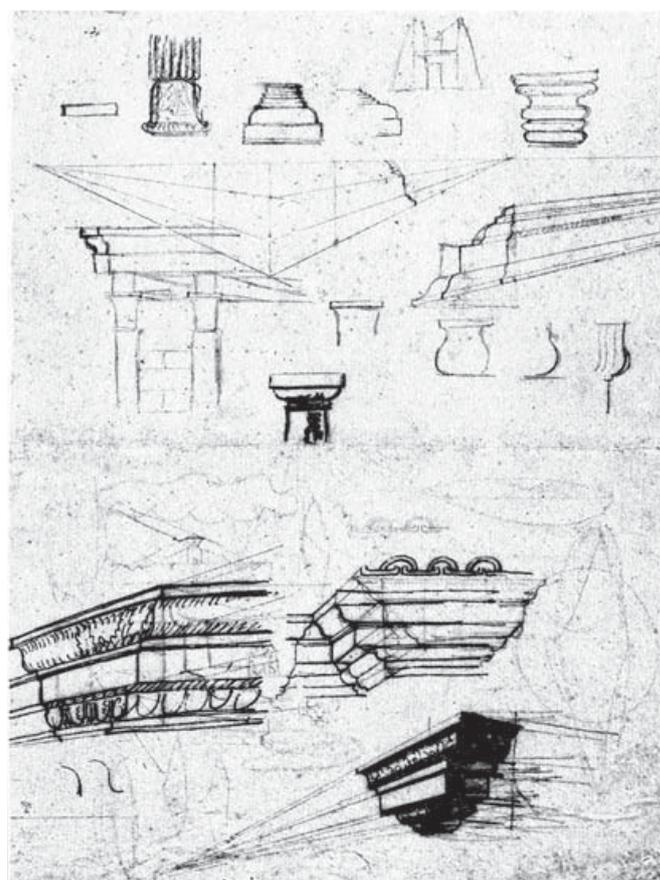


Figura 7: Detalles de cornisas en perspectivas, basas y capiteles. (oc-  
tubre, 1786) 290x208 mm. Lápiz, tinta con pluma.

Son habituales los estudios de elementos forma-  
les de los órdenes de los edificios y ruinas vistos, o  
extraídos de los tratados. En Vicenza, el 21.9.1786,  
unos días antes de realizar este dibujo, visitó a Ber-  
totti Scamozzi, y tendría oportunidad de conocer  
apuntes y levantamientos de Palladio y otros, fami-  
liarizándose con los sistemas de representación ha-  
bituales entre los profesionales. Este dibujo recuerda  
los croquis y trabajos de campo con tomas de datos

de los arquitectos, pero, a diferencia de ellos no incluye cotas ni medidas. Parece, más bien, una lámina donde Goethe intenta familiarizarse con las formas y perfiles clásicos así como ejercitarse en el dibujo arquitectónico y la perspectiva.

