

JOHANN WOLFGANG VON  
**GOETHE**  
paisajes



CONSORCIO DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES



**Comunidad de Madrid**



*Caja Duero*





JOHANN WOLFGANG VON  
**GOETHE**  
paisajes

## **CÍRCULO DE BELLAS ARTES**

### **Presidente**

Juan Miguel Hernández León

### **Director**

Juan Barja

### **Subdirector**

Javier López-Roberts

### **Coordinadora Cultural**

Lidija Sircelj

## **KLASSIK STIFTUNG WEIMAR**

### **Presidente**

Hellmut Seemann

### **Director de los Museos**

Ernst-Gerhard Güse

### **Conservador Jefe del Gabinete de Estampas y Dibujos**

Hermann Mildenerger

### **Conservadoras del Gabinete de Estampas y Dibujos**

Margarete Oppel

Viola Geyersbach

### **Restauradores externos**

Hans Hilsenbeck

Ronald Reinke

## **EXPOSICIÓN**

### **Comisario**

Javier Arnaldo

Hermann Mildenerger

### **Área de Artes Plásticas del CBA**

Laura Manzano

Eduardo Navarro

Silvia Martínez

Antía Moure

### **Organizan**

Círculo de Bellas Artes

Klassik Stiftung Weimar

### **Montaje**

Departamento Técnico del CBA

### **Transporte**

Hasenkamp

### **Seguro**

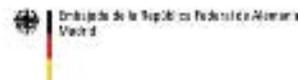
Kuhn & Bülow Berlin

### **Obra expuesta**

Klassik Stiftung, Weimar / Goethe Nationalmuseum



### **Colaboran:**



## **CATÁLOGO**

### **Edición a cargo de**

Javier Arnaldo

### **Autores**

Javier Arnaldo

Werner Hofmann

Hermann Mildenerger

Petra Maisak

Federico Vercellone

Margarete Oppel (revisión del texto alemán de M. O. por Brigitte Schillbach)

### **Área de Edición del CBA**

Jordi Doce

Elena Iglesias

Paula Santamariña

Javier Abellán

Maria Lago (EJG)

Concha Pérez (EJG)

### **Diseño**

Estudio Joaquín Gallego

### **Traducción**

Pedro Piedras Monroy, Llanos Gómez, Javier Martínez Contreras e Ibon Zubiaur

### **Impresión y fotomecánica**

Brizzolis, arte en gráficas

© Círculo de Bellas Artes, 2008

Alcalá, 42. 28014 Madrid

[www.circulobellasartes.com](http://www.circulobellasartes.com)

© de los textos: sus autores

ISBN-13: 978-84-87619-26-7

Dep. Legal: M-2161-2008

JOHANN WOLFGANG VON  
**GOETHE**  
paysages



LA EXPOSICIÓN  
JOHANN WOLFGANG VON GOETHE. PAISAJES  
CELEBRADA EN EL CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE MADRID  
ENTRE EL 31 DE ENERO Y EL 6 DE ABRIL DE 2008  
CUENTA CON EL ALTO PATROCINIO DE  
SU MAJESTAD EL REY DON JUAN CARLOS I DE ESPAÑA  
Y DEL PRESIDENTE FEDERAL DE ALEMANIA,  
EL EXCELENTÍSIMO SR. D. HORST KÖHLER



El Círculo de Bellas Artes, fiel a su voluntad de estudiar los fundamentos de la modernidad literaria y artística europea, tiene el orgullo de presentar, en cooperación con la Klassik Stiftung de Weimar, una amplia retrospectiva de los dibujos paisajísticos del gran escritor alemán Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), figura central de las letras y el pensamiento europeos.

Aunque su actividad como dibujante fue constante y prolífica, Goethe no quiso ni pretendió nunca defender una competencia profesional. A diferencia de otras facetas de su trabajo creativo –como poeta, autor literario, pensador y científico– con las que obtuvo una excepcional notoriedad pública, la dedicación al dibujo tuvo para Goethe una dimensión estrictamente privada. Con todo, ese trabajo artístico, limitado en principio al espacio de la intimidad, adquiere una poderosa significación tan pronto consideramos el gran número de dibujos de Goethe que se ha conservado, su calidad y el enorme valor que tienen para comprender el rendimiento artístico e intelectual de su obra. Por otro lado, aunque esta dedicación al dibujo puede entenderse como el atributo de un aficionado, algo de lo que el joven Goethe era plenamente consciente, con el tiempo le sirvió para entender las profundas exigencias y requerimientos del trabajo artístico y formular su conocida crítica del diletantismo. En esto, como en el conjunto de su sensibilidad y su intelecto, el viaje que hizo a Italia entre los años 1786 y 1788 fue una verdadera revelación, una puesta en crisis de los principios rectores de su trabajo.

El paisaje ocupa un lugar particularmente destacado entre los motivos que Goethe trata en sus dibujos. De 1765 en adelante Goethe dibujó incansablemente la naturaleza, tanto con vistas a documentar la contemplación directa de paisajes concretos como por servirse del dibujo como medio de recreación imaginativa. El paisaje es un motivo privilegiado en todo su legado de dibujante, además de asunto indisociable de su curiosidad intelectual y artística. Para la presente exposición, comisariada por los historiadores del arte Javier Arnaldo y Hermann Mildemberger, se muestran dibujos seleccionados en siete secciones que dan cuenta de obsesiones y episodios característicos. Así, la atención a lo pequeño y lo humilde, la creación de estampas sentimentales y el interés por las cualidades atmosféricas conviven con el tema de la alta montaña y las vistas de extensiones inconmensurables que encarnan la poética de lo sublime, también presente en los esbozos de paisajes con luz de luna en los que la poesía de la introspección y del anhelo hallan su máxima expresión.

El patrimonio natural y artístico de Italia como «escuela de ver» estimuló notablemente el ejercicio del dibujo, de modo que de ese periodo nos han llegado algunas de sus obras más notables. Los registros empleados van desde el paisaje histórico y las visiones de la naturaleza meridional (deudoras de Claudio Lorena) hasta las representaciones más sublimes de espectáculos naturales.

Por último, una selección de dibujos realizados en las dos primeras décadas del siglo diecinueve abunda en el componente más característico de la visión goetheana de la naturaleza, esto es, el valor de la observación visual como medio privilegiado del conocimiento. El dibujo testimonia de modo muy significativo las inquietudes de su autor como científico y filósofo de la naturaleza.

Los dibujos se acompañan de comentarios técnicos que detallan las circunstancias de su creación, fechas y materiales, motivos e influencias, creando una minuciosa biografía artística de Goethe que abarca desde su temprano aprendizaje en Frankfurt hasta los años de madurez en que aborda el sentido de la imagen paisajista como correlato visual del texto poético. Los ensayos de Javier Arnaldo, Hermann Mildenerger, Werner Hofmann, Petra Maisak y Federico Vercellone completan este acercamiento conjugando la lectura histórica, el estudio de fuentes y magisterios, la perspectiva biográfica, los vínculos entre práctica y teoría y su influencia en el ámbito de la Estética. Así, la frecuentación de estos dibujos nos permite no sólo abordar la obra de Goethe desde un ángulo inédito hasta la fecha sino también vislumbrar el magma ideológico que está en el origen de la modernidad.

Juan Miguel Hernández León  
PRESIDENTE DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES

## ÍNDICE

GOETHE: EL PAISAJE COMO IMAGEN	15
JAVIER ARNALDO	
VE EN LO FINITO HACIA TODAS PARTES	33
WERNER HOFMANN	
DIBUJOS DEL VIAJE A ITALIA	43
HERMANN MILDENBERGER	
DIBUJAR EN LOS LÍMITES DEL LENGUAJE	55
Sobre las relaciones entre palabra e imagen en Goethe	
PETRA MAISAK	
FORMA COMO COMUNICACIÓN	71
De Goethe a Carus	
FEDERICO VERCELLONE	
<b>OBRA EXPUESTA</b>	
<b>1765-1786</b>	83
sentimiento y naturaleza	
vistas nocturnas	
el todo visible	
<b>septiembre de 1786-junio de 1788</b>	141
el viaje a Italia	
<b>1789- 1820</b>	193
conocimiento y visión	
nubes	
el paisaje como poema	
<b>bibliografía</b>	257
SOBRE GOETHE	263
Notas biográficas	
JAVIER ARNALDO	



«El arte no debe representar lo nimio»<sup>1</sup>. No cabe duda de que cuando el viejo Goethe incorporó este aserto a sus máximas no sólo ofrecía un impagable consejo a quien quisiera leerlo, sino que lo podía apadrinar muy bien con el ejemplo de su propia obra. Pese a su impresionante extensión, la suma de sus libros no daba, desde luego, prueba alguna de afán por lo insubstancial, y esto mismo podía decirse de sus incontables dibujos, de aquellos trabajos que con mayor propiedad recaían sobre el Goethe «artista». Quizá resulte aún más apreciable comprobar que la manumisión de lo nimio alcanza igualmente a esta otra faceta de sus ocupaciones, a su actividad como dibujante, que fue constante y prolífica a lo largo de su vida, pero en la que nunca pretendió defender una competencia profesional y en la que siempre se sintió, por decirlo de alguna manera, alumno. Hacía propio el esfuerzo del aprendiz, por ejemplo, cuando escribía a Charlotte von Stein en 1776: «He dibujado mucho, querida, sólo que noto con demasiada claridad que nunca llegaré a ser artista»<sup>1</sup>. Más de una década después, en la época del viaje a Italia, seguía sintiéndose en una etapa de adiestramiento: «Mi verdadero empeño era por medio de la imitación de los objetos de la naturaleza y del arte fortalecer en lo posible mano y ojos»<sup>3</sup>. Pero la satisfacción no quedaba al alcance de quien se veía aprendiz: «Encuentro que algo está en el buen camino, pero no con grandes avances»<sup>4</sup>, anotaba en *Viaje a Italia*. En la entrada correspondiente al 27 de octubre de 1787 del mismo escrito leemos: «Quiero al menos seguir acercándome a lo que nunca alcanzo»<sup>5</sup>. Aún en 1830, en una carta a Wilhelm von Humboldt en la que evaluaba su relación práctica con el arte, apuntaría: «Es ya estupendo que el ser humano sienta también invencibles impulsos de practicar aquello en lo que no puede alcanzar logros, pero por cuyo medio se fomenta lo más real en sus verdaderos trabajos de mérito»<sup>6</sup>. Nunca hubo un Goethe «artista» y siempre lo hubo si, como corresponde, entendemos que su dedicación al arte emplazaba a su propia perfectibilidad. También los méritos, demostrados por la calidad de sus dibujos, que duda cabe, refrendaban al artista.

### 1. LA NATURALEZA COMO PAISAJE

En todo aprendizaje hay tareas escrupulosas que hacen difícil sortear lo nimio, pero Goethe nos asombra desde momentos muy tempranos de su trayectoria con dibujos que ponen de manifiesto una elevada conciencia de los objetos que representan. En la «Confesión del autor» [«Konfession des Verfassers»], último capítulo de su *Teoría de los colores*, Goethe menciona como de pasada lo que su lector debe saber identificar con el principal estímulo que desencadenó su interés por la práctica del dibujo: «Había fijado mi atención en la naturaleza tal y como se muestra en cuanto que paisaje»<sup>7</sup>, dice. El doble sentido del término «paisaje», como género pictórico y como fragmento de la naturaleza que se ofrece a la visión, dota a esta confesión redactada en 1810 de un significado adicional. Al impedir que donde leemos «paisaje» haya exclusivamente una referencia a la «pintura de paisaje», esto es, a las marinas, vistas, países, paneles decorativos de este género y cuantas manifestaciones artísticas pertenecen a esta vertiente de la pintura, coloca esa palabra en el horizonte de la propia naturaleza como objeto de contemplación. No es que distinga el paisaje como tema predilecto en su iniciación al dibujo, que también, sino que identifi-

## GOETHE: EL PAISAJE COMO IMAGEN

JAVIER ARNALDO

- 1 J. W. Goethe, *Werke* [«Hamburger Ausgabe»], ed. Erich Tunz, 14 vols., Hamburgo, Christian Wegner, 1960-1971, v. XII, p. 481. Citado así en lo sucesivo: *Goethes Werke* HA.
- 2 J. W. Goethe, *Goethes Briefe* [«Hamburger Ausgabe»], ed. Karl Robert Mandelkow, 4 vols., Hamburgo, Christian Wegner, 1962-1967, v. I, p. 222. Citado así en lo sucesivo: *Goethes Briefe* HA.
- 3 *Goethes Werke* HA, XI, p. 407-408.
- 4 *Ib.*, p. 434.
- 5 *Ib.*, p. 419.
- 6 *Goethes Briefe* HA, IV, p. 404.
- 7 *Goethes Werke* HA, XIV, p. 253.

[cat. 19]

ca la atención por el paisaje como condición inicial que le determina a practicar el dibujo. Para decir esto mismo encontró la acepción «el paisaje como imagen» al reseñar en *Poesía y Verdad* su viaje a Suiza de junio de 1775, durante el cual realizó, por ejemplo, el ascenso al Rigi y al Gotardo, desde cuya cima dibujó «lo que no podía dibujarse»<sup>8</sup> en su panorama de alta montaña más célebre, *Franja de la vista hacia Italia desde San Gotardo*. «La costumbre —dice en *Poesía y Verdad*— que me arrastraba desde joven de ver el paisaje como imagen me movía, en cuanto percibía el lugar en la naturaleza como imagen, al empeño de fijarla, de querer retener un recuerdo seguro de tales momentos.»<sup>9</sup> El paisaje como imagen y la naturaleza como paisaje son expresiones que invitan a identificar el motivo de contemplación al que se refiere con una experiencia de la naturaleza cuyo soporte se caracteriza por su completitud y autofinalidad, como ocurre en una obra de arte. Dibujar y ver son acciones amalgamadas en la naturaleza que el paisaje muestra como arte y en el paisaje que la naturaleza revela como objeto. La visión se constituye en imagen y ésta en prueba de la percepción. «El verdadero mediador es el arte»<sup>10</sup>, escribió Goethe entre sus máximas, al tiempo que reseñó en múltiples ocasiones experiencias de visión de la naturaleza en las que palpita la intuición de un todo significativo, cuya completitud, perfección y soberanía son causa de asombro en un sujeto que, antes de hacerse valer de su propio entendimiento, vive la pura admiración por el objeto en sí mismo. La noción de «juicio contemplativo», acuñada por Goethe en 1820 en un comentario sobre Kant, y que tiene que ver con el ideal de «conocimiento contemplativo»<sup>11</sup> que insistentemente le ocupó, hacía referencia a esa disposición cuya vivencia favorece especialmente la visión del paisaje, como ilustra una amplia literatura<sup>12</sup> a la que Goethe se adhirió, y que estima que el concepto filosófico de teoría se forja en estrecha reciprocidad con un hacerse presente del paisaje al sujeto en la naturaleza. El «juicio contemplativo», equivalente goetheano del *intellectus archetypus*, permitiría «que, por la contemplación de una naturaleza siempre creadora, nos hiciéramos dignos de tomar parte espiritual en sus producciones»<sup>13</sup>.

La práctica del dibujo tuvo para Goethe una dimensión apegada a la escala de lo privado, esto es, básicamente ajena a la proyección pública de su trabajo. Esa medida del lenguaje privado aplicada al dibujo se refleja de muy diversas maneras en su obra, pero muy elocuentemente en la correspondencia con Charlotte von Stein, la mujer con la que trabó una estrechísima amistad desde su llegada a Weimar en 1775 y por muchos años, y a quien escribía desde Eisenach en septiembre de 1777 ni más ni menos que sobre algo que adjuntaba en el sobre y cuyo significado se asemeja demasiado al anticipo de una alianza: «Le envío ahora dibujos o cabellos míos»<sup>14</sup>. ¡Qué proximidad la del mechón de pelo y el dibujo, tan parecida a una proclama que preserva para éste el espacio de la intimidad! Por otro lado, los dibujos, sean apuntes espontáneos del natural, anotaciones de memoria u obras más elaboradas, dan cuenta sobre todo de un interés por fijar e interpretar experiencias intensas de la naturaleza exterior. En la significación de esta circunstancia insistió abundantemente Goethe: la producción de sus dibujos estuvo muy frecuente y significativamente ligada a la experiencia del lugar. Del joven Goethe pueden citarse testimonios como el que encontramos en la carta que dirigió a Johann Christian Kestner el día

8 *Goethes Werke* HA, X, p. 149.

9 *Ib.*, p. 152.

10 *Goethes Werke* HA, XII, p. 367.

11 *Goethes Werke* HA, XI, p. 388.

12 J. Ritter, *Landschaft. Zur Funktion des ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster, Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität, 1963.

13 *Goethes Werke* HA, XIII, p. 30.

14 *Goethes Briefe* HA, I, p. 235.

de Navidad de 1772, en la que se refiere al emotivo estado de serenidad que le había provocado la vista del Meno en Frankfurt al anochecer y le llevó a preservarlo en un dibujo:

Me paré tranquilamente en el puente. La ciudad oscura a ambos lados, el horizonte en luminosa calma, el reflejo del río dejaban una deliciosa impresión en mi alma, que arrojé con ambos brazos. Corrí a mi estancia, hice que me dieran papel y lápiz y dibujé para mi plena alegría aquella imagen tan cálida y a media luz como se encontraba en mi corazón<sup>15</sup>.

Testigo de parecidos sentimientos es la sanguina, algo posterior, *Orilla del Meno en Frankfurt con vistas sobre el Puente Viejo*, en la que toma por objeto, al igual que en tantos paisajes sentimentales de aquella década, la vista nocturna.

[cat. 4]

Incluso podría hablarse del lugar como raptor del dibujante. Hay a este respecto pruebas tan conmovedoras como un comentario de Friedrich Wilhelm Gotter de septiembre de 1772 en el que leemos: «Desde hace un par de días Goethe está desaparecido —desaparecido en el más estricto sentido—. Pues nadie sabe adónde ha ido. Sospecho que ha partido a caballo a la caza de cuadros hacia Weilburg [en la comarca de Limburg, Hessen], donde estuvimos este verano»<sup>16</sup>. Como todo cazador, el de cuadros que aquí se menciona, se empleaba decididamente en el coto que le era propicio. «Te puedes imaginar cómo merodeo dibujando por los bosques de Turingia; el duque va tras los venados, yo tras los paisajes»<sup>17</sup>, escribía el 24 de julio de 1776 a Johann Heinrich Merck desde Ilmenau. El Rigi e Ilmenau los terrenos de Suiza y Turingia que indefectiblemente contamos entre los cotos del Goethe dibujante, lo mismo que montañas como el Brocken en el Harz y el Borschen en Bohemia, rincones de Italia como Tívoli, Pozzuoli, Palermo, Albano y Frascati; y lugares tan imprescindibles en su vida como Jena y Karlsbad han de ser contados entre los que forman parte consustancial de sus trofeos en el campo del dibujo. La historia del Goethe dibujante es, en sus propias palabras, la de un persistente «afán que va del arte a la naturaleza y de la naturaleza regresa al arte»<sup>18</sup>, y pasa una y otra vez, en consecuencia, por la vivencia del lugar.

## 2. UN ARTE SOLÍCITO

No sólo entre sus dibujos tempranos priman los paisajes. De los aproximadamente 2.500 dibujos a mano de Goethe que se conservan, casi dos terceras partes son paisajes. Es difícil eludir el hecho de que quien afirmó que «lo más elevado que puede alcanzar el ser humano es el asombro»<sup>19</sup> diera cuenta en sus dibujos del «paisaje como imagen». La imagen visual del paisaje que nos ofrecen los dibujos de Goethe se nos presenta como el correlato más directo de motivos de la experiencia que tienen un carácter constitutivo primordial para toda una constelación del saber moral, científico y poético que su obra nos transmite. Si es el «juicio contemplativo» la forma de intuición que sustenta la verdad de la cognición, también son los dibujos los testimonios que documentan de forma más inmediata la respuesta de la visión a vivencias determinantes.

<sup>15</sup> *Ib.*, pp. 138-139.

<sup>16</sup> Cit. G. Femmel, *Corpus der Goethezeichnungen*, vol. VII [*Die Zeugnisse*], Leipzig, Seemann, 1973, p. 21.

<sup>17</sup> *Goethes Briefe* HA, I, p. 223.

<sup>18</sup> Cit. Femmel, *op. cit.*, v. VII, p. 58.

<sup>19</sup> F. F. Biedermann, *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann*, ed. Wolfgang Herwig, Zürich/ Stuttgart, Artemis, 1965-87, vol. III (1971), Eckermann, 26.02.1824.



J. W. GOETHE

*Goethe (?) en su estudio de Frankfurt, ca. 1773-1775*  
Lápiz, aguada y acuarela sobre papel, 17 x 11,4 cm  
Klassik Stiftung, Weimar

Esa consonancia de términos se compagina mal con el hecho de que la obra del Goethe dibujante haya quedado relegada en la historiografía a un puesto exclusivamente subalterno en relación a su obra escrita. Aún a día de hoy, pese a los considerables denuestos de Ludwig Münz, Richard Femmel, Petra Maisak y otros historiadores a propósito de los dibujos de Goethe, por lo general no se ha vencido la inercia de entender su consagración a la práctica del dibujo como un atributo anecdótico de un autor virtuoso como hombre de teatro, poeta, novelista, científico o pensador. Y ni la generosidad del legado que dejó, ni los felices encuentros de su lenguaje gráfico, ni la decisiva posición de sus dibujos como clave de interpretación para su obra refrendan esos supuestos. El dibujo a lápiz y aguada, coloreado con acuarela, que realizó de su estudio de Frankfurt hacia 1773-75 daba prueba de una convivencia casi programática entre la escritura y la práctica del arte en el espacio de trabajo de Goethe. Se ha especulado sobre la posibilidad de que el hombre que ahí se representa trabajando en el escritorio sea un autorretrato sin parecido fisonómico. Sea como fuere, la vista de ese estudio exhibe con orgullo el caballete que sostiene un paisaje en ciernes en cuya compañía busca el escritor el deseado concierto de sus ocupaciones.

Goethe adelantó el vaticinio de que las digresiones del talento siempre serán prejuzgadas cuando escribió la página inicial de la «Confesión del autor», donde se esforzó en granjearse la benevolencia de sus seguidores tras haberse adentrado en un territorio extraño a sus ocupaciones más celebradas. Con todo, no se trataba exactamente de la práctica del dibujo, sino en último término de la investigación en el campo de la cromatología:

Al grueso de la gente —escribe— le gusta atribuir a cada cual algún talento del que haya dado pruebas de actividad y en el que la suerte no se le haya puesto en contra; mas en cuanto quisiera pasarse a otra materia y propagar sus artes, parecería infringir los derechos que un día se hizo reconocer ante la opinión pública, y sus esfuerzos en un nuevo territorio raramente serían recibidos con amabilidad y complacencia<sup>20</sup>.

Basta con leer una reacción a la publicación en 1821 de *Estampas calcográficas según dibujos de Goethe* y a los planes del autor, finalmente frustrados, de preparar ese mismo año una edición del álbum *Veintidós dibujos de 1810*, para cerciorarse de lo fundado que estaba ese parecer. El publicista político Ludwig Börne escribiría en noviembre de 1821: «¡Y el señor Goethe, qué hombre es ese! ¡Qué arrogancia, qué soberbia! Ahora hace que todos sus dibujos, de esos que cualquiera guarda de su juventud, se publiquen grabados. ¡Es capaz de vender con fruición sus pañales! Qué asco»<sup>21</sup>. En el período que siguió a la conclusión de la *Teoría de los colores* halló Goethe una seguridad en el arte del dibujo que le predispuso a la elaboración de series con un carácter cerrado y que distaban mucho del valor dado por Börne al sentido de los intercambiables dibujos juveniles que imaginaba.

La *Teoría de los colores* fue la contribución monumental de Goethe al conocimiento de las leyes de la visión y, en ese sentido, caían las inquietudes de esta obra científica en el área de la observación de

<sup>20</sup> *Goethes Werke* HA, XIV, p. 251.

<sup>21</sup> Cita de una carta de L. Börne a J. Wohl tomada de M. Oppel, «Die zweiundzwanzig Handzeichnungen von 1810 — ein Zyklus», en *Goethe: Handzeichnungen*, ed. M. Oppel, Frankfurt, Insel, 1998, p. 8.

la naturaleza que atañía también a los empeños artísticos del dibujo. En el pasaje de «Confesión del autor» del que extraje antes una cita explica Goethe cómo se entreveraron estas ocupaciones y de dónde procedía su curiosidad por las leyes del color, y cuenta cómo su interés por formarse un criterio acerca de las técnicas de la creación en las artes le llevaron de la literatura a la pintura y de ésta a la cromatología. Goethe, según afirma, encontró en su facilidad connatural para la creación literaria un impedimento para hacerse con un orden de los aspectos disciplinares de la escritura. Me permito hacer una cita extensa de los argumentos que esgrime tras exponer ese hecho:

Puesto que en aquellas circunstancias en las que, siendo consciente de que aborrecía algo falso, pero no sabía reconocer lo correcto y volvía a errar el camino, no acudían en mi provecho ni cátedras, ni libros, tanto por lo que concierne a la concepción de un tema digno como a la composición y al desarrollo de las partes, ni por lo que afecta a las técnicas de los estilos rítmico y prosaico, me busqué un lugar ajeno a las artes literarias en el cual hallar algún término de comparación y desde cierta distancia poder abarcar con la vista y juzgar aquello que me confundía en lo cercano.

Para tal fin no podía dirigirme a mejor lugar que a las artes plásticas. Tenía para ello motivos sobrados: había oído hablar con frecuencia acerca del parentesco entre las artes, que comenzaban a ser tratadas con cierta relación. En horas de soledad, antes incluso, había fijado mi atención en la naturaleza tal y como se muestra en cuanto que paisaje, puesto que desde mi infancia tuve familiaridad con los talleres de pintor y, con la fortuna que fuera, había hecho intentos por transformar en una imagen aquello que se me mostraba en la realidad. Para tal cosa, aunque propiamente me faltara toda disposición, sentía un impulso mayor que hacia aquello que por naturaleza me era más fácil y cómodo. Ciertamente las falsas tendencias encienden a menudo mayores pasiones que las verdaderas en el ser humano, quien toma con mayor solicitud por modelo lo que le sale mal que lo que puede salirle bien.

Cuanto menos me asistía una disposición natural para las artes plásticas, más indagaba en leyes y reglas. Prestaba incomparablemente más atención a los aspectos técnicos de la pintura que a los de la poesía, al modo en que tratamos de llenar mediante el entendimiento y la inteligencia aquellos huecos que dejó en nosotros la naturaleza<sup>22</sup>.

La atención a un arte para el que no le auxiliaba el talento convertía la práctica del dibujo en una empresa para la propia formación. El estudio de las artes plásticas y su ejercicio se presenta aquí como vía de aproximación a un saber sobre el orden técnico, productivo y funcional de la creación estética en sentido lato. Este empeño se caracteriza de entrada como una acción en la distancia, que queda positivamente condicionada por la resistencia que le oponen las limitaciones de su destreza práctica. En pocas líneas resume Goethe el tránsito desde un interés diletante por la pintura hasta su compromiso con el desafío de una competencia bien fundamentada, que alcanza en último término

22 *Goethes Werke* HA, XIV, pp. 252-253.

a la intención de distinguir principios conformes a verdad para la experiencia sensible de la creación. Para Goethe «el dibujo se convierte en medicina»<sup>23</sup>, dice Norbert Miller. Los enunciados de la imagen visual habían ganado el corazón de Goethe frente a los de la palabra como clave de la cultura, y, en este sentido, difería radicalmente de la impronta cultural del Romanticismo, cuyos principios poetológicos habrían de derivar ante todo de la teoría literaria, la hermenéutica y, en definitiva, de los valores abstractos del lenguaje: «Clásico es lo sano, romántico lo enfermo», dictó más tarde en su conocida máxima. «Ovidio continuó siendo clásico también en el exilio: no busca su infortunio en sí mismo, sino en la distancia que le separa de la capital del mundo.»<sup>24</sup> La confianza en la visualidad como disposición desde la que se constituye el conocimiento, y como órgano rector de la conformidad con lo real y de la consonancia entre cultura y mundo, vinculó tan intencionada como indefectiblemente la obra de Goethe con la tradición clásica. A renglón seguido del pasaje citado de «Confesión del autor», declara que el horizonte al que le impulsaban sus afanes con el arte estaba en la Antigüedad y en Italia:

Conforme prosperaba en alguna medida mi comprensión contemplando las obras de arte que pude ver en el norte de Alemania, conversando con entendidos y viajeros y leyendo aquellos escritos que prometían prestar una visión más espiritual a una Antigüedad presuntuosamente enterrada desde hacía tiempo, tanto más sentía el escaso asiento de mis conocimientos y me daba cuenta cada vez más de que sólo de un viaje a Italia podía esperarse algo satisfactorio<sup>25</sup>.

### 3 DILETANTISMO Y VERDAD

Sin duda las tentativas más tempranas de Goethe con el dibujo resultan de los beneficios de la educación propia del diletante. Pero también la historia del dibujo de Goethe está marcada por un esfuerzo de superación que guarda una correspondencia exacta con su crítica del diletantismo y con el encuentro de un medio al que une estrechamente su ideal de cultura. Por emulación de lo que algunos preceptores habían hecho hábito en la formación de los príncipes, en la época de Goethe la enseñanza del dibujo se adoptó como parte del currículo que se esperaba de todo miembro culto de los estamentos sociales superiores. La pedagogía del dibujo se introdujo por entonces en la educación, no con el fin de formar en un oficio artístico, sino como estímulo para el desarrollo de las bellas aficiones y complemento en una formación que incluía lenguas, caligrafía, esgrima y otras habilidades, entre las que era requisito que estuviera la de saber disfrutar y enjuiciar obras de arte como amateur cualificado. Y Goethe, en correspondencia con su rango social y por mor de su padre, se había instruido en el dibujo. Siendo niño recibió clases de Johann Michael Eben en Frankfurt, tuvo como preceptor artístico durante sus años de estudio en Leipzig a Adam Friedrich Oeser (1717-1799), a la sazón director de la Academia de Bellas Artes de la ciudad, y aún después continuó buscando el trato, el asesoramiento y la cooperación de los artistas hasta las últimas décadas de su vida. Georg Melchior Kraus (1733/37-806), Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1828), Jakob Philipp Hackert (1737-1807), Heinrich Kniep (1748-1825), Johann Heinrich Meyer (1759-1832), Angelika

23 N. Miller, «Der Dichter ein Landschaftsmaler», en S. Schulze (ed.), *Goethe und die Kunst*, Ostfildern, Hatje, 1994, pp. 379-407, p. 379.

24 *Goethes Werke* HA, XII, p. 487 (863 y 864).

25 *Goethes Werke* HA, XIV, p. 253.

Kauffmann (1741-1807), Albert Christoph Dies (1755-1822), Carl Ludwig Kaaz (1773-1810) y Carl Lieber (1791-1861) estuvieron entre los pintores que, de uno u otro modo, contaron con la solicitud de Goethe y participaron en su experiencia con el arte<sup>26</sup>. El auge de una nueva tipología de artista, la de interlocutor del aficionado y confidente del entendido, y la asimilación del dibujo como práctica instructiva para la vida social consagraron el diletantismo como fenómeno de época, en el que es necesario entender que se fraguó no sólo la relación de Goethe con los rudimentos del dibujo sino también una forma de sociabilidad con el arte que le motivó e inquietó a lo largo de toda su trayectoria<sup>27</sup>. El diletante se ocupa de lo artístico tomando parte, desde luego, en su disfrute, pero también en su ejercicio, como un artista que no se realiza como tal sino que estima los provechos pedagógicos de una práctica conveniente pero sin propósito explícito: «Los diletantes siempre tienen esa ventaja, porque dan su trabajo a cambio de nada»<sup>28</sup>. Al tiempo, la sociabilidad de lo estético característica del diletantismo afectó de lleno al trabajo artístico mismo y conformó el horizonte de actuación de los propios pintores en muy diversos ámbitos. Como no podía ser de otro modo, la motivación artística de Goethe se significó dentro de esos nuevos parámetros de la cultura ilustrada que, entre otras cosas, vivió los efectos de la introducción de la pedagogía del dibujo como entretenimiento distinguido. Y, no obstante, la reprobación del diletantismo por parte de Goethe, que se formula más bien como una crítica correctora, aparece muy pronto. En su escrito de 1776 «Según Falconet y sobre Falconet» leemos:

El artista halla la concordancia con mucha más fuerza en los objetos de la naturaleza que en el mármol que los representa. [...] Tampoco busca el artista el propósito en la materia con la que trabaja, sino que sabe verlo en la naturaleza, lo encuentra igual de bien en la escayola que en el mármol, puesto que es falso que el yeso de un mármol armonioso no sea asimismo armonioso; si no, sólo podrían hacerse vaciados sin sentimiento; el sentimiento es concordancia y viceversa. A los aficionados, que tan embelesados están por esos tonos, por esas finas oscilaciones, no les falta razón; y es que aparecen en el mármol igual que en toda la naturaleza, sólo que se reconoce mejor en él, a causa de lo sencillo y enérgico del efecto. Y el aficionado, puesto que lo advierte aquí por vez primera, cree que no pueden hallarse en ningún otro lugar, o al menos en ninguna otra parte con tanta intensidad. El ojo del artista, en cambio, lo encuentra en todas partes. Ya entre en el taller de un zapatero o en una cuadra, ya vea el rostro de su amada, sus botas o la Antigüedad, en cualquier lugar ve él las benditas oscilaciones y los suaves tonos con los que la naturaleza pone en relación todos los objetos<sup>29</sup>.

En su teoría crítica del diletantismo, formulada con Friedrich Schiller y junto a Heinrich Meyer en el escrito *Über den Dilettantismus* de 1799, se abunda en el argumento de que el arte del aficionado toma por estímulo las obras mismas del arte, en lugar de considerar la naturaleza por modelo. Y es que si podemos tener por distintivo de la civilización de la época la delectación en lo artificioso y el gusto

26 Sobre la parcialidad del conocimiento que Goethe tenía del arte alemán de su tiempo véase H. Börsch-Supan, «Goethes Kenntnis von der Kunst der Goethezeit», en S. Schulze (ed.), *op. cit.*, Ostfildern, Hatje, 1994, pp. 269-277.

27 Véanse H. R. Valet, *Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik*, Múnich, Winkler, 1971; W. Kemp, «... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht Überall einzuführen». *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien, 1500-1870. Ein Handbuch*, Frankfurt, 1979, pp. 81-93; P. Maisak, «Der Zeichner Goethe oder 'Die praktische Liebhaberey in den Künsten'», en S. Schulze (ed.), *op. cit.*, pp. 104-112.

28 *Goethes Werke* HA, X, p. 50.

29 *Goethes Werke* HA, XII, pp. 23-24.

por la imitación de lo artístico en lo artístico, también un rasgo fundamental de la práctica diletante de la pintura y el dibujo era el placer en la copia de láminas y modelos. Por otro lado, Goethe y Schiller reprobaron en el diletantismo artístico la falta de compromiso con los aspectos técnicos y disciplinares de la creación y la escasa familiarización con la preceptiva y la conformidad a norma de la práctica del arte. Sabemos que este segundo razonamiento, el que acentúa el valor de las consideraciones normativas para la práctica del arte, cobró fuerza en el discurso goetheano desde su estancia en Italia y condicionó muchas de sus actuaciones, entre otras la institución de los *Weimarer Preisaufgaben* aquel mismo año de 1799 y la creación el año anterior de la revista *Propyläen*, cuyos fines radicaban eminentemente en la educación del gusto. Su vindicación de lo clásico para el arte estuvo sujeta al deseo de una emulación normativa y, como bien señaló Werner Busch<sup>30</sup>, esa deriva introdujo contradicciones de difícil resolución entre la sujeción de sus juicios artísticos a la custodia de las convenciones y la defensa de la percepción de la naturaleza como experiencia en la que ha de gravitar la práctica del arte. Pero la complejidad de lo que representó el hecho artístico para Goethe no se deja abarcar desde un aspecto como el de la adhesión a la autoridad de la maestría del arte clásico, y los principios de conformidad de una obra al ideal artístico no encuentran en sus escritos la expresión propia de los tratados.

La figura del diletante no se compara en su literatura únicamente con la del artista, sino asimismo con la del entendido, que «se ha formado el concepto de lo que puede y de lo que debe ser logrado»<sup>31</sup>, y en cuyos juicios se expresa una conciencia sobre la conformidad a ley de lo artístico en la que se juntan, qué duda cabe, requisitos aparentemente contradictorios. La figura del entendido aparece en el papel de «abogado del artista» en el diálogo *Sobre verdad y verosimilitud de las obras de arte*, que publicó en 1798. Con envidiable desenfado nos hace ver ahí que el requisito de la absoluta conformidad a ley que reclama para lo artístico no busca su fundamento en la autoridad de la norma, sino en una noción irracional para la razón ilustrada, la verdad. En ese ensayo dramatizado, el abogado del artista hace entender a su interlocutor que la pintura decorativa de un teatro que simulaba unos espectadores apiñados en palcos y atendiendo al espectáculo no debía irritar su gusto, sobre todo porque no puede ser indigno para un espectador el comprenderse a sí mismo como parte de la ficción. Había de aceptar que la decoración de aquel teatro no lo caricaturizaba, sino que era simplemente conforme a la verdad de quien es circunstante del arte. El abogado del artista trata de sacar al espectador de su condición de aficionado para convertirle en el entendido capaz de hermanarse con la idea de que la naturaleza que se manifiesta en lo artístico no está en la literalidad de lo verosímil, sino en la verdad de lo que concuerda con su propio objeto. Alecciona al aficionado diciéndole:

Una obra de arte perfecta es una obra del espíritu humano y, en este sentido, es también una obra de la naturaleza. Pero, puesto que los objetos dispersos se captan en uno, y puesto que incluso los más vulgares de ellos se registran en todo su significado y dignidad, se halla por encima de la naturaleza<sup>32</sup>.

30 W. Busch, «Die 'grosse, simple Linie' und die 'allgemeine Harmonie' der Faben. Zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seine Naturerfahrung und seiner künstlerischen Praxis auf der italienischen Reise», *Goethe-Jahrbuch*, 105 (1988), pp. 144-164.

31 *Goethes Werke* HA, XII, p. 476.

32 *Ib.*, p. 72.

La conformidad a ley no tiene su fundamento en la verosimilitud, sino en el enunciado de la verdad, cuya articulación es constante objeto de indagación y categorización por parte de Goethe, incluso una finalidad en la que puede cumplirse un mayor o menor perfeccionamiento y que debería poder ser explicada mediante planteamientos normativos. La noción de verdad artística que nos expone reposa, con todo, en el beneficio de la concordancia entre la naturaleza humana y la naturaleza externa objeto de representación visual. Así se pronuncia el abogado del artista frente a quien aún ostenta la posición de mero aficionado. Más tarde ensartará Goethe otras palabras para formular un pensamiento similar: «El ser humano no se da cuenta de lo antropomorfo que es»<sup>33</sup>.

Más que el aficionado, en los dibujos de Goethe se expresa, qué duda cabe, el entendido. Al igual que el diletante, toma parte en el ejercicio del arte sin comprometerse con el oficio, pero eleva su empeño hasta la posición de portavoz del artista y contempla la práctica del arte no desde sus rudimentos, sino desde el saber de quien puede exhortar a la maestría y, más aún, de quien entiende que en el orden artístico encuentra la verdad humana su manifestación más plena. «Todo arte pretende al ser humano entero, y su grado más alto posible a la humanidad entera»<sup>34</sup>, escribió Goethe en la Introducción a los *Propyläen*. La crítica correctora del diletantismo se convierte en definitiva para Goethe en salvaguardia y protección de los beneficios de una afición verdadera y en complacencia por cuanto rinde en lo humano la indagación de la verdad artística. «Ocuparse de lo que sólo se sabe a medias es una sensación tan placentera, que nadie debería reprender al diletante por aplicarse a un arte que nunca llegará a aprender, ni tampoco censurar al artista si, más allá de los límites de su arte, se complace en discurrir por un camino vecino»<sup>35</sup>, leemos en *Las afinidades electivas*.

#### 4. EL MUNDO DEL OJO

Personajes destacados de las novelas de Goethe practican el dibujo. Desde *Werther*, cuyo protagonista dibuja o piensa repetidamente en la probidad del dibujo como respuesta a asombrosos espectáculos que la naturaleza le regala, y que a su vez le arrancan conmovedoras descripciones literarias del paisaje, hasta *Las afinidades electivas*, el drama sentimental donde se pone en escena, junto a los aparejos de un amor trágico, la sociabilidad propia del diletantismo del dibujo y otras artes, la narrativa de Goethe revela la vida tomando el ejercicio del arte como actividad que glosa su verdadero sentido. Porque una y otra vez lo artístico brinda al conocimiento la manifestación más plena de lo humano, incluso entre desenlaces fatales, como ocurre con Otilia en *Las afinidades electivas* y con el protagonista de *Las penas del joven Werther*. Puestos a aportar ejemplos, de entre los personajes que dibujan quisiera destacar a la dama cuya autobiografía se incluye en el libro sexto de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* bajo el título de «Confesiones de un alma bella». En esa ocasión Goethe actualiza las «confesiones» como género de ficción. La práctica del dibujo tiene una dimensión insospechada en esas páginas autobiográficas de una mujer piadosa. En correspondencia con su rango social, su educación incluía las clases de dibujo y pintura, que habían creado una afición en ella a cuyos beneficios no renunciaría aun cuando decidiera abandonar la vida social en la que cobraba sentido el ejercicio diletante del arte para el que se había formado. La mujer casta y

33 *Ib.*, p. 530.

34 *Ib.*, p. 54.

35 *Goethes Werke* HA, VI, p. 370.



J. W. GOETHE  
Viñeta del ojo, 1791  
Grabado en madera a la fibra [a partir de un dibujo de G.], 16,6 x 12,8 cm

ferviente de la gracia, que conduce su vida sorteando la superchería de las convenciones interesadas y oponiendo fervor a toda frivolidad, mantiene el dibujo y la pintura entre sus ocupaciones queridas. Goethe, el pensador laico, volviendo sobre inclinaciones pietistas que le ocuparon especialmente en su juventud, retrata en ese escrito un ideal de nobleza misericordiosa del que fue incapaz de retirar el atributo de lo estético como diligencia de la rectitud. Es más, cuando la mujer narra su admiración por la colección de pinturas que encuentra en el palacio de su tío dice: «Él había reunido un hermoso conjunto de cuadros, y mientras me los mostraba no pude evitar contemplarlos como una parábola de la formación moral»<sup>36</sup>, cosa que guarda una manifiesta afinidad con los presupuestos morales secularizados del propio Goethe. Probablemente en las «Confesiones de un alma bella» encontramos la composición literaria de su autor en la que de modo más severo aparece el dibujo como componente irrenunciable de la propia formación.

«Me dices que en Dios sólo se puede creer, y yo te aseguro que aprecio mucho el mirar»<sup>37</sup>, leemos en la carta de Goethe a Friedrich Heinrich Jacobi del 5 de mayo de 1786, meses antes de iniciar el viaje a Italia. Goethe confía a la visualidad la experiencia que en la fe corresponde a la comunión con la divinidad. Hace a la visualidad depositaria del conocimiento de lo que la religión entiende por Providencia. El autorretrato que Goethe realizó de uno de sus ojos hace explícitamente apología de la visualidad. El dibujo, hoy perdido, sirvió para preparar la viñeta que ilustraba la envoltura del encarte previsto para acompañar a su libro de 1791 *Contribuciones a la óptica*, la obra que antecede a su trabajo en la *Teoría de los colores*. El ojo de Goethe, rodeado de nubes, circundado por el arco iris y foco de un haz de rayos, ocupa en ese grabado la posición del sol en un paisaje de amanecer. Y en el primer plano de ese paisaje alegórico aparecen dos instrumentos para los estudios ópticos: el prisma y la lupa. Adoptaba la iconografía del Ojo de Dios para representar el suyo propio como observador y luz de la naturaleza. El ojo es el órgano de la revelación de lo creado y a su cuidado está el conocimiento del cosmos y sus leyes. «Lo verdadero es semejante a Dios: no aparece de forma inmediata, sino que hemos de adivinarlo en sus manifestaciones»<sup>38</sup>, dice uno de los aforismos del Archivo de Macario en la novela *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*.

Al explicar a Schiller en noviembre de 1796 el propósito de la *Teoría de los colores*, que a la sazón estaba redactando, Goethe escribía:

Las observaciones de la naturaleza me dan mucha satisfacción. Parece extraño, y sin embargo es natural, que haya de resultar en último término una especie de totalidad subjetiva. En realidad será, si así quiere Vd., *el mundo del ojo*, que se consume por las formas y los colores<sup>39</sup>.

El mundo del ojo, asunto eminente de la *Teoría de los colores* y de los dibujos en la obra de Goethe, no está, como podría suponerse en la viñeta de 1791, aislado del resto del individuo, sino que se halla condicionado fisiológica y subjetivamente, al tiempo que se encuentra expuesto a la totalidad obje-

36 *Goethes Werke* HA, VII, p. 408.

37 *Goethes Briefe* HA, I, p. 508.

38 *Goethes Werke* HA, VIII, p. 460.

39 *Goethes Briefe* HA, II, p. 244.

tiva. «Por encima de cualquier otro fue el ojo el órgano con el que comprendí el mundo»<sup>40</sup>, leemos en *Poesía y Verdad*. Pero el sentido de la visión, ese educador del espíritu con cuyo primado Goethe se propuso reformar la cultura alemana y refundar la mirada clásica, no es conforme a verdad sino en lo artístico, en esa segunda naturaleza que formaliza una imagen de unidad para lo disperso y es apta para tener efecto en el ser humano como un todo. Goethe distingue perfectamente las realidades del arte y de la naturaleza, al tiempo que dispone en íntima relación la visión de la naturaleza y la visión del arte. Los estudios de Goethe como científico de la naturaleza cobraron en su madurez, como es bien sabido, una importancia creciente hasta lo colosal. «La naturaleza es el único libro en el que todas las páginas ofrecen mucho contenido»<sup>41</sup>, escribió en el *Viaje a Italia*. Pero los estudios científicos que abordó, fueran los de cromatología, botánica o mineralogía, habían de servirle eminentemente para instruir el sentido de la visión. Emociona, por ejemplo, leer en la carta remitida desde Roma el 25 de enero de 1788 cómo, después de haber ultimado unos estudios de osteología de los que venía ocupándose desde tiempo atrás, y ya más seguro de sus conocimientos del esqueleto humano, sentía que había alcanzado mejor fundamento para contemplar las obras de arte: «La próxima semana serán vistas con ojos recién lavados las más sobresalientes estatuas y pinturas de Roma»<sup>42</sup>. La práctica del dibujo se sumaba a la ejercitación de la mirada como parte del mismo objeto. Cito una frase incluida en la entrada de finales de junio de 1787 del *Viaje a Italia*: «Mi ojo se educa increíblemente y mi mano no debe quedarse atrás del todo»<sup>43</sup>. La vida de Goethe nos confirma que el ejercicio del arte juega un papel inexcusable en sus ocupaciones porque la integridad de la experiencia y el conocimiento visuales requería que se comprometieran todas sus disposiciones.

La contemplación de pinturas, esculturas y estampas, el recreo en arquitecturas, jardines y paisajes, la geología, la cosmogonía, la profundización en las leyes del color y tantos incontables estudios están entre los agentes de una novela de formación de la mirada que se sabe falsa si su actor no toma parte práctica en el arte del dibujo. Es el hombre entero el que anhela la irreprochable probidad del conocimiento visual, y son sus dibujos el testimonio visible de tan afortunado empeño. Conviene considerar la altura desde la que el Goethe paisajista quiere ser juzgado, y desde luego se trata de una esfera en la que aquel que nos comunica sus experiencias del paisaje procura acompañar su mano a la decidida formación de sus sentidos.

##### 5 AUTOBIOGRAFÍA DEL PAISAJE

También fue en Italia donde le visitó la idea de la *Urpflanze* o «planta original», el célebre principio formal en el que fundamentarían sus estudios de botánica y ante todo el ensayo de 1790 *La metamorfosis de las plantas*. Goethe vislumbró la posibilidad de una forma sensible para «una planta original suprasensible»<sup>44</sup>, cuya existencia vaticinaba. Lo que la ciencia podría estimar como mera hipótesis, para Goethe era un principio constitutivo de lo que podríamos denominar juicio visual comprensivo. En la carta que remitió a Karl Ludwig Knebel desde Frascati el 3 de octubre de 1787 leemos: «Cada vez estoy más seguro de que la fórmula general que he encontrado vale para todas las plantas»<sup>45</sup>. Era el modelo formal de toda planta real o imaginaria, la «prodigiosa criatura», cuya defini-

40 *Goethes Werke* HA, IX, p. 224.

41 *Goethes Werke* HA, XI, p. 196.

42 *Goethes Briefe* HA, II, p. 80.

43 *Goethes Werke* HA, XI, p. 354.

44 *Goethes Werke* HA, XIII, p. 164.

45 *Goethes Briefe* HA, II, pp. 66-67.