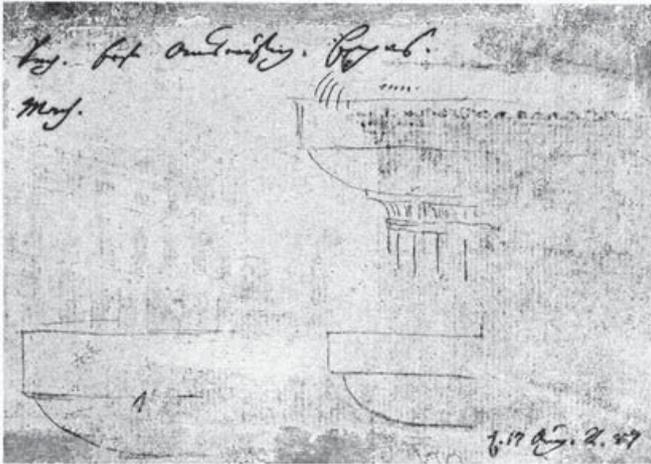


Figura 8: Capitel dórico, ábaco y equino. (18.8.1787). 101x142 mm. Lápiz

Esta lámina representa medio alzado de un capitel (como ocurre a veces con las imágenes de órdenes en los tratados), y parece un análisis comparativo del ábaco y el equino característico del dórico griego con tres alternativas como si quisiera encontrar la curva correcta. Corresponde a un capitel encontrado junto a un puente del Teverone como aclara un texto en italiano en la lámina (Femmel, 1958-1973, 3:20). Durante el verano de 1787 Goethe tomó clases de dibujo arquitectónico con el arquitecto Maximilian von Verschaffelt (Goethe, [1951] 1991, 3:1294), de las que quedan láminas de detalles y perspectivas copiadas de Vignola, Serlio y Palladio. Posiblemente, éste es uno de los ejercicios realizados.

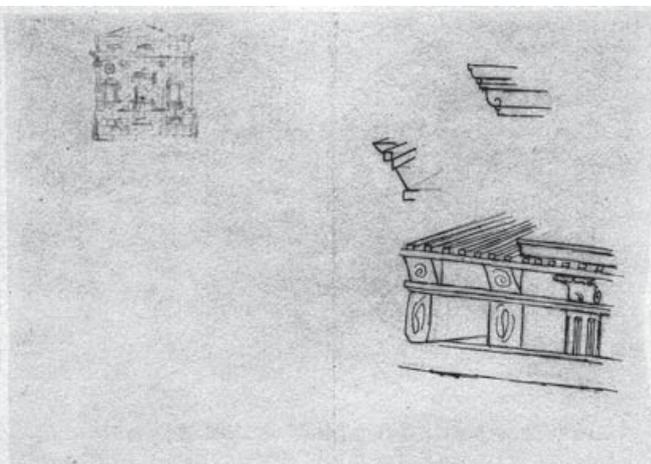


Figura 9: Entablamento dórico y apunte de fachada (¿10.10.1787?). 205x286 mm. Lápiz y tinta con pluma.

El apunte de una fachada acompaña al dibujo en perspectiva de un entablamento dórico. Este detalle representa la relación entre la construcción en madera y su transformación en triglifos, ménsulas y denticulos de piedra, siguiendo a Vitruvio (1995, 165) y Winckelmann ([1762] 1985, 272). Está tomado, posiblemente, del tratado de Galiani (Tavola IV, fig. 3). Los dos pequeños croquis hacen una traslación similar pasando del esquema en madera al perfil pétreo. En noviembre de 1787, por la época en que realizó este dibujo, comentaba las teorías del arqueólogo Hirt quien “hacía derivar la arquitectura grecorromana de las más antiguas y necesarias construcciones de madera” (Goethe [1951] 1991, 3:1334).

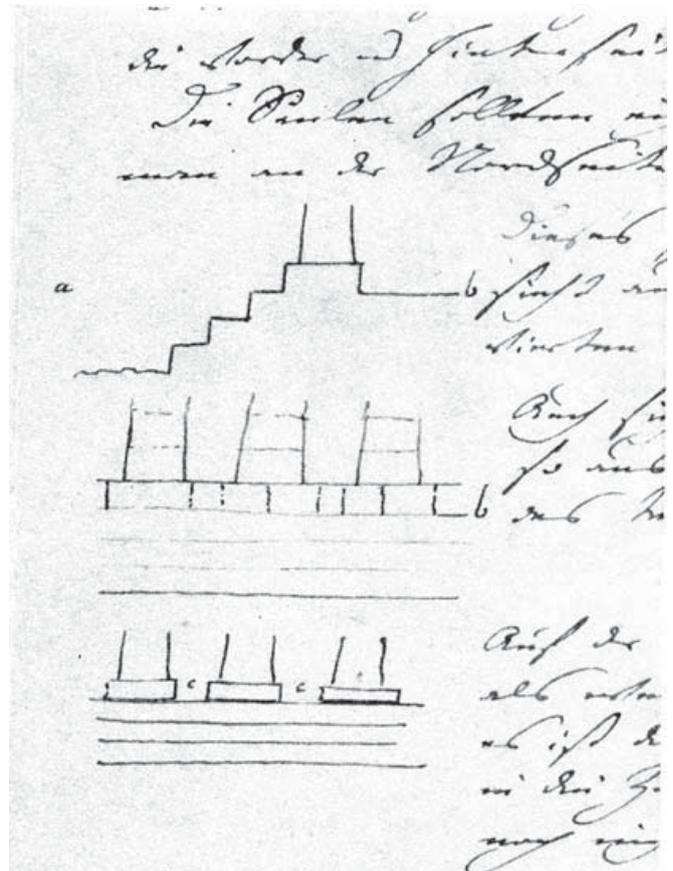


Figura 10: Templo de Segesta: detalles. (20.4.1787). 240x192 mm. Tinta con pluma.