[cat. 59 / 65]

ción había dado a Charlotte von Stein en una carta del mes de junio, que servía de modelo para todas las plantas «que, si acaso no existieran, podrían existir, y no por ser meras sombras y apariencias pictóricas o poéticas, sino por estar dotadas de verdad interna y de necesidad»<sup>46</sup>. La «planta original», como el concepto del *Urphänomen* o «fenómeno original» que acuñó para aludir a la causa ideal de toda manifestación de la naturaleza fenoménica, pertenece en último término a los fundamentos de la teoría goetheana de la visualidad. Pues instar a ver «lo general en lo particular»<sup>47</sup> y a obtener lo general en el tratamiento de lo particular es el principal precepto de esa escuela de la visión. La «planta original» alude para la vida vegetal a una identidad originaria «de la que todo surge y a la que todo habría de regresar»<sup>48</sup>, lo mismo que el «fenómeno original» ha de entenderse como el principio de conformidad a ley que se manifiesta en cualquier fenómeno, en cuanto acontece en lo vivo, cuya condición fundamental es «separarse, juntarse, desahogarse en lo general, perseverar en lo particular, transformarse, especificarse y, dado que la vida gusta de hacerse presente bajo mil circunstancias, mostrarse y desaparecer [...]»<sup>49</sup>. En la *Teoría de los colores* son «fenómenos originales» las manifestaciones básicas que explican las leyes del color y que se reconocen en lo particular. En tales conceptos, la idea de planta o de fenómeno que se manifiesta al sentido de la vista no se dispone únicamente como principio formal que comprende la diversidad de lo efectivo, sino que también sirve de modelo último desde el que se observan las diversas etapas en la ascendencia de lo concreto. La experiencia sensible inmediata de la idea está en el horizonte del juicio contemplativo, en cuyas percepciones encuentran fundamentación las actuaciones tanto del Goethe científico como del Goethe artista. Los generosos y tan afortunados estudios de nubes que realiza Goethe, sobre todo a partir de 1816, con el conocimiento de las clasificaciones tipológicas establecidas por Howard, resultan de la acomodación entre un orden fisonómico que discierne modos y una disposición contemplativa que ve formas singulares. En el esfuerzo por preservar la relación de la idea con la visión, Goethe distingue formas generales que comparten espíritu y naturaleza, como, por ejemplo, la distensión y el movimiento, y considera que las verdaderas producciones creativas del intelecto participan de esas mismas fuerzas. Uno de los pasajes del Archivo de Macario lo formula de esta enigmática pero expresiva manera:

Los seres humanos vivimos de distensión y movimiento. Estas dos formas generales son aquellas en las que se revelan todas las demás, especialmente las sensibles. Una forma espiritual, con todo, no se abrevia en modo alguno en el momento de manifestarse, suponiendo que al aparecer sea de verdad un engendramiento, una verdadera procreación. Lo engendrado no es menor que lo que lo engendra; es, en todo caso, la ventaja de la procreación viva, que lo engendrado puede superar al engendrador<sup>50</sup>.

Las formas del espíritu que pertenecen a las disposiciones sensibles y psicológicas responden a su modo a las formas generales de la naturaleza. La *Teoría de los colores* ilustra abundantemente el axioma de la conformidad activa entre espíritu y visualidad. Goethe lo representa simbólicamente, por

46 *Ib.*, p. 60.

47 *Goethes Werke* HA, XII, p. 471.

48 *Ib.*, p. 491.

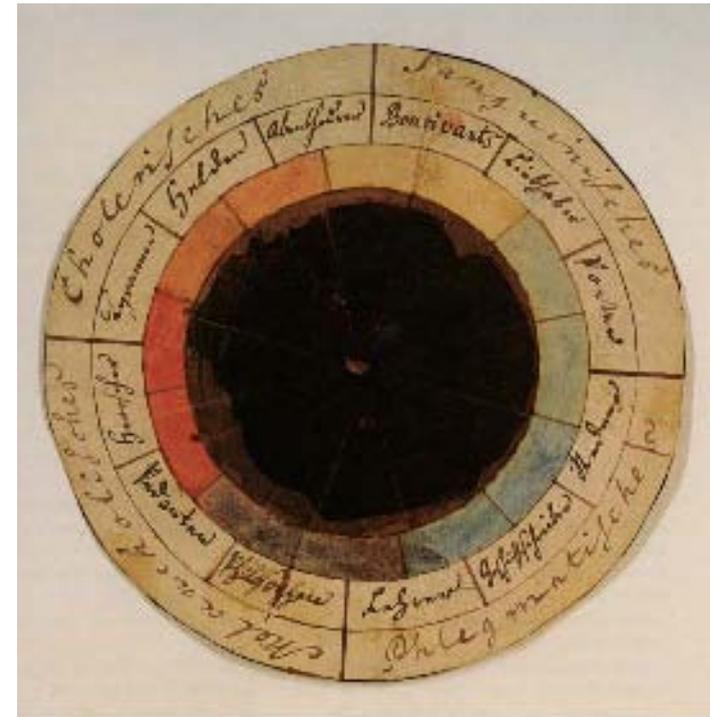
49 *Ib.*, p. 367.

50 *Goethes Werke* HA, VIII, p. 464.

ejemplo, al diseñar con Friedrich Schiller, de cuya mano es, al menos, la letra autógrafa, una *Rosa de los temperamentos* como correlato del círculo cromático, esquema incipiente mediante el que explicaría las relaciones de polaridad, intensificación, asimilación y disimilación que dominan en la física del color, de modo que apunta a una proximidad entre sus resonancias sensibles y anímicas.

Quizá las digresiones que nos llevan a abundar en planteamientos característicos del Goethe científico sitúen nuestro punto de vista a una distancia no deseada en relación a su legado como dibujante de paisaje. Con todo, aun siendo diferentes para Goethe la verdad científica y la verdad artística, sin duda el poeta sitúa la intencionalidad de sus trabajos de ciencias naturales en principios de verdad que vienen sustentados por la experiencia estética. Por otro lado, su teoría del arte fundamenta sus propios principios de verdad, pero éstos dependen de los mismos términos de relación que sus estudios científicos: la percepción del sujeto y la materia de la naturaleza, dos términos que en la filosofía goetheana, cuyo principio básico es que sólo lo semejante conoce a lo semejante, demandan afinidad y se interpelan para converger. Una noción como la de *aperçu*, que Goethe maneja puntualmente, hace referencia precisamente a una forma de apreciación eminentemente intuitiva y circunstancial de fenómenos de la naturaleza exterior que tiene carácter constitutivo para el saber y a la que correspondería un máximo de afinidad entre la materia de la naturaleza y el espíritu del sujeto. Se dan casos en su biografía, como el episodio del ascenso al Brocken, donde podemos hallar que el *aperçu* del que tomó conciencia afectó a la par a sus inquietudes artísticas y científicas.

El principal deseo de Goethe durante su viaje al Harz de 1777 era realizar el ascenso del Brocken. El 10 de diciembre emprendió aquella exitosa excursión desde Torfhaus, y esa misma noche escribiría entusiasmado a Charlotte von Stein que había estado arriba, donde —dice— «sobre el altar del demonio he consagrado a mi dios la gratitud más sentida». «No es posible decir con los labios lo que me ha sido dado»<sup>51</sup>, leemos en la misma carta. Pero en cambio sí realizó años después una descripción detallada de aquel episodio en la «Sección Didáctica» de *Teoría de los colores*, al comentar<sup>52</sup>, por comparación con las observaciones de Saussure en su subida al Mont Blanc, cómo a la caída de la tarde y con la salida de la luna junto al Brocken pudo hacerse consciente del fenómeno de las sombras coloreadas, fundamento precisamente de su cromatología. Aquel *aperçu* que habría de determinar la orientación de sus estudios sobre la física del color tenía su correlato en un *aperçu* del paisaje como imagen, de un todo que se manifiesta en lo particular de la naturaleza que es objeto de la experiencia; y el asombro ante la grandiosidad del momento tuvo su primera e inmediata expresión en un enunciado sin palabras: el dibujo que a la sazón realizó y que conocemos bajo el título *El Brocken a la luz de la luna*. Ese carboncillo, considerado justamente como uno de los papeles magistrales de Goethe, presenta en la lejanía la cumbre nevada del Brocken como una claridad evanescente y en suspensión, pero que concreta y hace precisa la inmensidad de la naturaleza que se hace presente. Ese dibujo de 1777 anticipa de la forma más sorprendente la visión romántica del paisaje. Goethe emplea una composición fuera de toda norma, abierta hacia los lados y hacia el fondo, basada en la continuidad en la horizontal de los sucesivos términos que marcan las manchas paralelas y cuya pro-



J. W. GOETHE Y FRIEDRICH SCHILLER  
*Rosa de los temperamentos*, 1799  
 Hoja redonda de papel de 15,3 cm de diámetro  
 Klassik Stiftung, Weimar

[cat. 13]

<sup>51</sup> *Goethes Briefe* HA, I, p. 246.

<sup>52</sup> *Goethes Werke* HA, XIII, p. 348.

[cat. 10-16]

pia indefinición genera las relaciones de distancia. Entre los paisajes nocturnos, que fueron tema predilecto en los dibujos de Goethe en torno a 1777, *El Brocken a la luz de la luna* ofrece la escala más colosal de gradaciones de luz de luna y un impresionante epítome de la magnitud de lo sentido.

«Todo verdadero *aperçu* procede de acciones continuadas y produce una continuidad de acciones. Es el eslabón central de una larga cadena que se despliega productivamente»<sup>53</sup>, leemos entre las *Máximas y reflexiones*. Lo que se revela en esos golpes del sentimiento que denomina *aperçus* es causa de nuevas certidumbres que tienen un efecto renovador sobre el sujeto. En cierto modo se da en cada dibujo una condición de posibilidad de que se produzca ese tipo de apreciación constituyente, ese descubrimiento, esa nueva invitación creativa. Pero en el campo de dibujo la trayectoria de Goethe, a diferencia de lo que ocurre en las experiencias y estudios científicos, no muestra empeño en encadenar sus producciones y búsquedas en una línea de realización que dé cumplimiento a una expectativa de progresión a partir de la conciencia de sus logros. Antes bien, sus paisajes documentan una búsqueda de perfeccionamiento y de formación de la visión en la que los logros se miden por un provecho ajeno a los propios dibujos. En ese sentido, su disposición es la del aprendiz permanente. Sin embargo, sí podremos considerar que existe una conciencia de progresión en el Goethe artista allí donde su actividad de dibujante se cruza con los adelantos en su preparación técnica y, sobre todo —y es esto lo que quiero recalcar—, con su adiestramiento visual. Para éste es fundamental el conocimiento de la historia del arte, y Goethe necesita recorrer el trazado de la historia del arte y ordenarlo como experto para considerar fundamentada su formación. El Goethe historiador del arte sólo dejó un legado fragmentario que además se resiste a ser entendido sin un Goethe artista. Dicho a la inversa: la trayectoria del Goethe artista hace posible la expertización del ojo que se aventura a hacer historiografía del arte.

No puede sorprendernos hallar en sus apuntes de historia de la pintura del paisaje, dictados o redactados entre 1817 y 1829, una enumeración ecuaníme de las aportaciones de los más diversos artistas al paisajismo a lo largo de los siglos, desde Brueghel hasta Hackert. Porque Goethe hace de sus anotaciones para una historia del paisaje ocasión para el reconocimiento de diversos valores distintivos de la imagen de la naturaleza en la pintura y no meros juicios de gusto. La diversidad se evalúa según criterios que tienden a establecer diferenciaciones tipológicas y resaltar valores distintivos entre quienes contribuyeron a desarrollar este género artístico cuya visión de conjunto tuvo una evidente importancia para él. Sin embargo, aunque se trate de meros esquemas y del borrador de un artículo<sup>54</sup>, cuentan lo suficiente como para poder colegir que existe una diferencia radical entre el propósito de esa historia de un género pictórico y la que corresponde a la «Parte histórica» de su *Teoría de los colores*. Y, aun a riesgo de subrayar evidencias, merece la pena llamar la atención sobre ello. Puesto que lo que en la «Sección Tercera» de la *Teoría de los colores* es una reconstrucción de la concatenación de tesis acerca de la naturaleza del color a lo largo de la historia que se ven desplazadas o, al menos, relativizadas por el trabajo del propio Goethe, la historia de la pintura de paisaje que trazan sus apuntes es la de logros que en

53 *Goethes Werke* HA, XII, p. 414.

54 *Goethes Werke* HA, XII, pp. 216-223.

sí mismos son agentes de formación de la sensibilidad del Goethe paisajista. Goethe es aquí el experto en la observación de la naturaleza que se ocupa de los exponentes más sobresalientes del paisajismo desde un punto de vista histórico y, por consiguiente, de un asunto que había sido objeto de su interés desde la juventud, que se reflejaba en sus colecciones de arte, para el que había acumulado mucha experiencia<sup>55</sup> y, no en último término, que había sido tema predilecto de sus dibujos a lo largo de cinco décadas. Goethe barruntaba una historiografía del paisaje, y en ese ejercicio formalizaba un recorrido que, aunque incompleto y también excesivo, idealmente podría haber realizado como dibujante. Los principios formales dominantes, a diferencia de lo que afectaba a la cromatología o a las comparaciones morfológicas en el campo de la botánica, carecían de una formulación esencial en la historia del paisaje y se contaban, por el contrario, como profusión de posibilidades.

Con todo, hay un pintor, Claudio Lorena, que sí colocaba por encima de todo relativismo, ya que —dice Goethe— «alcanzó lo supremo de una expresión artística libre en ese género»<sup>56</sup>. Reflejos de Lorena eran muchos de los paisajes ideales que componía Goethe en su última época, como *Costa napolitana, en el Posilipo* de 1808, o el también casi desconocido *Costa napolitana*, un dibujo realizado con lápices de color en 1816 que emula la pintura que años atrás juzgó capaz de «ampliar el alma» y de «ofrecerle en último término el más alto concepto contemplativo de arte y naturaleza»<sup>57</sup>, como había escrito tras ver en Roma, en la Galería Colonna, el 27 de junio de 1787, un conjunto de obras de Lorena, Poussin y Salvator Rosa. Las primeras composiciones de Goethe afines al modelo del paisaje ideal se produjeron, de hecho, durante su estancia en Italia, como, pongamos por caso, el estupendo apunte *Paisaje costero con edificios y Bahía iluminada por la luna llena*, ambos de 1787.

Pero el lazo de unión de Goethe con Lorena no lo ató tanto el contacto con las pinturas, dibujos y estampas del maestro que conoció, como el reconocimiento de su modelo en la propia naturaleza. Al menos así lo señala en el pasaje del *Viaje a Italia* que cuenta con entusiasmo su llegada a la costa de Palermo: «Sólo ahora entiendo a Claudio Lorena»<sup>58</sup>, anotó. El reconocimiento del ideal del que hace él mismo experiencia ante la naturaleza efectiva servía nuevamente de prueba de legitimidad. Por así decir, si lo tomamos literalmente, en abril de 1787 un *aperçu* corrobora para Goethe la verdad que corresponde a la fórmula artística del paisaje cuyos efectos se identifican con la impresión de una armonía plena de la naturaleza. Desde Roma envió a Herder en febrero de 1788 el poema titulado «Amor como pintor de paisaje», cuyos versos preguntan por el maestro del niño que pinta una naturaleza feliz, sin obtener respuesta, porque Amor sólo señala como discípulo a su interlocutor<sup>59</sup>. Que el de Lorena es un modelo formal del que Goethe se serviría para componer paisajes de invención aún en años muy posteriores a su estancia en Italia confirma que lo elevaba a fórmula general exonerada de la necesidad de experiencia inmediata en la naturaleza particular, que atribuía a su paisaje la conformidad a ley de, si puedo decirlo así, una «prodigiosa criatura» a la que corresponde la formalización sensible de un principio universal de verdad.

[cat. 74 / 75]

[cat. 42 / 48]

55 Véase H. von Einem, «Die bildende Kunst im Leben und Schaffen Goethes», *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, 86-88, (1982-84), pp. 29-65; 89-91, (1985-87), pp. 89-192.

56 *Goethes Werke* HA, XII, p. 222.

57 *Goethes Werke* HA, XI, p. 352.

58 *Ib.*, p. 231.

59 H. Eilert, «'Amor als Landschaftsmaler'. Goethe und die Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts», *Bruckmanns Pantheon*, 53 (1993), pp. 129-137.

El paisajismo de Goethe se mueve y se crece entre los polos de la tipicidad y el afecto por la vida particular de la naturaleza que están representados por los dos ejemplos históricos de la pintura de paisaje que admiró muy especialmente: la idealización del paisaje meridional encarnada en la obra de Claudio y otros pintores de la naturaleza arcádica, y el paisaje naturalista holandés del siglo XVII de un Jacob van Ruysdael o un Alart van Everdingen. Son también los dos cabos en la línea del tiempo que alcanzan, por un lado, a la Antigüedad y, por otro, al presente.

[cat. 66]

Algo de ese desdoblamiento histórico del paisaje podemos reconocer en el boceto que Goethe realizó para decorar con dibujos el poema que dedicó a la princesa palatina Federica Cristiana Augusta de Hessen-Kassel en 1808. Los paisajes que flanquean el poema muestran fragmentos de naturalezas en que se celebran, ya los motivos comunes de la sencillez campesina, ya el orden heroico de un paisaje cargado de memoria de la Antigüedad. Con ese políptico de vistas, concebido como ilustración de su poesía, el escritor mostraba con toda elocuencia su dominio intelectual del género del paisaje, que, por así decirlo, contemplaba en su madurez desde una nueva altura. Los paisajes naturalista e ideal constan como referentes en la trayectoria del Goethe artista con una incidencia diferenciada según las épocas y sólo en momentos tardíos, como en la colección de dibujos que contiene el *Pequeño libro de viajes, esparcimiento y consuelo*, de 1806-07,

[cat. 70]

reconocemos la mirada enciclopédica que su autor llegó a adquirir sobre el paisajismo. La mirada retrospectiva que se remonta desde esos trabajos hasta sus dibujos más tempranos nos revela el formidable enriquecimiento que conoció su visión del paisaje a lo largo de décadas y la libertad de la que abasteció su tratamiento en el dibujo. En sus vistas nocturnas –pensemos de nuevo en *El Brocken a la luz de la luna* o en *Luna naciente sobre el río*–, así como en otros dibujos de la década de 1770, anticipaba el paisajismo romántico de un Caspar David Friedrich<sup>60</sup>. En obras como *Danubio*, de 1786, realizaba composiciones insólitas para las que en vano buscaremos precedentes. La fuerza expresiva de sus felices dibujos de Italia y la admirable concentración de los paisajes que realizó durante la Campaña de Francia de 1792 nos colocan ante un maestro de la observación exento de prejuicios lingüísticos. Y si existe una constante en esos testimonios múltiples del Goethe paisajista, ésta parte ya de los inicios y se halla siempre coloreada del compromiso con una nueva naturalidad.

[cat. 12 / 13 / 26]

[cat. 50 / 51]

[cat. 8]

En el joven Goethe dominó durante mucho tiempo el gusto por el paisaje naturalista holandés<sup>61</sup>. Sabemos que cuando en 1768 visitó las espléndidas colecciones de Johanneum en Dresde no prestó ninguna atención a las antigüedades ni a la pintura italiana; únicamente dedicó su interés a los maestros holandeses. El naturalismo de los Países Bajos había tenido una fuerte determinación sobre la pintura de estela galante que se cultivaba en Frankfurt en la época de la primera educación de Goethe. Los años confirmaron esta predilección. Si contemplamos dibujos como *Llanura con molino de viento* colegiremos enseguida que se trata de una preferencia fuertemente acusada e interiorizada hacia 1780. En la carta que remitió el 12 de junio de 1780 al pintor Friedrich Müller hablaba de sus inquietudes en relación con los objetos que habían de ocuparle como dibujante, y hacía

60 Véase Ch. Lichtenstern, «Beobachtungen zum Dialog Goethe – Caspar David Friedrich», *Baltische Studien*, 60 (1974), pp. 75-100.

61 Véase G. Femmel, «Ich bin jetzt ganz Zeichner», *Zeichnungen und Radierungen Goethes von den Anfängen bis zur Italienreise (1758-1786)* [cat. exp. Wittumspalais], Weimar, Nationale Forschungs und Gedenkstätte, 1958.

énfasis en el atractivo de los motivos del mundo campesino, de clara ascendencia neerlandesa, por los que había desarrollado un afecto en su propio entorno, como refleja, entre otros, el muy elaborado dibujo *Granja campesina de Turingia*, realizado en torno a 1777. En un pasaje de dicha carta enumera algunos de esos temas que le ocupan:

[cat. 7]

Pienso en las cabañas derruidas, los corrales, los tejados de paja, las viguerías y las pocilgas. Con frecuencia en horas felices pasamos delante de tales objetos, siempre se encuentran dispuestos a ser imitados y, puesto que huimos de buena gana de la mundanidad y de las casas ostentosas para reponernos en lo sencillo y limitado, nos llegamos a formar tantas y tantas ideas con tales motivos, que estos se hacen incluso más encantadores que lo noble. Creo que es lo que les pasó a los holandeses con su arte<sup>62</sup>.

En 1780 y 1782 se ejercitó Goethe en la copia de diversas estampas y algunos dibujos en los que admiraba el tratamiento dado a los motivos del paisaje rústico. Copió a Anthonie Waterloo, a Lambert Doomer, también a Christian Wilhelm Ernst Dietrich y con especial insistencia a Alart van Everdingen. Ya por entonces adquiriría estampas de artistas neerlandeses, que llegaron a tener una presencia formidable en su colección. Sólo de Everdingen llegó a poseer 102 grabados. Las esmeradas copias que hizo de Everdingen denotan un extraordinario empeño de disciplina y precisión que sólo podemos explicar por el afán de familiarizarse con los actos motores del dibujo propios del maestro. La ejecución de la copia auxilia al control de la mano al tiempo que agudiza la observación y ordena y estimula la reflexión del dibujante sobre el dibujo<sup>63</sup>. Pero el perfeccionamiento de su cualificación manual no era sino un refuerzo necesario de un aprendizaje de la visión que tomaba el paisaje del naturalismo por asesor y la naturaleza misma por horizonte; el dominio manual debía acompañar la capacidad de perfeccionamiento de la mirada para dignificar plenamente su competencia. El aprendizaje de la visión pasa además por la prueba de nuevos encuentros y retos, incluso muy lejanos a los motivos humildes del paisaje rústico; cabría enumerar encuentros muy diversos, pero sin ninguna duda hay que destacar el significado que para Goethe adquirió el paisaje clásico como arquetipo.

«En Claudio Lorena la naturaleza se declara para siempre»<sup>64</sup>, dice una de sus anotaciones de historia del paisajismo de 1818. Por otro lado, en su ensayo sobre Ruysdael de 1816 definía a este pintor «como artista pensante»<sup>65</sup>. Entre ambas instancias, la de la manifestación preclara de la naturaleza sensible y la de la vista del lugar contemplada reflexivamente, se contiene el espacio de actuación del paisajismo goetheano. La lectura del conjunto de sus dibujos, como tal colección, está sometida a ese tipo de polaridades. En cierto modo, si reunimos una selección de sus paisajes que cubra toda su trayectoria, actuamos desde la perspectiva final de su autor, esto es, desde la posición de quien ya se ha formado una visión histórica del arte del paisaje y puede comprender su propio recorrido como una historia del paisaje.

62 *Goethes Briefe* HA, I, p. 305.

63 Cf. J. Grave, «'Sehen lernen'. Über Goethes Arbeit am Bild», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 80/3 (2006), pp. 357-377.

64 *Goethes Werke* HA XII, p. 218.

65 *Ib.*, p. 138.

[cat. 54 / 55 / 56 / 57 / 58]

[cat. 70]

Un testimonio sobradamente elocuente de esa circunstancia nos lo ofrece la obra tardía del Goethe paisajista, que tiene una fuerte motivación autobiográfica, se presenta en series y busca, en consecuencia, un orden estructural para sus dibujos. Es el caso del grupo de seis dibujos que se grabó en 1821 y para los que el escritor compuso sendos poemas. Uno de los dibujos originales para aquel cuaderno, que se llamó *Estampas calcográficas según dibujos de Goethe, es Paso impedido*, que cierra el ciclo, cuyo asunto común es el camino como metáfora biográfica. El paisaje de invención se sirve en esta serie de referentes múltiples, que componen un friso de su propia historia como visión de la naturaleza. Enorme significación en este sentido tiene el álbum *Veintidós dibujos de 1810*, al que pertenecen *Parte norte del Foso de Jena*, *Jena*, *Engelgatter y puente*, *Fuentes del Nilo con el lago Tana*, *Jardín de Schiller en Jena* y *El Borschen cerca de Bilin*. Al igual que ocurre con el conjunto de dibujos del carnet *Pequeño libro de viajes, esparcimiento y consuelo*, el significado de ese álbum arroja más de un enigma, pero cuando Goethe dice que con él realiza una «conmemoración» para «una época de vida y arte»<sup>66</sup>, como postula en la presentación de los dibujos, el sentido queda necesariamente apegado a su propia memoria. El álbum ordena vistas que remiten a episodios y circunstancias de los años en los que había completado su *Teoría de los colores* y escrito *Las afinidades electivas*. La relación con su hijo, la muerte de Schiller, los estudios anatómicos, Jena, Karlsbad, Bilin, son hechos, intereses y lugares que se despliegan en clave simbólica en esta serie de paisajes que formaliza un itinerario histórico-biográfico. El paisajismo cobra una dimensión enciclopédica en la que los registros poetológicos y la elección de los motivos vienen suministrados por una comprensión soberana del género que trata. El paisaje servía explícitamente a la auto-observación y la historia del paisajismo había sido ya interiorizada en forma de autobiografía del paisaje.

«Hablamos demasiado. Deberíamos platicar menos y dibujar más. Por mi parte querría quitarme del todo la costumbre de decir, no sino para continuar hablando, pero nada más que por medio de dibujos, como la naturaleza creadora»<sup>67</sup>. Así abogaba Goethe por los beneficios del dibujo y la supremacía del conocimiento visual. El dibujo trabaja con la naturaleza orgánica y comunica nuestra naturaleza. En el dibujo el paisaje se convierte, pues, en imagen.

¡Cuántas veces había dicho Goethe que la resistencia que su talento le oponía para la práctica del dibujo era un estímulo que no le brindaba la palabra! Dibujar fomentaba en él «lo más real», decía en la carta a Humboldt que citaba al principio del texto. Si el paisaje como imagen puede sostener la vivencia del devenir natural, también encarna el propio devenir del individuo que lo toma en crianza. Los paisajes del poeta se hacen cargo de un grandioso anhelo de identidad que quiere ser colmado de naturaleza. En ellos estableció decididamente el parangón de su maestría literaria.

66 Véase «Transkription der Albumhandschrift», en M. Oppel, «Die zweiundzwanzig Handzeichnungen von 1810 – ein Zyklus», ed. cit., pp. 42-45 (42).

67 F. F. Biedermann, *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössische Berichte aus seinem Umgang auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann*, ed. Wolfgang Herwig, Zürich / Stuttgart, Artemis, 1965-87, vol II (1969), p. 460.

En marzo de 1774, Goethe, que justo se hallaba escribiendo su *Werther*, envió una carta-híbrido a una amiga: Johanna Fahlmer (1744-1821), una criatura alegre, de refinada cultura y sin rastro de sentimentalismo —así la describirá en el tercer libro de *Poesía y Verdad* (*Dichtung und Wahrheit*)— que pertenecía al Círculo de los «Sentimentales» de Frankfurt, a buen seguro dotada de la sensibilidad adecuada para el mensaje informal y confuso de Goethe y sus alusiones cifradas. En primer lugar, la pluma se desliza sobre el papel de forma elegante y crea una banda horizontal continua. De repente, al final de la palabra «como» (*als*), se aparta y se pierde en curvas laxas, que podemos leer lo mismo como líneas de costa que como contornos de nubes. Entonces, la línea asciende siguiendo el pliegue del papel, en vertical hacia arriba, y cruza la parte derecha de la hoja. De repente, se transforma de nuevo en palabras: «Muchos recuerdos a la querida mujer; en lo sucesivo...» La inserción verbal se atasca en su comienzo; a la indicación «en lo sucesivo» le seguirá de nuevo (como una suerte de explicación) una rápida línea que sugiere una península con árboles; luego ondula hacia abajo, formando una elegante rúbrica, para comunicar de nuevo en palabras: «una especie así de volteretas de amistad hacia Lotte» (y sobre la página siguiente) «y ya por último la verdadera firma monogramática de su leal servidor». De las últimas letras saldrá un bucle que forma una cruz en cuya punta se asienta una «G». Encima y debajo, dos paisajes con edificios.

En esta carta-híbrido, Goethe se mueve al mismo tiempo en los planos verbal y plástico; además, se divierte (y divierte a su destinataria) con juguetones arabescos; cambia de un medio al otro, conformándose con superficialidades e imprecisiones aquí ortográficas, allí descriptivas. En palabras de Ernst Beutler, se trata de los equivalentes formales del *Sturm und Drang*: «Sencillez, naturaleza, naturalidad, verdad».

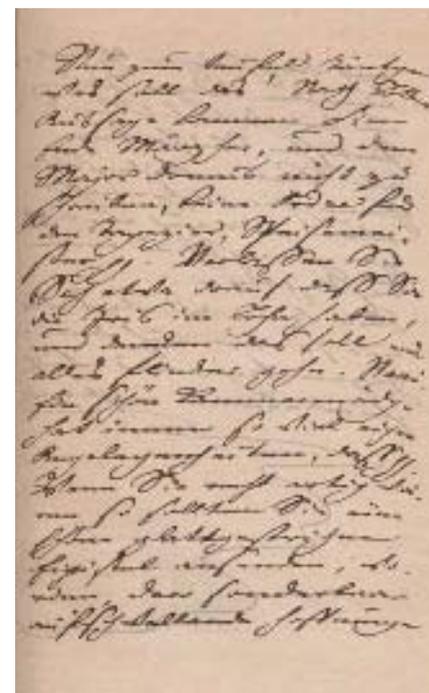
Por detrás alienta, como ha resaltado Beutler, el lema que lanzó Samuel Richardson en su *Clarissa* (1747): «I would write as I speak» («Querría escribir como hablo»), que en la carta de Goethe se convertirá en: Querría dibujar como escribo.

La mezcla de palabras e imágenes indica una necesidad de comunicación que se despliega en equivalencias intercambiables. La ocurrencia espontánea recurre alternativamente al medio que se muestra más elocuente. El tempo de las anotaciones puede rastrearse en los «bucles» y en los bocetos, en la medida en que también las palabras delatan una mano rápida. (En los comienzos de algunas letras se insinúan ya las rúbricas de líneas desenfrenadas.) Directo, rápido y sin rodeos, se presenta también el primer juicio artístico que emitió Goethe al hojear la colección de su abuelo:

Me excitaba lo atrevido, lo tachado, lo que se dibujaba con salvajes líneas de tinta china, lo violento; sabía leer incluso aquello que, con unos pocos rasgos, era tan sólo el jeroglífico de una figura, y lo apreciaba desmesuradamente.

## VE EN LO FINITO HACIA TODAS PARTES

**WERNER HOFMANN**



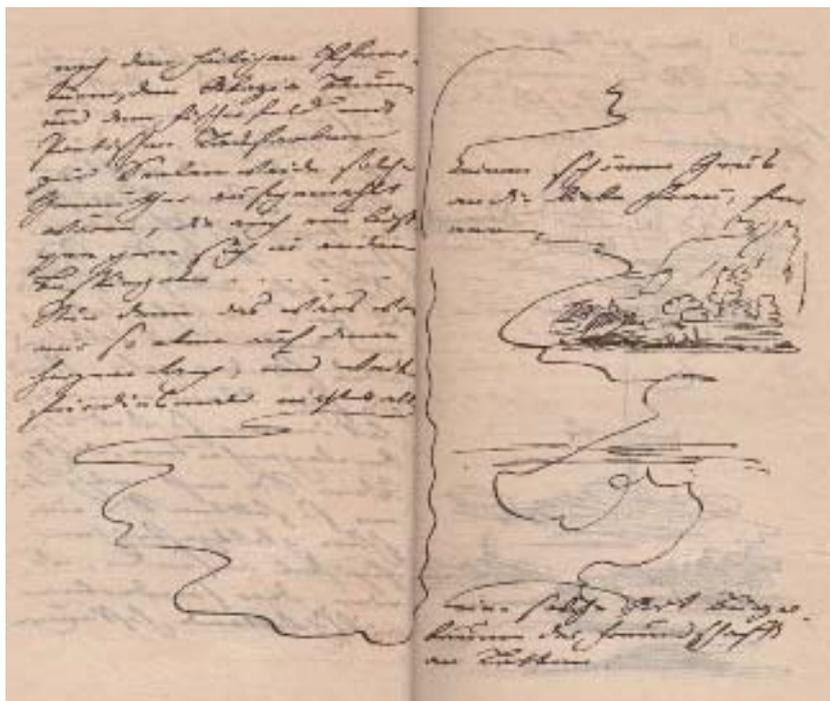
J. W. GOETHE  
Carta a Johanna Fahlmer, marzo de 1774  
Pluma y pincel en marrón, bordeado en gris  
Manuscrito, página 1  
Colección privada

Décadas más tarde (en 1799), Goethe trató de objetivar conceptualmente su inclinación por «lo que se dibujaba con salvajes líneas de tinta china». Para ello, acuñó los términos *Imaginanten* (imaginantes), *Undulisten* (ondulistas) y *Skizzisten* (bocetistas). Los ondulistas (o *Schlängler* [serpenteadores]) «tienen su dicha en que, en la imagen, quieren ver tan sólo un poco más que nada; en que una burbuja de jabón multicolor que sube por los aires ya despierta en todo caso un sentimiento agradable». Este procedimiento «se pierde como una corriente en la arena». Así podrían parafrasearse los suaves bucles e ímpetus de nuestra carta. De ahí que, en los tres paisajes conectados, se distinga el trazo de la escritura de los bocetistas: «Una feliz ocurrencia, más o menos clara y representada de modo sólo hasta cierto punto simbólico, atravesada por el ojo, excita el espíritu, la chanza y la fuerza imaginativa, y el sorprendido aficionado ve lo que no está allí». En 1774, Goethe no disponía aún de los términos «ondulista» y «bocetista»; recurrió a ellos por vez primera décadas más tarde, con el fin de clasificar el terreno de las posibilidades plásticas de la mano del dibujante. Esto ocurrió en 1799, en el artículo «Der Sammler und die Seinigen» («El coleccionista y los suyos»), aparecido en *Propyläen*. El camino hacia esa visión de conjunto diferenciada habrá de describirse en sus etapas más importantes.

\*

Si ya en 1774 Goethe se había manifestado, con su inclinación hacia lo jeroglífico, contra la fina y esmerada imitación que favorecía el gusto de su padre, en 1799 (con cincuenta años) hizo que la polaridad «bocetos fugaces / imitación exacta» desembocara en un constructo, un sistema de seis posiciones opuestas entre sí, ordenadas en tres pares.

A este modelo le precedía la apertura del medio lingüístico que llevó a cabo en el breve artículo «Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil» («Imitación sencilla de la naturaleza, manera, estilo»). Allí se esconderá la licencia de la multiplicidad lingüística en la zona media de una ordenación en tres categorías que, desde la base de la «imitación sencilla», llega al «estilo». Este «grado superior» descansa sobre los fundamentos más profundos del conocimiento (!), «sobre la esencia de las cosas, en la medida en que se nos permite reconocerla en formas visibles y comprensibles». A medio camino entre la imitación y este resultado del conocimiento, establece Goethe la manera (*Manier*). En esta zona intermedia le concede al artista un margen de decisión que además tiende el puente desde la imitación hasta el estilo. Según esta idea, la manera es una licencia transitoria a partir de muchas posibilidades; un lugar para la libertad de elección. ¿Dónde se funda esta licencia? Aquel que no quiere tan sólo volver a deletrear la naturaleza «se fabrica una lengua para expresar de nuevo a su manera aquello que se ha comprendido con el alma». Esta decisión libera al artista para elegir entre dos cimas lingüísticas diferentes: «Y de la misma forma que los pensamientos sobre temas morales se ensartan y toman forma en el alma de cualquiera que piensa por sí mismo, cualquier artista de este tipo (es decir, de la manera) verá, comprenderá y reproducirá también el mundo de otra manera...», lo que le permitirá recurrir



J. W. GOETHE  
Carta a Johanna Fahlmer, marzo de 1774  
Pluma y pincel en marrón, bordeado en gris  
Manuscrito, páginas 2-3  
Colección privada

ahora a este modo, luego a aquel otro: «tomará sus apariencias de forma más circunspecta o más ligera; volverá a producir de forma más duradera o más fugaz».

En consecuencia, la manera (o mejor, las maneras) se reconoce como un fluctuar, como un andar a tientas experimental en distintas direcciones que permite reconocer que, en último término, los tres grados «son estrictamente semejantes entre sí y que uno puede pasar a los otros con toda delicadeza».

En la tercera de las ocho cartas que forman el tratado «Der Sammler und die Seinigen», escrito diez años más tarde, Goethe sistematizará estas transiciones y entrecruzamientos con ayuda de seis posiciones «idealtípicas»:

[...] Cuando contraponemos de dos en dos a nuestros artistas y aficionados al arte,  
El imitador al imaginante,  
El caracterizador al ondulista,  
El artesano al bocetista; surge siempre entonces, en tanto en cuanto se unen estos contrarios, uno de los tres requisitos de la obra de arte perfecta; el conjunto se puede representar en pocas palabras, a modo de esquema, como sigue:

SERIEDAD solo. sesgo individual. maniera.	SERIEDAD Y JUEGO en unión. formación en lo general. estilo.	JUEGO solo. sesgo individual. maniera.
imitador. caracterizador. artesano.	verdad artística. belleza. perfección.	fantasmistas. ondulistas. bocetistas.

En sus seis «secciones», este «esquema» indica, sin *pathos* clarificador y de forma objetiva, el cambio de paradigma que hoy consideramos una de las decisiones centrales de la modernidad. Goethe miró en esta dirección pero no vio la consecuencia más extrema, la abstracción (*Gegenstandslosigkeit*).

¿En qué se basaron los ensayos didácticos anteriores para ordenar el extenso vocabulario gráfico? Aquéllos se contentaron con unas instrucciones didácticas, acaso a propuesta de Etienne-Louis



J. W. GOETHE  
Carta a Johanna Fahlmer, marzo de 1774  
Pluma y pincel en marrón, bordeado en gris  
Manuscrito, página 4  
Colección privada

Boullée, para ilustrar el invierno con perfiles quebrados y duros, y las estaciones agradables con formas fluidas. Jean Paul, en su *Vorschule der Ästhetik* (Escuela primaria de Estética), se dedicó al análisis de los contenidos de percepción lineal:

La línea recta, el arco y la línea ondulada [tras de la cual adivinamos la *line of beauty* de Hogarth] se retienen de forma más fácil y sólida ante el ojo porque, aunque sigan creciendo, no varían sus partes semejantes; en cambio, toda figura en ángulo ha de surgir de la primera mirada, y una segunda mirada ya la hará pedazos.

Goethe, en cambio, no se ocupará del receptor; a él lo que le interesa es exclusivamente el productor o, de forma más precisa, la multiplicidad de métodos posibles que éste elige como metáforas para «lo que él ha captado con el alma». A sus ojos no cuentan las letras con formas puestas ya en el alfabeto sino los procesos de su surgimiento. Aboga por la supremacía del contenido formal antes que por los contenidos materiales; es decir, por la independencia del medio formal y su liberación del deber de imitación o de idealización de la realidad. De ahí surgirá, en el siglo XX, el signo plástico autónomo que denominamos «abstracto».

Goethe no podía ser por completo consciente del alcance histórico de su modelo semiótico abierto, pues perseveró en un fantasma que se anteponía a la extensión de las variaciones horizontales, el «estilo». Para él, esta instancia abstracto-especulativa le estaba reservada al «artista perfecto», que sabe unir las cualidades de las seis secciones... una cuadratura del círculo. También le planteará al observador una gran exigencia: «el auténtico aficionado (debe) poder reunir en sí las seis inclinaciones».

El acontecimiento artístico productivo tiene lugar bajo esta ficción *non plus ultra* ideada por el deseo. No se trata ahí del programa de máximos de una individualidad que se sextuplica de forma sintética, sino de diálogos en un plano mucho menor. Ya cada unión de las seis posiciones produce para Goethe «una obra del tipo superior, como la completa unilateralidad...». Así que aboga por la mezcla de al menos dos idiomas. Ya en este bilingüismo se esconde una importante decisión fundada en los principios del artista, que releva a éste de la inevitable «necesidad interior» monológica y que, en realidad, le exige tomar y revocar decisiones, atreverse a la cohabitación y renunciar a ella; en pocas palabras, plasmar en papel una diversidad semiológica que no cabe agradecer a un afán monomaniaco de expresión, sino que se sostendrá por un cálculo que dosificará y combinará las divergencias a partir de un *criterio libre* para (con palabras de 1789) producir los fenómenos del mundo de forma más cuidadosa o más ligera, más fija o más fugaz. A cualquiera que funda su praxis dibujística de modo subjetivo le quedarán abiertas las posibilidades de la manera. Su multilingüismo no sólo habrá de tratar, sino que *estará en la obligación* de intentar adoptar, el *doble papel* de artesano/bocetista, imitador/imaginante, caracterizador/ondulista.

\*

El Goethe dibujante practicó este espectro de posibilidades, pero al hacerlo no orientó dócilmente su praxis hacia las líneas marcadas por el Goethe teórico... ¡por suerte! Por ello, resulta poco productivo el esfuerzo de realizar una batida por su extensa obra dibujística, recogida hoy en un corpus de diez tomos, en busca de correspondencias con esas seis «secciones». Goethe no dibujaba para rellenar los cajones de sus «secciones». No obstante, de momento aplicaré el criterio de los seis modos.

Entre los paisajes, escasean los intentos de obediencia al imperativo imitativo de duplicar lo imitado «sin poner nada»; por el contrario, sí que se encuentran entre los meticulosos dibujos de la morfología de las plantas. Por consiguiente, figuran entre las ilustraciones científicas (no las artísticas). *La granja del párroco de Sesenheim* (1771), con su añadida fidelidad al detalle, pertenece al género de la «sencilla imitación»; quizá también *La fortaleza de Verdún* y el *Valle de Stützerbach*. La fidelidad topográfica rara vez fue el objetivo de Goethe. Cuando en sus años finales registre con detalle, por ejemplo, una vista del jardín de Schiller, procederá con una mano que se moverá lentamente de detalle a detalle, que guardará con cuidado cada particularidad y dará con ello lugar a un trabajo de recuerdo: desde las ventanas superiores «se tenía la más bella vista, valle abajo, y Schiller vivía en este ático. Ahora se ha construido el observatorio en la llanura y el conjunto tiene un aspecto completamente distinto».

[cat. 50 / 20 / 57]

Los «caracterizadores» dibujísticos también reciben en Goethe el nombre de rigoristas (*Rigoristen*), esqueletistas (*Skeletisten*), angulistas (*Winkler*) y rígidos (*Steife*) (así podría muy bien describirse a los expresionistas de Dresde de 1905). Les falta la «bella ligereza». Así ocurre con el *Puente de maderos*, con sus árboles pelados y secos, con la cavidad embrionaria o con las estrafalarias formas de rocas, que reciben el nombre de *Monje y Monja*. Estas formas características aparecen de modo súbito y aislado. Su dureza acentúa el contraste con la vida orgánica que, por lo general –tal y como veremos–, fascinaba al Goethe dibujante. No obstante, la «cavidad» tiene el mismo origen que la de Caspar David Friedrich y el *Puente de maderos* muestra, en su pobreza y entumecimiento sin vida, que la mirada de este dibujante anhelaba también la naturaleza decrepita.

[cat. 25 / 05]

Entre los «artesanos» incluye Goethe a los puntistas (*Punktler*) y a los puntualistas (*Punktierer*): «Un objeto así les parece el mejor en el que ellos pueden colocar la mayoría de los puntos y las rayas». A éstos pertenece el *Paisaje con el monumento fúnebre de Caecilia Metella*. Éste es un ejercicio consecuente de rechazo del perfil... Puntillismo *avant la lettre*. El *Claro en el parque* nos fascina y hechiza nuestros ojos como una partitura hilada con delicadeza, formada a partir de incontables y finos ganchos pequeños y garabatos en forma de círculo... con partes diminutas pero totalmente diáfana.

[cat. 49 / 40]

Del puntista, Goethe observa que éste «a menudo no se percatará del comienzo esencial del arte, de la invención, de lo ingenioso». Cuando escribía esto, ya tenía en mente la corrección de este déficit, pues inmediatamente después vendrá una frase con la que se dirigirá a la parte derecha de su «cuadro sinóptico», a los bocetistas, a los que concebirá como el contraste complementario de los artesanos: «El bocetista, en cambio, tiene la mayoría de las veces demasiada imaginación; ama los temas poéticos y fantásticos y es siempre un poco exagerado en la expresión».

Así pues, Goethe se muestra preocupado sólo por los tres modos de la parte derecha de su «cuadro sinóptico», que permiten a su talento dibujístico un despliegue más bello y libre. Igual que el bocetista, sus parientes imaginantes (= fantasmistas) y ondulistatistas echan mano de medios lingüísticos metamórficos, transitorios. El pasaje sobre los imaginantes no llega, sin embargo, a salvar el honor sin reservas de la imaginación que busca de forma audaz o a tientas. Más bien, Goethe (el teórico) cree reconocer riesgos en esta licencia cuando el imaginante es «empujado» por encima de todas las fronteras del arte y se pierde en la «indefinición». Por ello, reconviene a su otro yo, el artista de las piezas nocturnas suavemente veladas y de los estudios de nubes observadas con precisión, para que no caiga en deformaciones e incoherencias propias de ensueños. A las imágenes de nubes de los nebulistas les criticará que «carecen de realidad y que nunca han existido». En los ondulistatistas, le deja insatisfecho una vez más el trazo blando y complaciente que hace surgir en último término tan sólo una «belleza indolente». Por ello, a causa de su arriesgada unilateralidad, se señalan las tres posiciones, en conexión con la complementaria que cada cual tiene enfrente, que le asigna el «cuadro sinóptico».

[cat. 12 / 15 / 16 / 59 / 62]

\*

De igual manera, los tres modos de la parte derecha constituyen la extensa legitimación de las exploraciones con las que Goethe ensayará las posibilidades de la manera expuestas en el artículo sobre la imitación. Aquí, el dibujante responsable está en su elemento, mientras que el teórico se queda con las ganas. O formulado de otro modo: si el ponderado teórico, atendiendo a la objetividad, trató de producir un equilibrio entre los dos platinillos del «cuadro sinóptico», el práctico debió de elegir de forma espontánea la parte derecha, donde manda la espontaneidad. Él no planeará «duplicar» aplicadamente lo imitativo; se liberará de la fórmula *natura naturata* y persistirá en la fórmula *natura naturans*, que acontecerá como proceso suave o atropellado, tormentoso o confuso. Por ello, le entretiene el apacible y velado flotar de las noches de luna, en las que la materia se desvanece y el espacio y el tiempo parecen superados. Tales obras se dirigen en efecto a los observadores, para los que vale la ironía de Goethe de «que en la imagen querían ver sólo un poco más que nada». Con una cautela semejante, tratará lingüísticamente en sus poemas experiencias naturales igualmente efímeras:

Me siento, en cuanto pienso en ti,  
Como al mirar la luna;

Me invade una tranquila paz,  
No sé cómo me ocurre.

La vida y el entretrejerse de la naturaleza se dividen también en lejanas miradas a los bosques humeantes en los que las nubes y la niebla penetran lentamente en la materia sólida. Literalmente, triunfa la *natura naturans* –como *Sturm und Drang* en erupción– en los bocetos de un sendero de montaña y de una cascada. Con todo, puede ocurrir que los contenidos formales se dispongan arbitrariamente sobre los contenidos materiales. Así ocurre en el *La Solfatarara de Pozzuoli*, en el que la vegetación parece caer del cielo gota a gota. *Vista del Etna* encierra una simbiosis (¡no síntesis!) de elementos. Lo sólido se une con lo líquido; aire, agua, tierra y fuego forman una mezcla agitada que resume una frase de Mefisto y que lleva a conceptos morfológicos:

Formación, transformación,  
Eterna recreación del sentido eterno,

(*Fausto II*, Galería tenebrosa)

Para uno de sus paisajes parecen más adecuadas las líneas con las que Mefisto representa el surgimiento de las formas desde el caos:

Todos sentís el secreto efecto  
Del dominio eterno de la naturaleza,  
Y desde las regiones inferiores  
Surge la huella viva.

(*Fausto II*, Sala del Trono en el Palatinado)

El medio de esta huella se forma en el paisaje de una helada marea de materia y energía: fuerzas solidificadas que en *Mar gruesa* parecen luchar entre sí. *Paisaje compuesto* divide el crecimiento salvaje de la naturaleza en dos fases: el poderoso tronco del árbol está en gran parte formado del todo; no obstante, sus ramificaciones aluden a la posible figura futura. En la *La noche de Walpurgis*, Goethe imagina una síntesis abierta en forma de árbol inclinado que se extiende con amplitud a la izquierda, hacia las profundidades del espacio y, a la derecha, hacia una cueva, de manera que escinde la forma plástica como cifra dinámica pero, a la vez, la reúne y la articula del mismo modo.

Hay dibujos en los que la transformación (es decir: la licuefacción) de la materia del acontecer natural se transfigura poéticamente y se eleva, pero también se hace ajena. Tal proceso comienza con un sencillo reportaje sobre un incidente (*Fuego en el bosque*) y se intensifica con una cascada

[cat. 19 / 21 / 17 / 18]

[cat. 35 / 36]

[cat. 70.5]

[cat. 41 / 46]

[cat. 11 / 37]

[cat. 70.5]

que aparece por detrás de unos bastidores rocosos que hacen de marco y que se multiplican orgánicamente como una extasiada visión inmaterial. Los elementos del tardío *Puesta de sol* (¡título bien prosaico!) se transforman en una gloria resplandeciente. Ante este teatro, podría hablarse de una *natura triumphans*. El centro de luz hecho de círculo y rayos une las energías orgánicas con el cálculo geométrico en una figura artística que parece hallarse de este lado y, al mismo tiempo, del otro. En este orden se cuela, interviniendo justo ante el «disco solar», un signo secreto que emerge del agua, una vela o una planta gigante traslúcida. De nuevo nos encontramos con el doble acorde «formación/transformación». El mundo familiar de los bastidores laterales se une estrechamente a la visión de un acontecimiento cósmico en un «gran pensamiento de la creación»; Goethe acuñó esta frase en 1775, frente a los Alpes suizos. Los contenidos formales no tutelan los contenidos materiales; antes bien, ambos son llevados a converger. Goethe no reclama la emancipación del signo gráfico secreto (algo por lo que ya intercedió en «Der Sammler und die Seinigen»). Ahora no sirven a la descripción sino a la evocación. Ante éstos, y ante la mayoría de los dibujos «poéticos» de Goethe, se plantea la cuestión: ¿hay para ellos un lugar preciso en las seis categorías? Desde luego, no en la «imitación» ni en los «artesanos» o los «caracterizadores». Tampoco las indefiniciones curvas que pertenecen a los signos de la parte derecha dan con el trazo a la vez ligero y preciso de este dibujo. Probablemente, el doble acorde parece alcanzarlo el par de conceptos —antes dejados de lado— que Goethe situó en el eje central de su «cuadro sinóptico»: seriedad y juego.