En su diario dibuja dos frentes parciales y una sección del apoyo de la columnata de Segesta (Schmidt 1886, 299). La existencia o no de basas en las columnas dóricas griegas y su apoyo sobre el crepidoma es el problema analizado. Según Goethe el templo quedó inacabado sin llegarse a colocar el pavimento. El nivel de dicho pavimento originaría una cuarta grade del crepidoma y columnas sin basa (sección a

y alzado b) formando un estilóbato corrido, o bien basas donde apoyarían las columnas (alzado c). Los dibujos recogen ambas posibilidades. En el texto *Architettura (Baukunst)* (Goethe 1999, 73-78) comentó la situación similar de los pórticos laterales del templete de Clitumno dibujado por Palladio y el problema alternativo a esta misma cuestión del templo de Minerva ya citado. Por esa fecha (1795) dibujó estos ejemplos<sup>13</sup>.

“¿y qué es contemplación sin pensamiento?” (*epigono provisional*) (Goethe, Padua, 27.9.1786)

La variada y compleja gama de intereses de Goethe se enriquecía fecundándose unos con otros. Él mismo reconoció que su *Ifigenia*, terminada en Italia, se había impregnado de la atmósfera clásica. El 17.4.1787 en el botánico de Palermo intuyó su teoría sobre la *planta primitiva (Urpflanze)* origen de toda la vegetación<sup>14</sup>. Siguiendo este razonamiento ¿pudo pensar en un *orden arquitectónico primitivo* del que la antigüedad grecorromana fuese su manifestación *histórica*? Así, la arquitectura clásica, como prototipo ideal, quedaría engarzada en la historia, expresando una de las aportaciones más relevantes del neoclasicismo que lo diferencia del clasicismo anterior según Assunto ([1973] 1990).

## Referencias

- ASSUNTO, Rosario. [1973] 1990. *La antigüedad como futuro: Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. Visor. Madrid.
- BOZAL, Valeriano, 1998. *Historia de las ideas estéticas II*. Historia 16. Madrid.
- DIEKAMP, Cornelia (a cura di). 2000. *Johann Wolfgang Goethe: Immagini per la progettata edizione illustrata del Viaggio in Italia*. Museo Regionale di Scienze Naturali. Torino.
- FEMMEL, Gerhard (ed.). 1958-73. *Corpus der Goethezeichnungen* (10 Tomos). Veb. E. A. Seemann, Buch und Kunstverlag. Leipzig.
- GOETHE, Johann Wolfgang, [1951] 1991. *Obras completas* (IV tomos). (ed. Rafael Cansinos). Aguilar. México D.F.
- GOETHE, J. W. 1999. *Escritos de arte*. (ed. Miguel Salmerón). Síntesis. Madrid.
- GOETHE, Johann Wolfgang. [1829] 2002. *Italianische Reise: Auch ich in Arkadien!*. Verlag C.H. Beck oHG. München.
- MENTZEL, Elisabeth, [1908] 2008. *Auf Goethes Spuren in Malcesine (Sulle orme di Goethe a Malcesine)*. Casa di Goethe, Comune di Malcesine, Freies Deutsches Hoschstift/Frankfurter Goethe-Museum. Roma.
- PEVSNER, Nikolaus, LANG, S. [1956]. “El resurgimiento egipcio” En: PEVSNER, Nikolaus, [1968] 1983. *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño: Del manierismo al romanticismo, era victoriana y siglo XX*. 178-206. Gustavo Gili. Barcelona.
- SCHMIDT, Erich. 1886. *Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein und Herder*. Goethe-Gesellschaft. Weimar.
- SIMMEL, Georg, [1911, 1923] 2001. *Sobre la aventura: Ensayos de estética*. Península, Barcelona.
- VITRUVIO POLIÓN, Marco Lucio, 1995, *Los diez libros de Arquitectura* (trad. José Luis Oliver) Alianza. Madrid.
- WINCKELMANN, J.J. [1764] 1967. *Historia del arte en la antigüedad*, Iberia. Barcelona.
- WINCKELMANN, Johann Joachim. [1764, 1762] 1985. *Historia del arte en la antigüedad seguida de las Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*. Orbis, Barcelona.