\*

El acoplamiento de seriedad y juego: esto podría producir una mezcla como la de la escena teatral en la que trabajan los artesanos de *El sueño de una noche de verano*, de la que se burla el duque, viendo las cosas por anticipado: «Merry and magical! tedious and brief! How shall we find the concord of this discord?» (¡Feliz y mágico! ¡Tedioso y breve! ¿Cómo encontraremos la concordia de esta discordia?). También las agudas ocurrencias de las que viven los *Caprichos* de Goya tienen lugar de forma ambigua; emparejan «en un personaje fantástico... el ridículo» con el reverso serio de aquél, «los errores y vicios humanos»<sup>1</sup>. Goethe no tenía la intención de hacer nada semejante. A él tampoco le iba el sorprendente encanto con el que trabajaban los *Entremeses*. A su juicio, no tenía nada que ver con mezclas extravagantes sino con una fusión absolutamente continua de dos puntos extremos del vocabulario dibujístico: «El verdadero arte sólo puede surgir de la seriedad y el juego unidos en lo profundo...». Ahí se encuentra una regla vital que además vale también para el acontecer natural. Con otras palabras: el juego serio representa la suma de sus experiencias en tres ámbitos que él se había planteado descifrar: vida, naturaleza y arte.

Seriedad y juego poseen un equivalente en el contraste complementario de cercanía y lejanía. Las impresiones desplazadas a la proximidad se ofrecen a la descripción sosegada, mientras que aquéllas que están en la lejanía parecen esperar a los juegos de formas. Así se llega, en *Valle brumoso en Ilme-*

1 En español en el original. (N. del T.)

*nau*, a la unión de ciertos contornos montañosos con los *Entremeses* de nieblas y nubes. La mirada de Goethe va de la proximidad a la lejanía, de lo concreto a lo general. Ya en 1776, en el breve escrito «Nach Falconet und über Falconet» («Según Falconet y sobre Falconet»), aconsejará: «Pero pienso que a toda fuerza humana se le ponen sus límites. ¿Cuántos objetos eres capaz de captar que puedan ser extraídos de ti nuevos otra vez? Eso es lo que te pregunto; sal del hogar y expándete, lo mejor que puedas, por todo el mundo».

[cat. 21]

Esta indicación surgirá un decenio más tarde, cuando crea haber llegado a la meta con su «viejo capricho»: la *planta original*. Ella será, según le escribe el 17 de mayo de 1787, desde Nápoles, a Herder:

la criatura más maravillosa del mundo, por la que la naturaleza misma deberá envidiarme. Con este modelo y la clave añadida se podrá, de inmediato, seguir imaginando hasta el infinito plantas que habrán de ser consecuentes; es decir, que, aunque no existieran, sí que podrían existir y que no son por ejemplo luces y sombras pictóricas o poéticas sino que tienen una verdad y una necesidad internas.

La frase siguiente es decisiva: «La misma ley podrá extenderse a todo aquello que está vivo». A partir de esta idea, saldrá un consejo para todas las situaciones de la vida. En la *Metamorfosis de las Plantas* (1790), concluye un corto «Discurso intermedio» con el lema:

Si quieres caminar hacia lo infinito,  
ve en lo finito hacia todas partes.

Esto se ajusta al Goethe dibujante tanto como al investigador de la naturaleza, por lo que no sorprende que el oxímoron «juego serio» surja ya en una pequeña poesía dedicada a la metamorfosis de las plantas:

Alegraos de la verdadera luz,  
Alegraos del juego serio,  
Ningún ser vivo es sólo unidad,  
Él siempre es multitud.

La planta original, «la más maravillosa de las criaturas», no fue para el Goethe empirista ningún motivo dibujístico; habría de ser Paul Klee quien, con alegre seriedad, parafrasease por vez primera la amplitud de su transformación. En la medida en que Goethe se limitó a las metamorfosis concretas del acontecer natural, éstas tomaban el margen de variación que él se concedía como dibujante. Los seis actos de elección a los que él adapta sus modos «idealtípicos» habían

[cat. 18 / 35 / 38 / 39 / 56]

[cat. 31 / 19 ]

## COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

La carta a Johanna Fahlmer fue publicada como facsímil por Ludwig Münz en su libro fundamental *Goethes Zeichnungen und Radierungen*, Viena, 1949, p. 33 (véase *Goethes Werke*, Weimar, Sophien-Ausgabe, IV, 1887, sección vol. 2, p. 148).

Los ensayos de Goethe «Nach Falconet...» («Según Falconet...»), «Einfache Nachahmung...» («Imitación sencilla») y «Der Sammler und seine Seinigen» («El coleccionista y los suyos») se citan según el volumen 13 de la edición de los *Schriften zur Kunst* (Escritos sobre arte) preparada por Ernst Beutler, en la edición conmemorativa de Zúrich de 1949 (2ª ed. 1965, pp. 49 y ss., 66 y ss. y 259 y ss.). Las citas de *Metamorphose der Pflanzen* (Metamorfosis de las plantas) proceden del tomo 9 de los *Schriften zur Naturwissenschaft* (Escritos sobre Ciencias Naturales), elaborado por Dorothea Kuhn, Weimar, 1954, pp. 88-89.

A Boullée (*Teatrise on Architecture*, ed. Helen Rosenau, Londres, 1953, pp. 42 y ss.) y a Jean Paul (*Vorschule der Ästhetik*, XIV. Programa, § 79) ya me he referido en mi libro *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit* (De la imitación al descubrimiento de la realidad), Colonia, 1970 (edición original americana, Nueva York, 1969), p. 54.

Ya Werner Busch llamó la atención sobre las contradicciones entre el concepto de arte de Goethe, su experiencia de la naturaleza y su praxis artística en la época del viaje a Italia (es decir, antes de la época a la que yo me refiero), en su importante artículo «Die 'große, simple Linie' und die 'allgemeine Harmonie' der Farben», en *Goethe-Jahrbuch*, Weimar, 1988, tomo 105, pp. 144 y ss.

También el de Wolfgang Kemp en su libro «...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht einzuführen!». *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500-1870*, Frankfurt, 1979 (*Beiträge zur Sozialgeschichte der ästhetischen Erziehung*, 2). La parte investigada del diletantismo en el arte de Goethe no entra en los artículos consultados de 1789 y 1799 por mí.

de establecer una meta: en lugar de perderse meticulosamente en detalles, habrían llevado siempre sus objetos al concepto de «todo». El dibujante práctico seguirá esta directriz teórica. Cambiará en tanto en cuanto proceda económicamente con su vocabulario. El «todo» no es para él un aumento aditivo de detalles sino lo contrario: el resultado de una supresión inteligente, de un querer (¡de un saber!) renunciar. Además, hay que saber cuándo se debe terminar. Goethe lo sabía; obraba según la vieja norma de que el todo es mayor que la suma de sus partes. Esto dio lugar a unos resultados sorprendentemente «modernos»; por ejemplo, en sus abreviaturas llenas de insinuaciones o en la precisa «sustracción» que lleva a cabo en la *Pirámide de Cestio*. La luz del sol se producirá mediante su contrario, la sombra, y se evocará tan sólo con el blanco del papel. Los edificios despojados de su sustancia material servirán como pretextos de una experiencia lumínica de corta duración, tal y como se mostrará, cien años más tarde, a la mirada de los impresionistas. La *Franja de la vista hacia Italia desde San Gotardo* le debe la impresión de lejanía a la renuncia superior a describir lo cercano, donde se detienen en primer plano los dos montañeros. Dos niveles de realidad se confrontan y, a la vez, se transforman el uno en el otro.

\*

El pensamiento del juego serio podría constituir el modelo estructural *par excellence* de la modernidad en la medida en que ésta, siguiendo a Horacio, cruza *concordia* con *discordia* en un diálogo abierto que no aspira a *finalidad* alguna. Sin embargo, Goethe ha establecido sus conexiones bajo otro signo: *lo definitivo del estilo*. En la columna central del «cuadro sinóptico», el diálogo horizontal de seriedad y juego le obliga a una síntesis, la «formación en lo general, el estilo»; es decir, la «verdad artística, la belleza y la perfección». Hasta allí no le siguió la modernidad. Allí quedará Goethe, dibujando y pensando, en el umbral de nuestro concepto de arte sin apropiarse de las dimensiones de éste.

*Una tenue neblina tornaba azules todas las sombras*  
(*Viaje a Italia*, 2 de abril de 1787<sup>1</sup>)

Los dibujos de Goethe de sus años en Italia figuran entre los más conocidos e incluso entre los más populares de su autor. Numerosas publicaciones biográficas y ediciones para bibliófilos del *Viaje a Italia* muestran las imágenes de Hesperia en reproducciones a color. Ello podría verse como una culminación tardía (impensable en vida del poeta) de las intenciones goethianas de ilustrar una publicación de los escritos de su viaje a Italia con grabados que recurrieran al bagaje de motivos que guardaba en su portafolios y estudiaba, pues el autor había perseguido algo así, en principio, en sus planes de en torno a 1809 y, luego, en sus planes de Weimar, primero en colaboración con Carl Ludwig Kaaz y, más tarde, también con Jacob Wilhelm Christian Roux. Con esta idea, se tomaron en consideración y se seleccionaron tanto dibujos propios como trabajos creados de forma paralela por su amigo, compañero de viaje y mentor artístico Johann Heinrich Wilhelm Tischbein<sup>2</sup>.

La idea de una reproducción impresa de los motivos plásticos arcádicos no se ciñó al caso aislado del *Viaje a Italia*; en 1821 se editaron «Radierte Blätter nach Handzeichnungen von Goethe» («Páginas grabadas con dibujos a mano de Goethe»; seis motivos), realizadas por Carl Wilhelm Lieber y Carl Wilhelm Holdermann y publicadas por Carlos Augusto Schwerdgeburth. Goethe completó el universo plástico de las seis fantasías paisajísticas vinculadas a distintas regiones topográficas con poesías que, entre el juego y la insinuación, habían de esclarecer las regiones imaginadas y habían de ampliarlas de un modo poético y transparente. También aquí —en una atmósfera esclarecida de manera elegíaca— aparecía una visión plástica que conjuraba la fuerza del brillo de Hesperia y que la dibujaba retrospectivamente como escuela de vida: «La residencia más secreta».

La residencia más secreta.  
Se erigió y quedó en paz,  
y llega así quizá hasta hoy, desde la antigüedad:  
abundó en obras y mantuvo ese empeño sagrado  
del que el mundo aún no conoce ni una sílaba.  
El templo se alza al más alto sentido consagrado,  
Sobre el suelo de roca, en sublime soledad.  
Junto a él viven los piadosos peregrinos,  
que cambian, yendo, viniendo, año tras año.  
¡Qué apaciblemente espera esta estirpe itinerante,  
protegida por los muros, y aún más por la luz y la razón!  
Y quien estaba allí en su año de prueba  
no tenía en el mundo un lugar propio;

## DIBUJOS DEL VIAJE A ITALIA

**HERMANN MILDENBERGER**

<sup>1</sup> Las obras de Goethe se citan a partir de: *Goethes Werke*, edición por encargo de la archiduquesa Sophie von Sachsen Weimar 1887-1919 (reimpresión, Múnich, 1987), abreviado WA. Aquí, WA I 31, p. 87.

<sup>2</sup> Véase J. W. Goethe, *Immagini per la progettata edizione illustrata del viaggio in Italia* [cat. de exposición], ed. Cornelia Diekamp, Petra Maisak y Francesco Moiso, Turín, Museo Regionale i Scienze Naturali, 2000.

nosotros mismos deseábamos arraigar en aquel asilo.  
 El que conozca las bahías, las lenguas de tierra, lo encontrará.  
 La tarde no podía ser más bella.  
 ¡Ay! ¡Quiera Dios que la haya visto un artista!<sup>3</sup>

Los «años de prueba» de Goethe en Italia fueron objeto de una exploración y una observación retrospectivas; tanto en el plano poético como en el plástico trató de ahondar en su propia evolución.

La partida de Goethe hacia Italia desde Karlsbad, el 3 de septiembre de 1786, supuso un vigoroso nuevo comienzo artístico, un ensanchamiento del horizonte de su personalidad y de su obra. Los seudónimos escogidos («*pittore* Filippo Miller» y «pintor Müller o Möller») señalaban también nuevas esperanzas para el espectro de las artes plásticas. Si se tiene presente el panorama de la formación y la producción artística anterior, se observa que de ningún modo dominaban hasta tal punto los acentos mediterráneos, aunque sí estaban vivos en diversos enfoques. El arte holandés (omnipresente en Frankfurt también como lugar de comercio), los frankfurtianos de inspiración holandesa y los pintores de Hesse influyeron en el joven Goethe mientras que, al mismo tiempo, las reminiscencias del viaje a Italia de Johann Caspar Goethe, las vistas italianas que colgaban en la casa de los padres de Goethe como recuerdos de la vivencia italiana paterna, hicieron sonar otro acorde fundamental. El holandismo del estilo de Louis Seize, que en Leipzig le transmitió su maestro de dibujo Adam Friedrich Oeser, mezclado con elementos del clasicismo temprano o los estudios en la Sala de Antigüedades de Mannheim, ampliaron su radio de visión de forma paralela a la receptividad de Goethe para con la arquitectura gótica en Estrasburgo, el entusiasmo por Rembrandt, que compartió con el duque Carlos Augusto, y el *Sturm und Drang*, estética del viaje a Suiza y de los estudios geognósticos. En el ámbito de la reproducción —ya se trate de los tapices *haute lisse* que decoraban el paso de Maria Antonieta del Rin en Estrasburgo con ocasión de su enlace con el delfín o de grabados sencillos—, naturalmente valoró también mucho a Rafael.

Goethe, en su viaje por el Brennero, en las regiones alpinas, recuperará con frecuencia los dramáticos paisajes de Allaert van Everdingen, en cuya tradición, como en los casos anteriores, hacía sus dibujos; por ello el paisaje sureño, una vez atravesados los Alpes, ya en Rovereto, le hizo dirigir la mirada a unos horizontes nuevos, amplios y serenos<sup>4</sup>. A pesar de su liberación personal de las estrecheces de las pequeñas ciudades y de las sombrías perspectivas nórdicas, el viaje de Goethe no era una iniciativa puramente individualista. Por lo general, en su época, los estudios en Italia funcionaban como condición previa para una formación artística de primera clase. Ésta era una parte del currículum que le había faltado en sus numerosas y fragmentarias épocas de estudiante; por ejemplo, en la escuela de Adam Friedrich Oeser en Leipzig. Ahora, tras haber obtenido un conocimiento académico válido, podía cruzar un importante umbral hacia la maestría. A buen seguro, en sus pensamientos sobre este viaje se agitaba también la idea de realizar un redivivo recorrido del Caballero o «Grand Tour», pues este hijo burgués frankfurtiano, entre tanto

3 WAI 49, p. 332.

4 Véase P. Maisak, *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*, Stuttgart, 1996, p. 118. WAI III I, pp. 173 y ss.

ennoblecido y trabajando en un alto cargo cortesano, se había aclimatado a estar rodeado de personas de posición. En efecto, en Italia se le dieron también contactos elegantes y cosmopolitas, ideales cuando se mezclaban con el medio artístico, ya fuera en los círculos romanos de Angelika Kauffmann o en los napolitanos de Sir William y Lady Hamilton, el ministro británico delegado en este reino del sur de Italia y su eminente esposa, celebrada por sus «ademanos» teatrales.

Entretanto, sus intereses artísticos pasaron de forma impulsiva a un primer plano. A su amiga de Weimar, Charlotte von Stein, le escribió: «Roma es el único lugar del mundo para el artista y lo cierto es que yo no soy otra cosa»<sup>5</sup>. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein le comunicará a Johann Heinrich Merck (el 10 de octubre de 1787): «Goethe sigue aún aquí; medio se ha convertido en un pintor; he oído que en Roma se dedica con toda aplicación a dibujar cabezas y paisajes»<sup>6</sup>. Ciertamente Tischbein fue una figura clave al principio de la estancia romana de Goethe, en lo que concierne al despertar de nuevas ambiciones artísticas. En cuanto llegó a Roma (29 de octubre de 1786), Goethe se dirigió de inmediato a Tischbein. Ya un día después de que se conocieran personalmente —pues anteriormente sólo lo habían hecho a través de la correspondencia y del intercambio artístico—, Goethe se instaló en casa de Tischbein en la Via del Corso, en una casa en la que también vivían otros artistas de habla alemana<sup>7</sup> que llegaron a ser importantes para el desarrollo ulterior de Goethe: entre ellos, Friedrich Bury<sup>8</sup>, Johann Heinrich Lips y Johann Georg Schütz.

Tischbein se convirtió en el cicerone ideal del poeta: la Roma Antigua, el Renacimiento y el Barroco cautivaron a Goethe gracias a la experta guía del artista clasicista. Bajo las instrucciones de Tischbein, surgieron también dibujos, pero fue el estudio de los monumentos lo que dominó el comienzo de su estancia en Roma. Antes de la marcha a Nápoles, en enero de 1787, Goethe hará un balance entusiasta de sus primeros meses romanos, en una carta a los amigos de Weimar:

Lo más fuerte que me retiene en Italia es Tischbein; aunque mi destino fuera visitar una segunda vez esta bella tierra nunca más podré aprender tanto en tan poco tiempo como lo hago ahora en compañía de este hombre culto, experimentado, exquisito, recto y unido a mí en cuerpo y alma. No digo que de pronto lo conozca ya todo. Aquél que se halla en la noche toma el alba por día, pero ¿qué será cuando salga el sol?<sup>9</sup>

Bajo las nuevas impresiones, Goethe trató de nuevo de llevar un punto más allá sus capacidades dibujísticas:

Entre tanto, me resulta inestimable dibujar cada ratito que encuentro; ello me hace más sencilla cada representación de las cosas (...). Me alegro muchísimo de que en mis dibujos esté brotando una luz antes de viajar a Nápoles (...). Tischbein me obliga a dibujar desde hace más o menos dos días casi cada hora, pues ve dónde estoy y lo que me falta. Así ocurre también en lo moral; así ocurre en todas las cosas<sup>10</sup>.

5 WA IV 8, p. 231; 8.6.1787.

6 F. F. von Biedermann, *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann*, completado y editado por Wolfgang Herwig, t. I, 1749-1805, Zürich/Stuttgart, 1965, p. 426.

7 P. Maisak, «Wir passen zusammen als hätten wir zusammen gelebt. Goethe und Tischbein in Italien», en *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund* [cat. de exposición], ed. Hermann Mildemberger, con contribuciones de Margret E. Burscheidt, Donat de Chapeaurouge, Petra Maisak y Peter Reindl, Landesmuseum Oldenburg, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Kloster Cismar, Freies Deutsches Hochstift Frankfurter Goethe-Museum, 1987/88, pp. 17 y ss.

M. Oppel, «Goethe und Tischbein. Eine Künstlerfreundschaft», en *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Aquarelle, Gouachen und Zeichnungen*. Kulturstiftung der Länder – PATRIMONIA 274, Berlin/Weimar; Kulturstiftung der Länder / Klassik Stiftung Weimar, 2006, pp. 38-48.

H.-Th. Schulze Altcapenberg, «Zwischen Ideal und Wirklichkeit. Zum Verständnis der Goethe-Zeichnungen», en «auf classischem Boden begeistert» *Goethe in Italien*, ed. Jörn Göres, Goethe-Museum Düsseldorf, Mainz, 1986, pp. 99-112 y 318-330.

8 M. Dönike (ed.), *Friedrich Bury. Briefe aus Italien an Goethe und Anna Amalia*, Göttingen, 2007.

9 WA IV 8, p. 121.

10 *Ib.*, pp. 180-182.



JOHANN HEINRICH WILHELM TISCHBEIN  
*Idilios* (Boceto de portada), 1786/87  
 Pluma y pincel en marrón, bordeado en gris  
 Hoja 30 x 24 cm



JOHANN HEINRICH WILHELM TISCHBEIN  
*Idilios* (Boceto de portada), 1786/87  
 Pluma en sepia, bordeado  
 29,1 x 19,9 cm

El propio Tischbein estaba interesado en la colaboración bajo los auspicios de la palabra y la imagen; había planeado unos «Idilios» en la tradición de Salomon Gessner: poesía de Goethe e ilustraciones de Tischbein<sup>11</sup>. Se conservan dos esbozos de portada de Tischbein, que pueden servir al mismo tiempo como comparación estilística con los dibujos del Goethe de la época italiana. La forma compositiva, la reducción tendente a la abstracción de las figuras, los elementos de vegetación y las piezas paisajísticas pueden compararse con toda una serie de dibujos de Goethe. Precisamente, las tendencias de Tischbein a la supraformación abstrayente de detalles al servicio del efecto compositivo influyeron de forma palmaria en Goethe; esto se dará con especial claridad en los contrastes de claroscuro; por ejemplo, en las piezas nocturnas.

Goethe, que se hospedaba con frecuencia en casa de Angelika Kauffmann, también se dejó instruir por ella en el dibujo. Pero su técnica, muy fina y de delicados acentos, puede que influyera en Goethe bastante menos que el mundo expresivo de su sentimentalismo; quizá lo hiciera precisamente en algunos *ricordi* de escenas mediterráneas, surgidos tras la vuelta a Weimar.

El desprendimiento de los modelos holandeses por mor de las nuevas e imponentes impresiones experimentadas en Italia comparece de forma ejemplar en dos copias hechas a partir del grabado *Het schuytje op de voorgrondt* de Rembrandt, de 1650. En diciembre de 1786, Goethe se enfrentó en Roma al modelo canonizado en Alemania, en un principio fiel al motivo de aquél, mientras que una representación hecha a continuación y surgida igualmente en 1786 delata una singular metamorfosis:

En lugar del paisaje holandés, se desplegará una amplia llanura hasta una cadena montañosa bellamente ondulada en el horizonte; se dejará de lado la arquitectura y la roca desnuda se suavizará en un leve promontorio cubierto de vegetación. Bajo el cielo del sur se abrirá ahora, tras la barca de Rembrandt, un paisaje mediterráneo que se asemeja a la Campagna de Roma. Consciente o inconscientemente, Goethe parece haber tomado como modelo el grabado de Rembrandt para comprobar el cambio de su forma de mirar y para ganar claridad sobre el desarrollo de sus posibilidades. Recapitulará de nuevo sobre su anterior fijación en el arte holandés, con sus dramáticos claroscuros y sus rincones idílicos; para ello, llenará de luz la nueva impresión del paisaje italiano, que lo mueve a «actualizar» la representación de Rembrandt sin cuestionar su cualidad compositiva. En lugar de una copia, le saldrá de este modo un trabajo independiente que hace que el norte y el sur broten el uno en el otro<sup>12</sup>.

11 El proyecto se acabó realizando mucho más tarde de un modo muy distinto; véase Peter Reindl.

12 P. Maisak, *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*, ed. cit., 1996, p. 129.

En Italia se revitalizó un viejo modelo artístico que Goethe conocía principalmente por grabados: Claudio Lorena. Ahora lo iba a reconocer en el paisaje real del sur; la admiración por Rembrandt empezaba a disiparse a la luz de Claudio. Los paisajes ideales compuestos por Goethe toman

el gesto tranquilo y festivo de la tectónica visual de Claudio. El 19 de febrero de 1787 anotaba: «Sobre la tierra flota una neblina diurna, que yo sólo conocía por las pinturas y los dibujos de Claudio; un fenómeno que nunca había visto en la naturaleza»<sup>13</sup>. El 3 de abril de 1787 anota:

No hay palabras para expresar la vaporosa claridad que flotaba en las costas cuando zarpamos hacia Palermo, en la más bella de las tardes. La pureza de los contornos, la suavidad del conjunto, el mutuo disiparse de los tonos, la armonía del cielo, el mar y la tierra... Quien lo ha visto lo recordará toda su vida. Ahora entiendo, por vez primera, a Claudio Lorena y tengo la esperanza de crear también algún día desde el fondo de mi alma, en el norte, siluetas de esta feliz estancia<sup>14</sup>.

En ese mismo instante —mientras viajaba con el artista Christop Heinrich Kniep—, Goethe hará referencia a cuestiones de técnica acuarelistica. Tras su vuelta a Alemania, esperaba cuanto menos realizar «siluetas» del tipo de las de Claudio. En efecto, surgieron una serie de imágenes de acuarela que evocaban los paisajes sureños. Haciendo balance de los dos grandes modelos: Claudio y Poussin (me refiero al paisajista Gaspard Dughet, que se hacía llamar Poussin), el 25 de enero de 1788 le escribió a su duque: «Las grandes escenas de la naturaleza habían ensanchado mi alma (*Gemüth*) y habían alisado todas las rugosidades; partiendo de la dignidad de la pintura de paisaje, había llegado a la consecución de un concepto; veía a Claudio y a Poussin con otros ojos»<sup>15</sup>.

La marcha de Roma en dirección a Nápoles tuvo lugar en febrero de 1787 («En el viaje a Nápoles dibujaré mucho; quíerolo el cielo. Tischbein va conmigo»<sup>16</sup>). En Nápoles se aflojó la estrecha relación de amistad con Tischbein, quien empezó muy pronto a perseguir con denuedo la posición vacante de un director de academia real napolitano y, en esta situación, tampoco cumplió su promesa de seguir acompañando a Goethe hasta Sicilia. Como artista-sustituto, se procuró para el viaje a Sicilia a Christoph Heinrich Kniep.

Por su parte, su encuentro con Jacob Philipp Hackert, pintor del rey Fernando IV de Nápoles y Sicilia (título tardío del anterior Rey de las dos Sicilias), uno de los principales paisajistas de la época, se convirtió para Goethe en un encuentro decisivo en el plano personal. Éste reconocía en su equilibrado arte del paisaje, enraizado en la tradición de Claudio, el modelo para la contemporaneidad; más tarde, le dedicó al artista incluso una biografía. No se arrepentía de haber sido discípulo de dibujo de este maestro conocido en toda Europa. El 15 de marzo de 1787 escribió Goethe sobre Hackert:

Dedicado al dibujo o a la pintura sin descanso, es muy sociable y sabe atraerse a las personas, haciendo de cada una de ellas uno de sus discípulos. También a mí me ha ganado por completo, tiene paciencia con mis puntos flacos; sobre todo, insiste en la firmeza del dibujo, y luego en la seguridad y claridad de la posición. Cuando pinta, tiene siempre listos tres colores y, empezando a trabajar desde el fondo,



J. W. GOETHE  
sobre un tema de Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606-1669)  
*Paisaje con barca*, 1786  
Lápiz, tiza en negro  
11,7 x 16,1 cm

J. W. GOETHE  
sobre un tema de Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606-1669)  
*Paisaje con barca*, 1786  
Lápiz, pluma con tinta china y tinta, bordeado  
12,5 x 17,7 cm

<sup>13</sup> WA IV 8, p. 203.

<sup>14</sup> WA I 31, pp. 90 y s.

<sup>15</sup> WA IV 8, p. 328.

<sup>16</sup> Carta a K. L. von Knebel, 19.2.1787, WA IV 8, p. 195.

emplea uno tras otro, de forma que surge una imagen sin que nadie sepa de dónde ha salido. Si fuera tan fácil de ejecutar como parece... Me dice con su habitual y demoledora sinceridad: «Usted tiene talento pero no sabe hacer nada. Quédese dieciocho meses conmigo y así podrá usted producir algo que le dé alegría a usted mismo y al resto». ¿No se trata acaso de un texto sobre el que se podría pronunciar una prédica eterna a todos los diletantes? Ya veremos los frutos que tiene en mí <sup>17</sup>.

Hackert practicó con Tischbein el dibujo en medio de la naturaleza, muy en la tradición del Círculo de Wille, al que había pertenecido el pintor durante su estancia en Francia. El 16 de junio de 1787 anotaba Goethe:

En Tivoli acabé muy cansado por los paseos y por haber dibujado con todo el calor. Estuve al aire libre con el señor Hackert, que posee una increíble maestría para copiar de la naturaleza y para conferirle al dibujo una forma de inmediato. En estos pocos días he aprendido mucho de él (...). El señor Hackert me ha alabado y me ha reprendido, y me ha ayudado a seguir avanzando. Medio en broma, medio en serio, me ha hecho la propuesta de que me quede dieciocho meses en Italia para ejercitarme partiendo de unos buenos principios; tras este tiempo, me prometía que mi trabajo me reportaría una gran alegría. Veo también a la perfección qué es lo que hay que estudiar y cómo, para superar ciertas dificultades bajo cuyo peso, de otro modo, se arrastrará uno toda su vida <sup>18</sup>.

Donde más claramente se muestra en Goethe la influencia del magisterio de Hackert es en el desarrollo de un estilo de contorno de líneas finas en la descripción paisajística; también en la reproducción de masas arbóreas y de elementos vegetales aislados. Goethe llama la atención sobre el uso diferenciado de tintes sepia de diferentes tonos; pero también le impresionó el cerrado marco compositivo de los hallazgos visuales de Hackert, a los que seguramente sentía como un desarrollo contemporáneo ulterior de la ponderada tectónica del paisaje de Claudio Lorena.

Junto al intercambio con artistas de habla alemana, se abrieron también otras posibilidades de aprendizaje, que en parte se hallaban lejos de una estricta categorización en el sentido de clases académicas de dibujo pero que sí fueron fructíferas en la práctica. El artista plástico y luego director del Louvre, Dominique Vivant Denon, se hizo amigo de Goethe en Italia; el arquitecto y dibujante Louis François Cassas, que había vuelto de su viaje a Oriente (Egipto, Palmira, Baalbek) con un rico tesoro de imágenes, también le inspiró y pudo haber dado impulso al canon de adornos arquitectónicos desplegado en algunos de los posteriores paisajes de Goethe:

(...) éste había tomado medidas de los monumentos antiguos más importantes, en especial de aquéllos de los que aún no se había publicado nada; también había

<sup>17</sup> WA I 31, pp. 50 y s.

<sup>18</sup> WA I 32, pp. 4 y ss. El dibujo en la tradición de Wille jugó un gran papel en Weimar gracias a Georg Melchior Kraus, que también pertenecía al Círculo de Wille. Goethe prosiguió sus esfuerzos análogos en Italia aunque ahora más bien con un destacado artista como G. M. Kraus como maestro. Véase H. Mildenerger, «Goethe und die französische Zeichenkunst», en David Mandrella, Hermann Mildeberger, Benjamin Peronnet y Pierre Rosenberg, *Von Callot bis Greuze. Französische Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts* (= Im Blickfeld der Goethezeit V), Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen Weimar, The Frick Collection, Nueva York; Musée Jacquemart-André, París, 2005/2006, pp. 17-39.

hecho dibujos de las regiones, tal y como se las puede ver y, no en menor medida, había vuelto a levantar en sus imágenes las antiguas, que ahora aparecían desmoronadas y destruidas, y había representado para el ojo una parte de sus dibujos, de mayor precisión y gusto, esbozados a pluma y animados por los colores de las acuarelas...<sup>19</sup> (*Viaje a Italia*, septiembre de 1787).

El 15 de septiembre de 1787 Goethe anotó: «Los trabajos de Cassas son extraordinariamente bellos. Le he robado algunas ideas que quiero llevaros»<sup>20</sup>. En cuestiones de dibujo de arquitectura, también tuvo interés por Goethe Maximilian von Verschaffelt, hijo del director de la Academia de Mannheim. Fue a él justamente a quien agradeció Goethe sus progresos en la representación de la perspectiva. En general, en su tiempo en Italia, Goethe constató progresos en todos los ámbitos en los que registraba puntos de inmadurez:

Por lo demás, me ayudan todos los artistas, viejos y jóvenes, a acabar de apuntalar y a ensanchar mi pequeño talento. He progresado en la perspectiva y en la arquitectura; también en la composición del paisaje. En la representación de criaturas vivas aún queda; ahí tengo un abismo por delante, pero con seriedad y aplicación también en eso podría realizar avances<sup>21</sup> (27 de julio de 1787, *Viaje a Italia*).

Los numerosos estudios de anatomía y proporción de figuras humanas fueron, en este sentido, de una insuficiencia que debía superar, tal vez orientándose de forma en exceso ambiciosa al progreso artístico, ante el telón de fondo de los estándares anatómicos del Renacimiento y la Antigüedad que permanentemente le salían al encuentro en Italia. La estancia de Goethe en el sur de Italia, parte de la Magna Graecia, no se limitará a marcar el paso de la antigüedad romana a la griega desde el punto de vista del conocimiento de una acrecentada tradición objetual. El viaje de Goethe a Sicilia, acompañado por el dibujante Christoph Heinrich Kniep –sustituto de un J. H. W. Tischbein envuelto en estrategias para hacer carrera–, buscaba también los horizontes reales de Grecia, a los que él no puso rumbo más allá de Sicilia.

Si se intenta esbozar de forma sucinta el abanico de influencias estilísticas a partir del entorno artístico, habrá que decir, a modo de resumen, que en el ámbito del paisaje hay más dibujos que delatan la influencia de Hackert que la de otros contemporáneos; seguido de J. H. W. Tischbein, aquí reconocible de forma indirecta ya por lo difícil que resulta determinar la autoría de las obras de ambos dibujantes. La refinada sensibilidad de alguien como Angelika Kauffmann pudo haber ejercido efectos atmosféricos generales antes que influir directamente en el estilo dibujístico. En las figuras –en especial las de la vida del pueblo italiano– y en la reproducción dibujística de figuras antiguas, también tuvo una marcada presencia Johann Heinrich Meyer, aunque con menor intensidad que en las posiciones teórico-artísticas y crítico-artísticas que Goethe y Meyer lanzaron en Weimar, en buena medida con la revista *Propyläen*.

19 WAI 32, pp. 86-89.

20 *Ib.*, pp. 81 y s.

21 *Ib.*, p. 38.



J. W. GOETHE  
*Avenida del Parque Borghese*, febrero de 1787  
 Lápiz, acuarela de colores, pluma con tinta china  
 10,8 x 18,9 cm

[cat. 44.]

Numerosas imágenes de claros de luna romanos revelarán continuidad y un nuevo planteamiento en los paisajes, siguiendo la línea de los estudios de paisajes de Weimar, temáticamente semejantes; en consecuencia, se hallan ligados también más adelante con los estudios intensivos de nubes realizados por Goethe. La magia de los atmosféricos paisajes del sur estará siempre llena de cierta luminosidad, que no puede apostrofarse de romántica en el sentido corriente de la palabra. Esta magia, con su carácter sereno flotando de forma característica, podría asociarse más bien con los paisajes helénicos de la segunda parte del *Fausto*.

Característico de la época italiana es también el redoblado giro hacia la acuarela, donde por lo común se estructuran previamente, siempre con un entramado de líneas a lápiz o con una delgada tiza negra, claros campos de color desarrollados más bien de forma superficial. Los detalles plásticos a menudo escogidos de forma original (como *Paseo en la Villa Borghese*, de febrero de 1787 o, a menudo, las «dobles perspectivas», en largas vistas rectangulares rayadas (como *Paisaje italiano de colinas*), son de una peculiaridad inconfundible. Goethe se atrevió pocas veces a hacer un uso libre del pincel —sin estructuras lineales previas—; cuando lo hizo fue en dibujos de toque pero no con acuarelas de muchos colores.

Al encanto colorista de algunos de los paisajes italianos de Goethe se contrapone, de forma a menudo aclaratoria, su consideración marcadamente autocrítica de sus propias creaciones. Quería aprender a superar el déficit en colorido, que él mismo reconocía, como se puede deducir de una carta al duque Carlos:

Ahora me he planteado algo de lo que aprenderé mucho; he inventado y dibujado un paisaje que Dies, un artista muy dotado, está coloreando en mi presencia; de este modo, el ojo y el espíritu se acostumbrarán a los colores y a la armonía. En general, avanzo; sólo que, como siempre, me dedico a demasiadas cosas. Mi mayor alegría es que mi ojo se está educando en formas seguras y se está acostumbrando con facilidad a la figura y la proporción y, con ello, está retornando con toda viveza mi viejo sentido para la posición y el conjunto. Ahora todo depende de la práctica<sup>22</sup>.  
 (22 de julio de 1787)

Esta explicación resulta elocuentísima, y no sólo en lo que respecta a la colaboración con Albert Christoph Dies. El que Goethe haya «inventado y dibujado» un paisaje indica que los estudios a partir de la naturaleza —realizados en el sentido de Wille o Hackert— constituyen las condiciones previas para luego componer paisajes «ideales». Se reconoce que el ejercicio y la destreza constituyen condiciones previas para una representación plástica convincente; el hallazgo visual ha de ser determinado por el «sentido para la posición y el conjunto», algo que ya conocía desde hacía mucho. El ideal plástico de Goethe es, por tanto, siempre el de una abstracción creadora; nunca ha de tratarse de descripción ni de minuciosidad. La supraformación compositiva que ha de

<sup>22</sup> *Ib.*, pp. 36 y s.

llevar a un término válido la génesis artística de una imagen está enraizada en una posición estética básica, en un equilibrio formal que también hacía culminar de forma coherente su poesía y su lírica en «figura y proporción».

Los paisajes de Goethe eran por completo paisajes del alma, cajas de resonancia de sus diferentes estados de ánimo. (Así aparece ya en una carta a Charlotte von Stein del 6 de septiembre de 1780<sup>23</sup>.) Se corresponden en esta cualidad *a priori* con las obras protorrománticas e incluso con las románticas. Estos puntos en común estructurales, seguramente también condicionados por la época, llevarán a diversas realizaciones. La comprensión y el sentido del mundo en Goethe podrán rastrearse en sus paisajes instrumentados de un modo moderadamente emocional; en su llamamiento a los instintos, la mayoría de las imágenes paisajísticas protorrománticas o románticas de los contemporáneos tendrán una acentuación por completo distinta.

Frente a los paisajes anteriores, ahora pasarán a primer plano con más fuerza panoramas de amplios espacios, que se compondrán como carentes de límites y eludiendo la descripción minuciosa, algo que Goethe evitó de forma declarada. Goethe argumentó retrospectivamente: «Como dibujante de paisajes, la gran línea simple me ha dado pensamientos totalmente nuevos»<sup>24</sup>. Lo central que era para él este progreso puede deducirse en combinación con posiciones anteriores; así, en *Poesía y Verdad (Dichtung und Wahrheit)* dirá: «Ver la naturaleza en el arte se había vuelto en mí una pasión que, en sus instantes supremos, a otros aficionados de por sí apasionados, casi debía aparecérselos como locura (...)»<sup>25</sup>. En relación a Sicilia, anotó: «Ya no se ve la naturaleza sino sólo imágenes»<sup>26</sup>. En Italia, Goethe encontró como dibujante la articulación superior de un gesto grande y sereno.

El juicio sobre los resultados artísticos de Goethe durante la época italiana quedó fuertemente marcado por la propia presentación de Goethe en el *Viaje a Italia* (editado en 1818/1819). El *topos* de la «renuncia» razonable a la producción artística plástica, tras la vuelta de Hesperia, tal y como aquí se vislumbra, se encuentra en contradicción con los testimonios aportados por la correspondencia de los años 1786/1788 y con la continuación de la actividad dibujística de Goethe, tal y como ha subrayado de forma especial Petra Maisak<sup>27</sup>. No obstante, en torno a 1800, antes de la publicación del *Viaje a Italia*, se encontraban ya pasajes vitales que hacían dudar a Goethe sobre sus capacidades plásticas. Estas fases críticas debieron encontrar su reflejo en el escrito posterior. Si se recopilan los informes procedentes de las cartas desde Italia, se llega a la misma conclusión de haber alcanzado ahora finalmente normas más seguras y vinculantes para la consideración de las grandes obras de arte de la historia humana. Junto a estas normas y la sensación de la libertad y de la suave belleza del sur, intensificará él, en lógica correspondencia, su propia producción plástica, sus ansias por aprender y la mirada objetivada hacia las posibilidades y límites de sus opciones profesionales. Con el telón de fondo de las obras de arte más importantes de la historia, y con la presencia de los artistas plásticos más importantes de Europa, se ve motivado a analizar

23 WAI 4, p. 282.

24 WAI 31, p. 90.

25 WAI 28, p. 187.

26 WAI 31, p. 106.

27 P. Maisak, *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*, ed. cit., p. 13.

sus propios esfuerzos de modo marcadamente objetivador. Su sensación vital es, sin duda, la de un «artista», con lo que para él, en Italia, en este concepto se funden con seguridad de un modo biográficamente armónico los trabajos en imagen y en palabra; no obstante, será el corte vital del artista plástico el que determine la apariencia exterior. En marzo de 1788, al final de su estancia en Roma, escribió al duque Carlos Augusto: «He de decir sin duda que, en esta soledad de año y medio, me he reencontrado conmigo mismo; pero ¿como qué? —¡Como artista!»<sup>28</sup>.

El rendimiento dibujístico del viaje a Italia confirmó definitivamente la primacía del arte del paisaje en la producción plástica de Goethe, mientras que en lo figurativo tuvo lugar un menor desarrollo. En conjunto, con reservas, se pueden reconocer paralelos con el arte de Hackert, que le había influido en la elección de las técnicas artísticas: tanto en el uso finamente instrumentado de diversos tonos sepias al servicio de una suave perspectiva cromática como en la técnica de contorneado, llevada a cabo de forma delicada pero enérgica. Hackert impresionó a Goethe con la segura tectónica de sus imágenes, con un «encuadre» de la dirección de la mirada perfecto e inmanente a la imagen; sin embargo, el adorno de las figuras de Hackert rara vez podía provocar entusiasmo.

A las instructivas observaciones de Goethe sobre cuestiones del arte del dibujo no pertenecen sólo sus propias apreciaciones. En la novela en forma de cartas *Der Sammler und die Seinigen* (*El coleccionista y los suyos*; esbozada en 1799) pasan a primer plano todos los juicios y clasificaciones de validez general, que pueden dar salida de forma manifiesta a su propia práctica dibujística, además de términos importantes para una apreciación global de la obra dibujística de Goethe.

Goethe subdivide a los dibujantes en diversos caracteres con distintos esfuerzos artísticos<sup>29</sup>. Están los «imitadores» (*Nachahmer*), los «caracterizadores» (*Charakteristiker*), los artesanos (*Kleinkünstler*), los «fantasmistas» (*Phantomisten*), los «ondulistas» (*Undulisten*; llamados así conforme a la «línea de belleza» propagada en el siglo XVIII) y los «bocetistas» (*Skizzisten*). El «bocetista» se deducirá a partir del polo opuesto del «puntualista» (*Punctirer*), que lo elabora todo con una meticulosidad ultraprecisa que se adapta muy bien a fines documentales; ideal, por ejemplo, para ilustraciones de historia natural (algo que él, no obstante, también trató de hacer). En los «bocetistas» aparecen más que en otros los aspectos dominantes referidos a las propias obras de Goethe, pues en ellas se encontraba más la rápida interpretación y la escritura impulsiva que la elaboración meticulosa. Él valoraba el boceto ingenioso, fruto de la experiencia, pues conseguir llegar desde este punto a una elaboración plásticamente perfecta era una cuestión de verdadera maestría:

Así que yo no podía encontrar mayor placer en las obras de arte que cuando veía ante mí esbozos que ponían de repente ante mis ojos un pensamiento vivo ejecutado, por ejemplo, de una pieza.

<sup>28</sup> WA IV 8, p. 357.

<sup>29</sup> WA I 47, pp. 202-205.

Las excelentes páginas de este arte, (...) que habían podido enseñarme que un boceto podía pintarse casi con tanta precisión como espíritu, sirvieron para inflamar mi afición sin ni siquiera guiarla. Me excitaba lo que se suprimía con valentía, lo que se dibujaba con salvajes líneas de tinta china, lo violento; sabía leer incluso aquello que, con unos pocos rasgos, era tan sólo el jeroglífico de una figura y lo apreciaba desmesuradamente (...).

Aunque, como he dicho, normalmente sólo apreciaba la mano ingeniosa, de ningún modo podía faltar que no hubiera llegado también a mi colección alguna obra ejecutada así. Sin yo mismo darme bien cuenta de ello, aprendí a valorar la feliz transición desde un esbozo lleno de rayas a una ejecución ingeniosa; aprendí a respetar lo concreto, aunque hice la petición imprescindible de que la línea más concreta había de ser sentida también, al mismo tiempo.<sup>30</sup>

La «mano ingeniosa» en muchos de los dibujos de Goethe resulta interesante desde el punto de vista que han podido ganar las artes plásticas a partir de las experiencias de las abstracciones del siglo XX. En efecto, son los «jeroglíficos» abstractos los que pueden ejercer una especial fascinación en la obra de Goethe. Con apenas unos «pocos rasgos», las composiciones creadas son a menudo de gran concisión formal, sin tener que plantearse las cuestiones de la minuciosa perspectiva o la anatomía. Escribiendo de forma irónica respecto a sí mismo del «sonambulismo» de los diletantes<sup>31</sup> (a Friedrich Zelter, el 23 de febrero de 1814), defendía en sus mejores obras una cualidad plástica que se sustraía a las definiciones académicas. Las relaciones con la obra literaria constituyen sólo un aspecto: «El que dibuje y estudie arte ayuda a mis facultades poéticas en vez de perjudicarlas (...)»<sup>32</sup> (*Viaje a Italia*, 21 de diciembre de 1787). Resulta una característica frecuente de los diletantes cultos que han de presentar una formación que en parte apunta mucho más allá de lo diletante, que leguen una obra que se caracterice por fuertes contradicciones en lo que se refiere a la calidad. Un dibujante formado hasta el virtuosismo exhibe por lo general sus progresos cualitativos como un sereno *continuum*. El genio personal y las posibilidades creativas limitadas en lo formal consiguen, en algunos casos particulares afortunados, unos resultados asombrosos que permanecen como diamantes aislados.

30 *Ib.*, pp. 203-205.

31 WA II 24, pp. 172 y s.

32 WA I 32, p. 159.



«Hoy el día fue maravilloso. He dibujado... he escrito una escena. ¡Ay! Si ahora no escribiese dramas me vendría abajo», esto le confiará el Goethe de 25 años, en marzo de 1775, en el apasionado tono del *Sturm und Drang*, a su amiga Auguste, condesa de Stolberg, con la que mantenía correspondencia<sup>1</sup>. En forma de diario, describirá el desgarramiento de aquella época, los momentos entre la exaltación y la desesperación, ese oscilar entre la marginación y las convenciones burguesas en la extrema tensión de todas las fuerzas productivas. Con *Götz von Berlichingen* y *Las penas del joven Werther*, el autor había conseguido un ascenso fulgurante a lo más alto de la vanguardia literaria; un éxito que hará de él un destacado portavoz de la estética del genio (*Genieästhetik*) del *Sturm und Drang*. Así, desplegará sus búsquedas con vehemencia en todos los campos; escribirá dramas, poemas, *Singspiele*, artículos sobre arte, sátiras, cáusticas recensiones y mucho más; se dedicará a la fisiognomía y trabajará además como abogado, claro que más bien de mala gana. Ahora bien, en buena medida, el joven Goethe se siente un artista plástico, por cuanto se dedica con particular entrega al dibujo; el intento de hacerse con la técnica de la pintura al óleo en el taller del pintor Nothnagel, en Frankfurt, quedará tan sólo como un *intermezzo* sin consecuencias contrastables.

En mayor medida que el poeta, el artista plástico será para él el paradigma de la creatividad. Goethe se concebía a sí mismo como alguien dedicado a este campo; desde época temprana, y en lo sucesivo, dibujará con entusiasmo y cuidará durante toda su vida el trato con artistas: «Las artes plásticas me tienen cogido casi por completo —escribiré en el otoño de 1773—. Lo que leo y lo que hago es por ellas y día a día percibo mejor cuánto más valioso es dirigir la mano a lo más diminuto y elaborarlo que dedicarse a dar cuentas a otros de la perfecta maestría que uno tiene»<sup>2</sup>. El entusiasmo por las artes plásticas le acompañará a Goethe hasta su edad tardía; con frecuencia, como ocurrió en Italia, aquéllas aparecerán en el centro de su interés y practicarlas, aunque no sea de modo perfecto, le parecerá siempre de más valor que limitarse a conocerlas. Ello dejará una honda huella en sus numerosos escritos sobre arte, cuyo enfoque empírico será diferente del discurso teórico de otros tratados estéticos.