## Notas

- 1 Escribe: “...me salgo de casa armado de unas hojitas y anduleo por entre los altibajos de las villas, y sin pararme mucho a pensarlo tomo apuntes” (Goethe [1951] 1991, 3:1152).
- 2 Anota: “... y al volver anochecido a casa traslado al papel, sin dejar de charlar, bromeando, alguna imagen que especialmente me chocó.” (Goethe [1951] 1991, 3:1295)
- 3 Por ejemplo, el comentario sobre el Foro romano remitiendo al lector al grabado de 1824 de Fries y Thürmer (Goethe [1951] 1991, 3:1387).
- 4 En 1795 dibujó la planta y el alzado parciales del pórtico del templo de Minerva que menciona en su texto *Architettura (Baukunst)*.
- 5 En el texto lo cita nueve veces y en 1805 coordinó la publicación de sus cartas con un texto suyo entre otros (Goethe 1999, 183-219).
- 6 Escribe: “Arte, otra Naturaleza, misteriosa también, pero más inteligible, ya que brota del intelecto” (Goethe [1951] 1991, 1:441).
- 7 En 1772 Goethe publicó: “Dos paisajes según Claudio de Lorena” (Goethe 1999, 51-53) y en su viaje escribe: “Ahora es cuando yo comprendo los lienzos de Claudio Lorrain” (Goethe [1951] 1991, 3:1192).

- 8 Winckelmann refiriéndose a los egipcios escribe: “Sus pensamientos pasaban indiferentes ante lo natural, pero se entretenían con lo misterioso” (Winckelmann [1764] 1967, 43).
- 9 Winckelman ([1762] 1985, 269) echaba en falta una publicación con obras egipcias como las existentes de Grecia y Palmira. Quizás el entusiasmo de Goethe se deba a que crea que la obra de Cassas colmaba esta carencia.
- 10 Durante el viaje y posteriormente dibujó paisajes inventados con restos clásicos junto al mar y en su texto hace continuas referencias encomiásticas a paisajes nocturnos.
- 11 En Segesta escribe: “La fatiga de merodear por las nada vistosas ruinas de un teatro quitónos las ganas de visitar las ruinas de la ciudad.” (Goethe [1951] 1991, 3:1218). Encontramos una reflexión similar en Simmel: “Los restos de columnas esparcidos en el suelo del foro romano son sencillamente feos y nada más...” (Simmel [1911, 1923] 2001, 192).
- 12 Compró el tratado palladiano y el *Vitruvio* de Galiani, y consultó obras de Lafreri, Lomazzo, Bellori, Piranesi y otros.
- 13 Winckelmann ([1762] 1985) comenta estos problemas con ejemplos de Pestum, el templo de Asís y Palmira. Goethe calificó el dibujo palladiano del templo de Minerva como “feo monstruo palmiriano” (Goethe [1951] 199, 1:1114).
- 14 Se plantea: “si no podría yo descubrir entre aquel tropel de plantas la planta primitiva ¡Porque tiene que haber una planta así!” (Goethe [1951] 1991, 3:1215).

---

**Juan Calduch Cervera.** Doctor Arquitecto por la Universitat Politècnica de València (1988). Profesor Titular de Composición Arquitectónica en la Universitat d’Alacant (1998). He realizado trabajos de investigación, impartido conferencias y cursos y publicado libros y artículos sobre la arquitectura moderna valenciana, la teoría arquitectónica, los dibujos de arquitectura y la teoría de la conservación de la arquitectura moderna. Joan.Calduch@ua.es