La práctica artística, sobre todo el dibujo, jugará también un importante papel como tema en la poesía de Goethe, desde *Las penas del joven Werther* hasta sus últimos trabajos autobiográficos, pasando por los poemas de artista. Ello se encontrará muy estrechamente ligado a una «escuela de la visión», a una mirada precisa al mundo, que penetrará su imagen fenoménica y la fijará en la memoria para poder conformarla de nuevo en el medio lingüístico<sup>3</sup>. Goethe cultivó conscientemente esta «mirada artística»; cuanta menor sea la confianza que ponga en su talento *de facto* para el dibujo, tanto más se concentrará en su disposición hacia la visión creadora, en la que se demuestra su condición de artista. La atención que le dedicará al acto fisiológico de la visión y al ojo como órgano de aquélla, la documentan sus numerosos y ambiciosos trabajos sobre óptica y sobre la teoría de los colores. La intensidad de las imágenes ideales que Goethe lleva dentro de sí con la aguda mirada del dibujante marcará de forma decisiva su arte lingüístico. En una conversación con Eckermann, en abril de 1825, sobre las ventajas y los perjuicios de una actividad vital múltiple

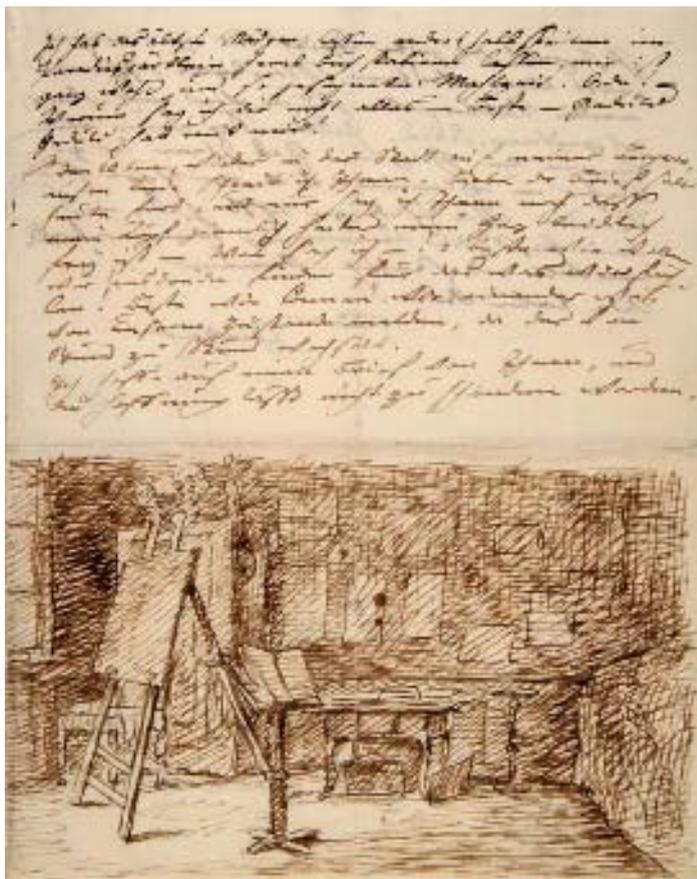
## DIBUJAR EN LOS LÍMITES DEL LENGUAJE SOBRE LAS RELACIONES ENTRE PALABRA E IMAGEN EN GOETHE

**PETRA MAISAK**

<sup>1</sup> A Auguste, condesa de Stolberg, del 7 al 10 de marzo de 1775; original en el Museo Goethe, Frankfurt. Véase WA IV, 2, p. 242.

<sup>2</sup> A Johann Gottfried Roederer, Frankfurt, otoño de 1773; *Ib.*, p. 120.

<sup>3</sup> «Las pocas líneas que trazo sobre el papel, a menudo precipitadas, pocas veces correctas, me facilitan cada representación (*Vorstellung*) de las cosas materiales, pues uno se eleva con más facilidad hacia lo universal cuando observa los objetos de una forma más precisa y rigurosa», se dice el 17 de febrero de 1787 en el *Viaje a Italia*; WA I, 30, p. 273.



J. W. GOETHE  
Esbozo de su lugar de trabajo en Frankfurt en la carta a Auguste,  
condesa de Stolberg, 1775  
Plumilla en marrón sobre papel blanco  
11,5 x 18 cm  
Museo Goethe, Frankfurt

en general y, en particular, sobre la inclinación de Goethe por el dibujo, que tanto tiempo le robaba, se sacará la conclusión siguiente:

Es parte de la formación del poeta el que su ojo se ejercite en la comprensión de los objetos exteriores, en todas las formas posibles. Y aunque Goethe denomina como falsa su tendencia práctica hacia las artes plásticas, pues hubiera querido hacer de ellas su actividad vital, por el contrario, aquéllas ocuparon el lugar que tenían que ocupar en tanto en cuanto le sirvieron para su formación como poeta. «La condición figurativa de mi poesía —decía Goethe— se la debo pues a esa gran atención y a ese trabajo ocular; también a que fijé al máximo el conocimiento conseguido de ese modo <sup>4</sup>.

Esta postura declarada del viejo Goethe no debe, no obstante, hacer olvidar que, en su juventud, no asumió el dibujo como un medio subsidiario de su poesía sino que se dedicó a él movido por un impulso creador y con verdadero apasionamiento.

Cuando Goethe, en la carta a Auguste, dice al mismo tiempo que en un día productivo había dibujado y había escrito una escena —posiblemente para su *Stella*, su «Drama para amantes», publicado en 1776—, ello da fe de lo ligadas que van en él la praxis literaria y la artística, que son características de su juventud<sup>5</sup>. La palabra y la imagen no serán para él antagonistas sino formas complementarias de expresión de las que se servirá de un modo intuitivo y lúdico. La naturalidad con la que puede pasar de un medio al otro quedará patente en el transcurso ulterior de la correspondencia con Auguste: debajo de la descripción de su situación momentánea («de nuevo en la ciudad, en mi sillón; de rodillas le escribo a usted (...). Cómo podríamos contarnos mejor, el uno al otro, algo de nuestro estado si éste cambia de hora en hora») pondrá él, el 10 de marzo de 1775, los esbozos de su habitación en la casa paterna de Frankfurt<sup>6</sup>. Con la misma plumilla y la misma tinta, perfilará, sobre la parte inferior de la hoja, con una línea briosa que no niega su parentesco con la forma de su escritura, los objetos que le rodean: la cama, la mesa, el atril y el armario; el caballete inundado de luz junto a la ventana y los dibujos en la pared le dan al interior el aspecto del taller de un artista. En el reverso anotará: «Bendito sea el buen impulso que me inspiró para, en lugar de seguir escribiendo, dibujarle a usted mi cuarto, tal y como éste aparece ante mí. Adiós (...)»<sup>7</sup>. El esbozo no tiene pretensiones de mostrar destreza artística o belleza pero, de una ojeada, explicita lo más característico de su entorno inmediato; algo que en la carta sólo podría haberse descrito de forma prolija.

La primacía de lo característico frente a lo bello pertenece al credo de la estética del genio de Goethe, desarrollado por él en el artículo de 1773 «De la Arquitectura Alemana»; con el *dictum* «el arte es ante todo algo plástico (*bildend*) antes que bello, y por eso es verdadero; el gran arte es pues a menudo más verdadero y más grande incluso que el bello», revolucionó la idea del arte de su época e introdujo en el uso lingüístico alemán el concepto de «artes plásticas» (*bildende Künste*)

<sup>4</sup> J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, ed. Paul Stapf (ed.), Berlín / Darmstadt, 1958, p. 159.

<sup>5</sup> La afinidad de la producción poética y dibujística se muestra en grabados como el «grupo conversando», en cuyo reverso Goethe anotó versos de la «Oda a Prometeo» (Corpus I, 86), o el retrato de su hermana Cornelia sobre unas galeradas del *Götz von Berlichingen* (Corpus VI B, 229).

<sup>6</sup> Corpus VI B, 174.

<sup>7</sup> WA IV, 2, p. 243.

en lugar del de «bellas artes» (*schöne Künste*)<sup>8</sup>. Aunque tanto en el texto de la carta como en el esbozo se trata tan sólo de impresiones fugaces, éstas aclaran la posición del autor en el discurso contemporáneo sobre la relación entre poesía y arte plástico: Goethe seguirá la diferenciación llevada a cabo por Lessing, a continuación de Winckelmann, en su tratado *Laocoonte, o Sobre los límites de la Pintura y la Poesía* (1766), que deja los sentimientos y desarrollos epocales de la acción al lenguaje, que se dedica a describir de forma sucesiva, mientras reproduce en imágenes un estado estático perceptible de modo simultáneo. Aun cuando esta diferenciación se diera de forma inconsciente en la carta a Auguste, va a determinar a largo plazo el trato de Goethe con la palabra y la imagen.

Las briosas líneas en el dibujo de su habitación, deliberadamente espontáneas, dan testimonio de la adoración goethiana por Rembrandt, cuyos grabados pudo conocer en las colecciones de Frankfurt<sup>9</sup>. Con Rembrandt entrará en diálogo no sólo como dibujante sino también como crítico de arte. En el ensayo «Hacia Falconet y sobre Falconet» (publicado en 1776 en la colección *De la cartera de Goethe [Aus Goethes Brieftasche]*) desarrollará posiciones propias de una estética de la época del genio<sup>10</sup>, que se referirá a todas las artes, pero que recurrirá a las artes plásticas como modelo; es decir, a Rembrandt. Su dedicación práctica dibujística a este artista irá, por tanto, de la mano de una interpretación ideal que finalmente se verterá en una nueva forma literaria. La percepción de la imagen, el lenguaje y la experiencia a través del dibujo propio se tocan de inmediato... una coincidencia que para Goethe resulta sintomática. En el ensayo, se trata sencillamente de la relación entre materia y forma, de la esencia de lo creado así como de las condiciones de producción y recepción del arte. Tal y como ya hizo en el discurso «Para el día de Shakespeare» (1771), el joven Goethe postulará la necesaria prioridad de la naturaleza y el sentimiento como fuentes del arte y concederá a cada construcción artificial una negativa. El estilo elevado del arte francés, con Poussin como protagonista, será devaluado frente a la (supuesta) sencillez de Rembrandt; como *topos* artístico, se preferirá la cabaña campesina al palacio: «Sólo allí donde habitan la intimidad, la necesidad y el afecto, habitará la fuerza poética y ¡pobre del artista que abandone su cabaña para revolotear por los brillantes edificios de la academia!»<sup>11</sup>

El arte intelectual que, en primer lugar, se entrega a la bella forma externa, es frío y deja insensible al observador; ha perdido, por consiguiente, su auténtica meta. Esta meta es, a los ojos del joven Goethe, la consonancia empática de materia, implementación (*Ausformung*) y efecto sobre el observador. La armonía se producirá mediante las «finas oscilaciones» que sólo se dejan captar de forma intuitiva:

Pero el ojo del artista se encuentra por todas partes. Quiere entrar en el taller de un zapatero o en una cuadra; le gusta contemplar el rostro de su amada, sus botas o la antigüedad; por todas partes percibe las oscilaciones sagradas y los leves tonos con los que la naturaleza une todos los objetos. A cada paso, se le abre el mundo mágico del que se rodea cualquier gran artista de forma interior y duradera (...) <sup>12</sup>.

8 WA I, 37, p. 148. Véase N. Ch. Wolf, *Streitbare Ästhetik. Goethes kunst - und literaturtheoretische Schriften 1771 - 1789* (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*, tomo 81, ed. Wolfgang Frühwald y otros), Tübinga, 2001, pp. 121 y ss.

9 La estructura bidimensional del interior, la unificación del espacio mediante un vigoroso rayado en paralelo y en cruz y el uso de la luz recuerdan a los grabados de Rembrandt de los años 50 del siglo XVII, acaso al *Jugador de golf* (B 125) o a la *Sagrada familia con el gato* (B 63).

10 Véase Wolf (nota 8), pp. 198 y ss.

11 WA I, 37, p. 318.

12 *Ib.*, pp. 316 y s. Véase R. Ch. Zimmermann, *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, tomo 1, 2ª ed., München, 2002, pp. 321 y ss.

Estas figuras de pensamiento se basan en la filosofía hermética que Goethe conoció en torno a 1768-1770 en el círculo de Susanna Katharina von Klettenberg; tales figuras entrarán en la temprana versión de su *Fausto* y marcarán también su concepto de creatividad generadora (*schöpferische Kreativität*). El hermetismo enseña la armonía de macrocosmos y microcosmos, que se reflejan el uno en el otro en todas las partes; en su combinación cósmica, todos los fenómenos se entretienen en una totalidad de forma inseparable, y son penetrados por la misma fuerza creadora divina. Al artista verdadero, que crea como la naturaleza, le es posible absorber las «oscilaciones» y los «leves tonos» de esta fuerza creadora de forma empática y, a partir de sus sentimientos, volver a dar forma... más allá de todas las normas y jerarquías plásticas académicas.

En sus realizaciones, Goethe será del todo consciente del peligro de una pérdida de límites y aludirá a la necesaria autolimitación del artista. Con el ejemplo de Rembrandt, mostrará cómo precisamente a través de la economía del medio artístico se puede conseguir un resultado verdadero y lleno de sentimiento<sup>13</sup>. El secreto de Rembrandt, según Goethe, será sólo el de describir aquello que se encuentra en armonía con su propio mundo vital y se corresponde con su propio sentimiento afectuoso. A partir de esta interpretación que niega el amplio espectro de Rembrandt en los modos de representación, Goethe extraerá el siguiente consejo general:

Aquello que el artista no ha amado, aquello que no ama, no lo debe describir, no lo puede describir. (...) Aquél que quiere ser universal no será nada; la restricción le resulta al artista tan necesaria como a cualquiera que quiera construir algo importante a partir de sí mismo. (...) Justamente, el pegarse a la forma bajo *un* tipo *concreto* de luz ha de llevarle en definitiva, a aquél que posee el ojo, a todos los secretos a través de los que la cosa se le representa tal y como es. Toma ahora ese *pegarse* a una forma, bajo *todas* las luces y, de ese modo, esta cosa se te hará cada vez más vívida, más verdadera y más rotunda y acabará por convertirse en ti mismo. Pero piensa que a cada fuerza humana se le ponen sus límites. ¿Cuántos objetos estás en condiciones de captar de tal forma que puedan ser creados de nuevo desde tu interior? Eso es lo que te pregunto; sal de tu hogar y expándete tanto como puedas por todo el mundo<sup>14</sup>.

El dibujante más bien impaciente que era Goethe no tratará de concentrarse en la representación de un único motivo con cada forma de iluminación; eso lo llevará a cabo, por vez primera, Claudio Monet en la catedral de Rouen. La restricción a lo conocido, a lo sencillo, a lo personalmente íntimo, será típica del Goethe dibujante anterior al viaje a Italia, en contraste con el poeta que divaga en lo temático y que pasa sin esfuerzo del entorno propio al mundo de los dioses del Olimpo. Representaciones como los esbozos de su lugar de trabajo, la orilla del Meno en Frankfurt en el crepúsculo, el rincón íntimo con la Casa del jardín de Weimar o el paisaje de Turingia por el que pasaba a menudo, con sus granjas campesinas, cabañas y tejados de paja, documentan la predi-

13 Goethe se refiere *expressis verbis* al grabado de Rembrandt *Adoración de los pastores al brillo de los faroles*. Además se hará evidente la influencia del arte holandés del paisaje y del género, del siglo XVII, que el joven Goethe valorará de forma especial y cuya influencia se hará valer en los pintores frankfurtianos de su época.

14 WAI, 37, pp. 321 y s.

lección de Goethe por el motivo sencillo, íntimo, atravesado por el afecto, que no exige ninguna fineza formal. Goethe es consciente del *spagat* entre la pretensión literaria y la plástica; él comentará, de forma irónica consigo mismo, en una carta a Charlotte von Stein que además del esbozo de una pocilga contiene un poema: «Le envió lo supremo y lo ínfimo, un himno y una pocilga. El amor lo une todo»<sup>15</sup>.

El espontáneo esbozo atmosférico que insinúa el objeto sólo a modo de esquema será el punto fuerte del Goethe dibujante; en él podrá desplegar plenamente su particular don: el de reducir una representación a lo esencial. Según sus propias palabras, él, que culminaba cualquier meta intelectual con tan poco esfuerzo, no tenía ninguna gana de embarcarse en largos procesos de producción técnica y artesanal, por lo que prefería esbozar un objeto a darle un acabado minucioso<sup>16</sup>. Su trazo individual y abstrayente lo formará en la época del *Sturm und Drang*, que busca con rebeldía romper con todas las convenciones y normas estéticas, aunque más tarde seguirá volviendo una y otra vez a esta forma tan diestra de dibujo. Ésta irá acompañada de una preferencia por las representaciones del crepúsculo y de la media luz, donde todos los perfiles sólidos se desdibujan, donde los objetos han de ser vislumbrados ya sólo como masas indefinidas y donde la atmósfera cobra una extraña magia. «Pero ¿qué es la belleza? —preguntará el joven Goethe—. No es ni luz ni noche. Crepúsculo (...). Algo intermedio.»<sup>17</sup> El dibujante logrará captar esta belleza con los medios más limitados... lo que se muestra en los esbozos de los «Claros de luna», cuya intensa atmósfera recuerda a la lírica de Goethe. Éstos surgieron en la temprana época de Weimar y bajo el signo del amor como sentimiento portador de vida; desde ellos, se puede tender con facilidad un puente hasta poesías como «Errante canción nocturna», «Uno igual» o «A la luna», con su «resplandor nebuloso». Lo borroso de los dibujos deja espacio a la fantasía y se corresponde con el tono anhelante de la poesía.

[cat. 10 / 17 / 40 / 49]

La perfección de la «forma externa» de una obra de arte que sigue muestras normativas y se esfuerza por el brillo artesanal no servirá en la época del genio como criterio de calidad artística; al contrario: lo que contará será la «forma interna» en la que se hará manifiesto el sentimiento del artista. Esta forma «sentida» conseguirá una expresión espontánea cuando la excitación creativa del artista se haga poderosa:

Como ante todos los grandes pensamientos de la creación, en el alma estará alerta aquello que también es fuerza creadora en ella. Ésta balbucea en la poesía; en líneas garabateadas, garrapatea sobre el papel la adoración al creador, la vida eterna, el amplio sentimiento inextinguible del que está allí y allí había estado y allí estará.

Así lo proclamará Goethe de forma enfática, en 1775, en «Oración». «Ante la espuma de la impetuosa caída del violento Rin, lo mismo que ante la refulgente corona de la eterna cordillera nevada, o ante la vista del sereno y extenso lago [de Zúrich]», se ensanchará su sentimiento de

15 1 de mayo de 1780; WA IV, 4, p. 210. Goethe dibujó la misma pocilga de nuevo en su camino hacia Leipzig.

16 A este «defecto capital» de su carrera artística alude Goethe en el *Viaje a Italia*, el 20 de julio de 1787: «Dado que tengo la dicha de poder pensar y combinar muchas cosas en poco tiempo, una ejecución paso a paso me resulta aburrida e insoportable» porque «nunca quise aprender la forma artesanal de hacer una cosa a la que podía o debía dedicarme», WA I, 32, p. 34.

17 Carta a Friederike Oeser del 13 de febrero de 1769; WA IV, 1, p. 199.

fuerza creadora, así como ante la vista «de tus peñascos cubiertos de nubes y de tus valles desiertos, ¡gris Gotardo!»<sup>18</sup>.

[cat. 18] Ante este lenguaje himnico palidecen los dibujos suizos de 1775, aunque será precisamente su carácter improvisado, su acceso espontáneo, el que muestre lo que quiere decir Goethe cuando habla de «líneas garabateadas» sobre el papel que buscan conjurar una imponente impresión natural. Un ejemplo muy claro de esto será la *Cascada del Reuß en el Drachental*, cuya vista desde cerca confronta, en un estrecho detalle de la imagen, al artista y al observador directamente con la violencia del agua que fluye hacia abajo rebosando espuma. Lo que tiene éxito en la concentración de la atención en un campo de imagen limitado fracasará, no obstante, en el estrecho panorama de los Alpes de la famosa *Franja de la vista hacia Italia desde San Gotardo*. El alegato de Goethe en pro de que el artista se restrinja a los objetos sencillos de su entorno, antes de atreverse con algo más grande, cobrará ante este trasfondo un sesgo autobiográfico.

[cat. 19]

En el marco referencial de palabra e imagen, la *Franja de la vista hacia Italia* cuenta, sin embargo, con una importancia especial, pues le servirá al viejo Goethe en su trabajo en *Poesía y Verdad* como un importante recordatorio que situará el pasado con toda su viveza ante sus ojos<sup>19</sup>. En esta ocasión, al echar la vista atrás, reflejará su práctica dibujística:

Por lo demás, como me ejercitaba en cierto modo sólo en objetos limitados, en un mundo así sentí muy pronto mi insuficiencia. Pero el apremio y la prisa me empujaron hacia un recurso maravilloso: apenas captaba yo un objeto interesante y lo esbozaba sobre el papel del modo más general con unas pocas rayas, me dirigía con palabras que colocaba justo al lado hacia el detalle que no podía ni alcanzar ni ejecutar con el lápiz, y así aquél ganaba para mí una presencia interior tan vívida de aquellas mismas imágenes que, de inmediato, me imaginaba y quedaba a mi disposición cualquier localidad tal y como yo podía necesitarla más tarde en poesía o narración<sup>20</sup>.

18 Tercera peregrinación a la tumba de Erwin en julio de 1775. «Oración», en *Aus Goethes Brieftasche (De la cartera de Goethe)*; WA IV, 37, p. 323.

19 En *Poesía y Verdad* Goethe describe exhaustivamente el episodio del dibujo en el Gotardo, lo califica de diletante, pero corrobora: «No obstante, gracias a este infructuoso esfuerzo, aquella imagen ha quedado indeleble en mi memoria»; WA I, 29, p. 128.

20 *Ib.*, p. 133. Véase también el esquema preparativo, *ib.*, p. 228.

21 En *De la Cartera de Goethe*; WA I, 37, p. 314. Además, la forma artística subjetiva «es, de una vez por todas, el cristal a través del cual juntamos la mirada ígnea con los rayos sagrados de la extensa naturaleza en el corazón de los seres humanos. Pero ¡ay! ¡El cristal! Al que no le sea dado, no conseguirá hacerse con él; él es, como la misteriosa piedra de los alquimistas, recipiente y materia, fuego y baño frío» (*Ib.*). Con el símil del cristal convexo y la *Opus Magnum* de la alquimia, el joven Goethe pone al arte auténtico al lado del misterio que se sustrae a una comprensión intelectual.

Una interdependencia así de esbozos y texto explicativo no existe, sin embargo, en *Franja de la vista hacia Italia*, pero sí en muchos otros dibujos cuyo sentido se infiere ante todo de la síntesis de palabra e imagen. Más tarde, Goethe se aprovechará también con mucha frecuencia de la función complementaria de imagen y escrito.

El dibujante y el poeta Goethe se enfrentarán de forma intensiva en la época del genio al problema de cómo la inmediatez de una impresión, la experiencia directa, puede ser transmitida de manera artística sin perder con ello su inmediatez. La imagen, pero ante todo el lenguaje, son sistemas de signos que permiten la abstracción, que transforman la materia y, con ello, la alejan inevitablemente de su origen (*Ursprung*): «Toda forma, también la más sentida, tiene algo de falsa», se lamenta Goethe<sup>21</sup>. El problema del distanciamiento de un objeto al dársele una forma ya lo había discutido antes que él Lessing, en

el modelo del pintor Conti, dentro del drama *Emilia Galotti* (1772). Conti lucha por que la obra de arte posea la mayor inmediatez y cercanía sentimental posible: «Pintamos con los ojos del amor», piensa, y lamenta la lentitud del proceso de producción: «¡Ah! ¡Es que no pintamos de forma inmediata con los ojos! ¡Cuánto se pierde en el largo camino desde el ojo, por el brazo, hasta el pincel!». Ahora bien, esta idea no perjudica a su autocomprensión como artista; al contrario: «Pues a partir de aquello reconozco (...) que soy verdaderamente un gran pintor; pero que no siempre se trata sólo de mi mano»<sup>22</sup>.

Goethe argumentará de forma parecida en *Las penas del joven Werther* (1774), la novela epistolar a la que debió su temprano éxito. El drama de Lessing puede leerse a la vez como su intertexto: a la muerte de Werther, junto a él se encuentra «*Emilia Galotti* (...) abierto sobre el atril»<sup>23</sup>. Desde luego, Werther no será presentado como un pintor conocido sino como un dibujante diletante que posee algún parecido con el autor. Lo anima un profundo sentimiento por la naturaleza que no se puede extraer de ninguna forma artística. En el fondo, Werther está convencido de que su condición de artista no la confirma la actividad práctica del dibujo sino la perfecta empatía con la naturaleza: «Soy tan feliz, mi buen amigo, sumergido tan completamente en el sentimiento de la existencia plácida, que mi arte sufre por ello. Ahora no podría dibujar ni una raya pero nunca he sido un pintor tan grande como en estos momentos». Werther defiende su concepto de arte, pero deja que lo siga una imagen verbal, más elocuente aún, que compensa la insuficiencia del dibujante:

Cuando el amado valle humea en torno de mí y el alto sol reposa sobre la superficie de la impenetrable oscuridad de mi bosque y sólo algunos rayos entran en el santuario interior, yo, entonces, me tumbo en la alta hierba junto al arroyo que baja y, más cerca de la tierra, mil hierbitas de muchos tipos se me vuelven extraordinarias; (...) ¡amigo mío! Entonces, cuando cae la tarde ante mis ojos y el mundo a mi alrededor y el cielo reposan por completo en mi alma como la forma de un enamorado, entonces, a menudo, anhelo y pienso: ¡Ah! ¡Si pudieras expresarte de nuevo, si pudieras insuflarle al papel aquello tan pleno y tan cálido que habita en ti, y que se convirtiese en el espejo de tu alma lo mismo que tu alma es el espejo del Dios infinito!<sup>24</sup>

Aquí es el anhelo del joven Goethe el que habla a partir de una obra de arte realizada en contacto inmediato con la naturaleza, que reproduce la impresión de un momento inspirado sin entumecerse formalmente. En su lírica, lo conseguirá por ejemplo con la «Canción de mayo»; en la imagen, *Caballero en la hierba* aludirá a la situación de partida de esta forma de sentir la naturaleza. El lamento de Werther de que su imaginación era tan débil que «todo flotaba y se tambaleaba» y de que él no «podía conseguir hacer una silueta» segura aunque su sentimiento de la naturaleza era tan intenso como nunca antes, suena por completo como si Goethe estuviese describiendo sus propias dificultades técnicas. Los dibujos de su época temprana muestran a menudo un trazo desdibujado y vacilante, resultan poco nítidos y carecen de una tectónica sólida. Pero, al contrario que a su Werther, ello tan sólo le estimulará a llevar a cabo nuevos esfuerzos. Goethe no lo deja en el puro sentimiento

[cat. 1]

<sup>22</sup> G. E. Lessing, *Emilia Galotti*, en *Werke*, tomo 2, Herbert G. Göpfert (ed.), Múnich, 1971, p. 134.

<sup>23</sup> WAI, 19, p. 191.

<sup>24</sup> *Ib.* p. 7 y s.

[cat. 21] de la naturaleza sino que se atreverá a lanzar su mirada artística a la «forma sentida» y producirá con ello obras tan imponentes como *Valle brumoso en Ilmenau*. También aquí se valdrá de la palabra; el dibujo lleva una leyenda en el margen y, como se lo envía a Charlotte von Stein, lo acompañará con versos que dan expresión de su amor<sup>25</sup>.

La subjetividad artística, cargada de emoción, que de forma tan vehemente sostendrá el joven Goethe se verá interferida en la época de su cuadragésimo cumpleaños por un nuevo desarrollo. El viaje a Suiza con el duque Carlos Augusto en el otoño de 1779 marcará, cara al exterior, el punto de inflexión; el deseo de formar y dirigir al impetuoso y joven duque y el renovado encuentro con el sublime paisaje de los Alpes reforzarán su deseo de consolidación y profundización personal. Se iniciará un cambio de paradigma: se apagará el interés por una rebelión contra la estética normativa; genio, originalidad y empatía enfática perderán su importancia decisiva como fundamento del arte y, en su lugar, ganará importancia el esforzarse en una forma artística objetivada. Goethe desarrollará el convencimiento de que la condición de artista no puede agotarse en el sentimiento enfático por un objeto, sino que este objeto habrá de llevarse a la representación elaborado y adecuado de forma objetiva. Esto requerirá un perfeccionamiento formal en lugar de fugaces esbozos de ideas; el mero «balbucear» y «garabatear» quedará obsoleto ante esta pretensión.

En el nuevo desarrollo se incluirán todos los ámbitos. En 1779 aparecerá como un signo literario la versión en prosa de *Ifigenia en Tauris*; para entonces, Goethe comenzará también a dedicarse en serio a las ciencias naturales, algo que había venido precedido por el «gusto por la alquimia» de su época inicial. En el viaje a Suiza, Goethe verá por vez primera, en 1779, en la pinacoteca de Kassel, pinturas originales de Claudio Lorena y, en Weimar, seguirá unos laboriosos estudios en la escuela de dibujo. Goethe trata de sustituir lo borroso de sus dibujos por un trazo preciso y de desarrollar una técnica compositiva regular<sup>26</sup>. Al mismo tiempo, seguirá prefiriendo aún los sencillos motivos rurales que le eran tan familiares; para tener un mayor control sobre ellos, copiará los grabados de paisajes de Allaert van Everdingens, cuyas expresivas vistas de la naturaleza nórdica con sus cabañas campesinas y tejados de paja serán por completo del gusto de Goethe. Sus propios ensayos realizados a modo de esbozos le parecerán ahora a Goethe puro diletantismo, aunque su valor autobiográfico signifique mucho para él, tal y como sucede (según se ha mostrado) en la *Franja de la vista hacia Italia desde San Gotardo*. Los esbozos son un material bruto que él elaborará a menudo y ejecutará con esmero en imágenes. Y también será posible una supraformación de tales imágenes del recuerdo; un ejemplo es el poema «Ilmenau», que Goethe dedicará al duque en 1783 por su cumpleaños, como una forma de «espejo de príncipes». La salvaje actividad de las partidas de caza del duque con sus banquetes junto al fuego, que Goethe había vivido y fijado de forma directa en fugaces esbozos, se transformará ahora en un idilio y se trasladará a imágenes verbales bien temperadas:

(...) ¿Dónde estoy? ¿Es la tierra de algún cuento?  
¿Qué festín en la noche ante las rocas?

25 Véase WA I, 5.1, p. 65.

26 El 7 de abril de 1780, Goethe le informa a Merck de sus estudios de dibujo: «Pronto trataré de ejercitarme en la copia rápida de formas; pronto, en el dibujo correcto; pronto trataré de acostumbrarme a la expresión diversa de la postura, en parte conforme a la naturaleza, en parte también conforme a los dibujos y grabados de la imaginación y así, cada vez más, de trabajar a partir de la indefinición y el crepúsculo»; WA IV, 4, p. 203.

[cat. 11]

Junto a chozas cubiertas de ramitas  
Puedo verlos tendidos junto al fuego. (...) <sup>27</sup>

El cambio del programa artístico de Goethe, que recibirá su perfil clásico completo en Italia, se afinará ya en 1780-1781, en la correspondencia con el pintor y poeta de su misma edad Friedrich Müller. El discurso estético se desplegará con vistas a la praxis artística plástica; el trabajo literario de los dos artistas doblemente dotados no jugará aquí papel alguno. A principios de 1780, Goethe se esforzó mucho por procurarle al artista, que permanecía en Roma, una pensión de la corte de Weimar. Como contrapartida, Müller había de enviarle imágenes desde Roma, pero se haría esperar. En Mannheim, Goethe había conocido en 1775 los idilios campesinos y los rápidos esbozos de la naturaleza de Müller; en Roma, Müller se dedicaba entonces a temas históricos del «alto estilo» y hablaba de forma muy segura de sí mismo al respecto <sup>28</sup>. Goethe, por su parte, le envió a su colega sus propios dibujos, para que éste le diera su opinión; pero ésta no resultó precisamente amistosa. Goethe se sintió llamado a dar una explicación y respondió a la crítica de Müller el 12 de junio de 1780: «Por lo que respecta a mis propios dibujos, tiene usted toda la razón en que me falta empeño para adquirir una cierta sencilla firmeza» <sup>29</sup>. Pero es que Müller criticará no sólo las deficiencias técnicas de Goethe sino también «la elección de sus temas», carentes de pretensiones, y su persistencia en el «estilo bajo» de representaciones sin embellecer de la naturaleza.

Goethe defenderá la elección de sus motivos a la vez que postulará, de forma parecida a como lo hace en el ensayo «Falkonet», su limitación a lo que tiene más a mano, a lo conocido, a aquello en lo que el artista puede penetrar plenamente. De igual modo, recordará las condiciones de trabajo específicas del norte:

En estas regiones en las que hay tan poco verano y donde la belleza de las hojas dura tan poco (...), donde la región misma es ordinaria (...), aquí, es fácil acostumbrarse a cogerles cariño a esas cosas que se están viendo siempre y que uno se encuentra igual en todas las estaciones del año y a todas las horas del día. La estrechez y la escasa necesidad de tales cosas sigue proporcionando un estímulo especial y, en ellas, se pueden deletrear con más facilidad la postura, la luz y el juego de reflejos. Me refiero a cabañas caídas, corrales, tejados de paja, estructuras de vigas y pocilgas. (...) Uno rehuye con mucho gusto el mundo y las casas suntuosas y se va hacia lo bajo, para recuperarse en lo sencillo y lo limitado; así se van anudando poco a poco tantas ideas sobre esos temas que llegan incluso a hechizar tanto como lo noble <sup>30</sup>.

Sin embargo, Goethe aceptará de forma conciliadora la amonestación de Müller de llevar a cabo la elección de sus motivos no en hechos casuales sino en la bella naturaleza, y de «escoger lo mejor en tanto se pueda», es decir, de tomar en consideración el mandato de una imitación ideal de la naturaleza. Müller se hizo esperar mucho en enviar las imágenes prometidas a su protector de Weimar y cuando,

<sup>27</sup> WA I, 2, p. 142.

<sup>28</sup> Goethe cita, el 19 de enero de 1780, en una carta al duque Carlos Augusto, entre otros, el relato correspondiente de Müller, que está pronunciado en un tono bastante arrogante; véase WA IV, 4, pp. 165 y s.

<sup>29</sup> *Ib.*, p. 233.

<sup>30</sup> *Ib.*, p. 234.

después de mucho insistir, por fin llegaron las pruebas de su habilidad, Goethe se sintió profundamente decepcionado. El enfado por la crítica que Müller le había hecho a sus dibujos se hará más patente cuando Goethe cobre impulso para devolver el golpe, establezca nuevos criterios para la cualidad artística y pronuncie también, por su parte, un severo juicio:

No dejo de reconocer en sus cosas el espíritu vivo, la imaginación y hasta la reflexión —escribirá el 21 de junio de 1781 a Müller<sup>31</sup>—, pero no creo poder aconsejarle a usted lo suficiente como para que vaya a poner ahora todo su empeño en la pureza y la circunspección que son imprescindibles, junto con la inteligencia, para que pueda representarse la verdad, la vida y la fuerza. (...) El más fogoso de los pintores ha de tratar de no ensuciar, de igual modo que el más fogoso de los músicos ha de tratar de no dar notas falsas (...). Si Rafael y Durero están en la cúspide, ¿de qué ha de huir más un discípulo auténtico de ellos que de la arbitrariedad? Ellos sí que conocen mejor que yo todo lo que podría decirle a usted; yo lo veo por las cartas y los juicios y espero que usted haya de querer usarlo para sus propias cosas y pueda hacerlo. En realidad, encuentro que sus pinturas y dibujos no son todavía más que balbuceos, y ello da muy mala impresión pues se ve que se trata de una persona adulta que tiene mucho que decir pero, para esta época del año, una expresión tan imperfecta no parece una ropa que le sienta muy bien.

Goethe, que consecuentemente buscará someterse en su propia persona al proceso de maduración exigido, le aconsejará a Müller que evite toda arbitrariedad y practique el dibujo con esmero a partir de Rafael, de los antiguos y de la naturaleza, pues «el abandono y el esbozo se pueden alabar a lo sumo en un aficionado». Ésta es una clara negativa al «balbucir» y «garabatear» de la época del genio, a la «forma sentida» que le molesta ya en la obra de arte. Con preferencia por los temas sencillos del estilo bajo del que, en razón de su empatía, se apropiará por completo el artista y con el que podrá crear de nuevo, aunque Goethe entronque aún con su programa artístico temprano, desechará en cambio el descuido de los aspectos formales en beneficio de una idea conceptual. La transferencia de estos criterios a su actividad como dibujante sugiere lo mucho que desconfía ahora de los esbozos fugaces que sólo insinúan el tema de forma esquemática, y lo mucho que intentará optimizar su técnica mediante estudios dibujísticos y la copia de maestros ejemplares.

En el «esbozo de carta» al pintor Müller, Goethe bosqueja ya los primeros pasos del programa estético que seguirá desarrollando en Italia en diálogo con los amigos artistas alemanes, en especial con Carl Philipp Moritz, y que resumirá, en 1788, en el artículo «Imitación sencilla de la naturaleza, manera, estilo»<sup>32</sup>: en los distintos estadios de su desarrollo, al artista se le pondrá la tarea de conciliar el objeto de la representación, el sentimiento y la forma con el fin de reconocer la esencia profunda de los objetos a partir de su cáscara externa, de crear su imagen transfigurada a partir de la imaginación y de llevar a cabo todo esto de forma adecuada en la obra de arte a partir de la habilidad

31 WA IV, 5, p. 136-143. Entre los trabajos enviados por Müller estaba la pintura *Lucha del arcángel Miguel con el diablo por el cadáver de Moisés*, un tema que a Goethe le resultaba completamente abstruso y que calificará de «estúpida fábula judía». También *La serpiente de bronce* le pareció a Goethe inadecuada como tema «para personas que sienten y piensan».

32 WA I, 47, pp. 76-83.

técnica. La base del arte es la «sencilla imitación de la naturaleza», que descansa sobre la reproducción artesanalmente madura de objetos sencillos, como en la naturaleza muerta, etcétera. Frente a ella, está la manera (*Manier*), que posee rasgos individualistas porque el artista se desvía de la fiel imitación de la naturaleza y lleva a cabo «él mismo un lenguaje, para expresar de nuevo a su forma lo que ha captado con el alma»; la manera resulta especialmente adecuada para imágenes de paisajes leves y expresivas. El «estilo» es, finalmente, el grado supremo del arte que llevó a la maestría las habilidades técnicas de la «sencilla imitación de la naturaleza» y, en razón de un estudio más profundo de la naturaleza y el arte, se hallaba en condiciones de penetrar los objetos de forma objetiva: «De este modo, el estilo descansa sobre los fundamentos más profundos del conocimiento, sobre la esencia de las cosas, en tanto en cuanto se nos permite reconocerla en formas visibles y comprensibles». Al igual que en el resto de sus afirmaciones teórico-estéticas, Goethe tampoco desarrollará aquí ninguna sistemática estricta sino que concederá que las tres formas de producción artística pueden «mezclarse dulcemente» unas con otras. No cabe duda de que Goethe alcanzará la cima del estilo como poeta; como dibujante, quedará en la «antesala del estilo», con lo que si en algún sitio se le puede situar es en la manera: en razón de su ubicación, se inclinará hacia un trazo bocetístico e individualista que irrumpirá una y otra vez al margen de todos los ejercicios de dibujo regular; además, hasta muy avanzada edad, preferirá los motivos paisajísticos, aun cuando aprecie la figura humana como verdadera meta del arte. El concepto de la manera no poseerá para Goethe ninguna connotación negativa, pues ella «podría ser, en el sentido más puro de la palabra, un punto medio entre la sencilla imitación y el estilo».

En Italia, Goethe persiguió un programa consecuente de autoformación. Sus intereses cognoscitivos abarcarán todos los ámbitos, en cierto modo para poder entender «lo que el mundo contiene en sus partes más profundas». Resultará sintomática su búsqueda de la «planta original» (*Urpflanze*), que había de ofrecer la clave morfológica para todas las formas fenoménicas vegetales. En la naturaleza y en el arte, Goethe buscará la regularidad y la necesidad internas para, desde allí, poder desviarse de las leyes universales. Utilizará con gusto sus dibujos como piedra de toque; si estudia botánica, arquitectura, anatomía, meteorología u otros ámbitos del conocimiento, sus apuntes en imágenes le ayudarán siempre a la hora de mirar, reunir, analizar y describir con concreción los objetos estudiados.

Como dibujante, Goethe culminará en Italia un currículum muy exigente, que comprenderá desde los trabajos conjuntos y las discusiones con los camaradas romanos hasta el estudio sistemático de la figura humana, y que se debatirá con detalle en las cartas a Weimar. Al mismo tiempo, Goethe reflexionará una y otra vez sobre los estadios de su desarrollo artístico. Así, en febrero de 1787 le anunciará a Charlotte von Stein desde Roma «ensayos en una nueva manera» y añadirá: «Me tomo muchos esfuerzos en suprimir mi forma alemana, tan estrecha de miras»<sup>33</sup>. Las impresiones que le ofrecen la naturaleza meridional y las obras maestras del arte antiguo y del nuevo aguzaron su autocrítica, pero también espolearon su ambición para dejar tras de sí patrones caducos. Con «Ensayos en una nueva manera», aludirá a una serie de pequeñas acuarelas paisajísticas de la Villa

33 WA IV, 8, p. 180.



J. W. GOETHE  
*Paisaje ideal con las ruinas de un templo y montaña volcánica en forma de cono, 1787*  
 Lápiz, difuminado marrón sobre papel blanco  
 11,6 x 30,2 cm  
 Museo Goethe, Frankfurt

[cat. 33 / ss.]

Borghese en las que tratará de captar la luz y el dilatado horizonte del sur. Considerará estas imágenes como *souvenirs* que habían de permanecer juntos para transmitir una idea viva de Italia que complementase a las cartas que enviaba a los que se habían quedado en su tierra. Para conseguir un resultado armónico, había de adaptarse a las nuevas realidades; es decir, abandonar su anterior preferencia por los rincones familiares y las composiciones en pequeñas partes.

En su lugar, hollará la amplitud de la tierra y el mar, la «gran línea simple» que, «como dibujante de paisajes», le sugirió a Goethe «pensamientos completamente nuevos»<sup>34</sup>. En el *Viaje a Italia*, bajo la fecha «Palermo, 3 de abril de 1787» corroborará:

Ahora entiendo, por vez primera, a Claudio Lorena y tengo la esperanza de crear también algún día desde el fondo de mi alma, en el norte, siluetas de esta feliz estancia. ¡Ojalá pudiera lavarse todo lo que es mezquino y que quedase tan limpio como han quedado mis conceptos dibujísticos de la pequeñez de los tejados de paja!<sup>35</sup>

Lo bien que supo él apropiarse de esta amplitud lo atestiguan sus impresiones paisajísticas italianas, para las que en parte se valdrá de un formato panorámico a fin de ensanchar el horizonte. Los progresos en la técnica compositiva le permitirán, entretanto, una gran soberanía en el manejo de complejas estructuras espaciales. La experiencia de Sicilia como paisaje «homérico», en el que la antigüedad se convierte en actualidad viva, le hará profundizar en esta nueva forma de dibujar. En la poesía, la impresión de la «Magna Graecia» se traducirá en el fragmento «Nausicaa»; en el arte, en dibujos como *Paisaje ideal con las ruinas de un templo y montaña volcánica en forma de cono*, cuya armoniosa composición incluye a modo de símil naturaleza y arte<sup>36</sup>.

[cat. 44 / 49]

En Italia, Goethe clarificará su concepto de arte y definirá criterios de maestría y altura estilísticas a los que, a pesar de todos los progresos, no resistirán sus posibilidades dibujísticas. Además, los esfuerzos para llegar allí agudizarán su mirada artística y le permitirán un juego libre con la palabra y la imagen. Su gran modelo será Claudio Lorena, en cuyos paisajes ideales reconocerá no la realidad sino la verdad de la naturaleza. De él podrá decir: «En Claudio Lorena la naturaleza se explica para siempre»<sup>37</sup>. Como dibujante, en este modelo sólo buscará orientación; ahora bien, como poeta, se lo apropiará: en el poema «Amor como pintor de paisajes», Goethe describe en forma de reflejos repetidos cómo Amor inspirará a un artista melancólico e inactivo haciendo aparecer, como por arte de magia, sobre el suelo del valle, cubierto de niebla, la imagen de un paisaje sureño ideal lo mismo que si fuera un lienzo (y, finalmente, lo animará mediante el amor):

Arriba pintó él un bello sol,  
 Que refulgió en mis ojos,  
 E hizo que se dorasen los ribetes de las nubes

<sup>34</sup> *Viaje a Italia*, Palermo, 3 de abril de 1787; WAI, 31, p. 90.

<sup>35</sup> WA IV, 8, P. 180, y WAI, 31, p. 91.

<sup>36</sup> Corpus VI B, 76.

<sup>37</sup> Artículo sobre el uso artístico de temas paisajísticos; WAI, 49, 2, p. 246.

Dejando que los rayos las atravesasen;  
 Dulces y leves, pintó luego las cimas,  
 Árboles de un fresco verdor, trazó las colinas,  
 Una tras otra, por detrás, libremente;  
 No dejó que faltara el agua por debajo,  
 Dibujó el río de un modo tan natural  
 Que parecía centellear con el brillo del sol, (...)  
 Claro y puro hizo él, arriba, el cielo,  
 Y las montañas azules a lo lejos y más allá (...)<sup>38</sup>

El estrecho entrelazamiento de palabra e imagen bajo el aspecto del dibujo propio no se interrumpirá después del viaje a Italia, aunque a partir de ese momento se desplazará hacia la ponderación. En las consideraciones teórico-estéticas, por ejemplo, en la teoría del objeto (*Gegenstandslehre*), que Goethe desarrollará en colaboración con los «amigos del arte de Weimar», Schiller y Meyer, en la época culminante del clasicismo, y que publicará en la revista *Propyläen*, su experiencia empírica jugará un papel subordinado; en este contexto, Goethe se considerará como un aficionado al arte, como un diletante, cuyo criterio autoimpuesto no puede ni quiere satisfacer. Una excepción la constituye el ensayo «El coleccionista y los suyos», preparado en 1798-1799 para *Propyläen*, en el que Goethe presenta un espectro de formas imperfectas de expresión artística para prevenir desarrollos erróneos en el marco del proyecto estético-educativo de los «amigos del arte de Weimar». Goethe desarrollará un esquema de seis tipos: los «imitadores», los «imaginantes», los «caracterizadores», los «ondulistas», los «artesanos» y los «bocetistas», que se diferenciarán en su trazo y en su intención. Tras la descripción original de la peculiaridad de cada uno se mostrará de forma inequívoca la experiencia empírica de Goethe. Él mismo podía reencontrarse probablemente entre los «ondulistas» y «bocetistas», a los que —en laxa vinculación con la tríada «imitación sencilla, manera, estilo»—, valiéndose de una expresión no demasiado rígida, clasificará como manera. En primer lugar, cuando los tipos individuales superan su unilateralidad y se unen equiparándose entre sí, el artista alcanza la cima del estilo, en la armonía ideal de juego y seriedad; así reza la conclusión de Goethe<sup>39</sup>.

Reminiscencias subjetivas del dibujante Goethe se encuentran en las *Cartas desde Suiza*, publicadas en 1796, que el autor atribuirá a su Werther y entenderá como una corrección de su sentimental obra de juventud. Tras pasado por la pasión del dibujo, Werther no se limitará aquí a la empatía pasiva con la «magnífica naturaleza», sino que se acercará a ella de un modo activo:

Busco captarla, taladrarla con mis ojos y, en su presencia, garabateo una hojita que no representa nada pero que para mí resulta infinitamente apreciada porque me recuerda un instante de felicidad cuya beatitud ha mantenido para mí este ejercicio tan chapucero<sup>40</sup>.

38 1787/88 escrito en Italia (probablemente en Castel Gandolfo); WA I, 2, pp. 182-184.

39 WA I.

40 *Cartas desde Suiza*, sección primera; WA I, 19, p. 201.

Seguirá un análisis crítico de esta pasión dibujística: Werther/Goethe tratará de sondear el motivo de dedicarse con tanta fuerza al dibujo, aunque el «garabatear» no baste para sus pretensiones. Llegará a la conclusión de que ya el activo «disfrute del ojo» y la elevación de la imaginación recompensan el esfuerzo; además, el resultado —al margen de su calidad— es un recordatorio precioso. Con esto, se corresponde la actitud de Goethe ante a su actividad dibujística posterior a Italia, a la que él ahora, más o menos, sacará del canon de valor estético e interpretará como un fin personal en el marco del desarrollo y el despliegue de su personalidad.

La mirada de Goethe a sus dibujos se volverá cada vez más histórica y se centrará en el marco autobiográfico. En sus recuerdos vitales recogidos en *Poesía y Verdad* (publicados entre 1811 y 1833), *Viaje a Italia* (1816-1829) y *Campaña en Francia* (1822) desplegará amplios pasajes sobre sus dibujos, que se entretjerán artísticamente con la descripción de su evolución. En expresivas imágenes verbales, recapitulará sobre los impulsos dibujísticos que lo movieron desde el principio y dará una visión de conjunto sobre su desarrollo como artista plástico, que tal y como él sugiere siguió una línea recta. En efecto, si se comparan estas afirmaciones con documentos auténticos de cada una de sus fases vitales quedará claro con rapidez que hay fracturas entre los hechos y la ficción poética. En sus recuerdos vitales, Goethe revocará de forma crítica la pasión de los primeros años por el dibujo, para indicar en el final de su viaje a Italia el fin de su actividad como artista plástico y explicar el dibujo sólo como un medio de ayuda para su arte poético. Todos éstos son elementos de una meditada autoestilización literaria que tenderá a mostrar una imagen redondeada de su personalidad, que aparece desarrollándose armónicamente y pasando siempre de un plano a otro superior. La pasión tardía por el dibujo que se revela en el ciclo de imágenes del *Pequeño libro de viajes, esparcimiento y consuelo* o en los *Veintidós dibujos de 1810* la suavizará Goethe en los textos adjuntos casi avergonzado.

[cat. 70 / 54 / ss]

El autor ofrecerá una instructiva definición de la conexión entre su obra literaria y su obra dibujística en 1810, en su *Teoría de los colores*, que habría sido impensable sin su dedicación intensiva al arte y sin su preocupación por sus presupuestos objetivos y la forma de funcionamiento del ojo. Acompañará sus estudios con dibujos para aclarar visualmente las circunstancias; un bello ejemplo lo ofrece el frankfurtiano *Círculo cromático para simbolizar la vida del espíritu y del alma humanos* de 1809, de cuyos segmentos de color Goethe clasificará de su puño y letra el respectivo campo de significado, de forma que palabra e imagen se combinarán en una afirmación común<sup>41</sup>. En la *Historia de la teoría de los colores*, Goethe incorporará la «confesión del autor», en la que representará su lenguaje artístico como un don genuino formado de manera subjetiva, que encontraba su correlato necesario en el desarrollo artístico-plástico guiado por criterios objetivos:

Así que yo mismo tenía una rara relación personal hacia el arte poético —dirá allí<sup>42</sup>—; ésta era meramente práctica en tanto en cuanto yo llevaba y cuidaba desde hacía mucho en mi interior un tema que me conmovía (...), hasta que de él salía algo que

41 Corpus VI B, N 27.

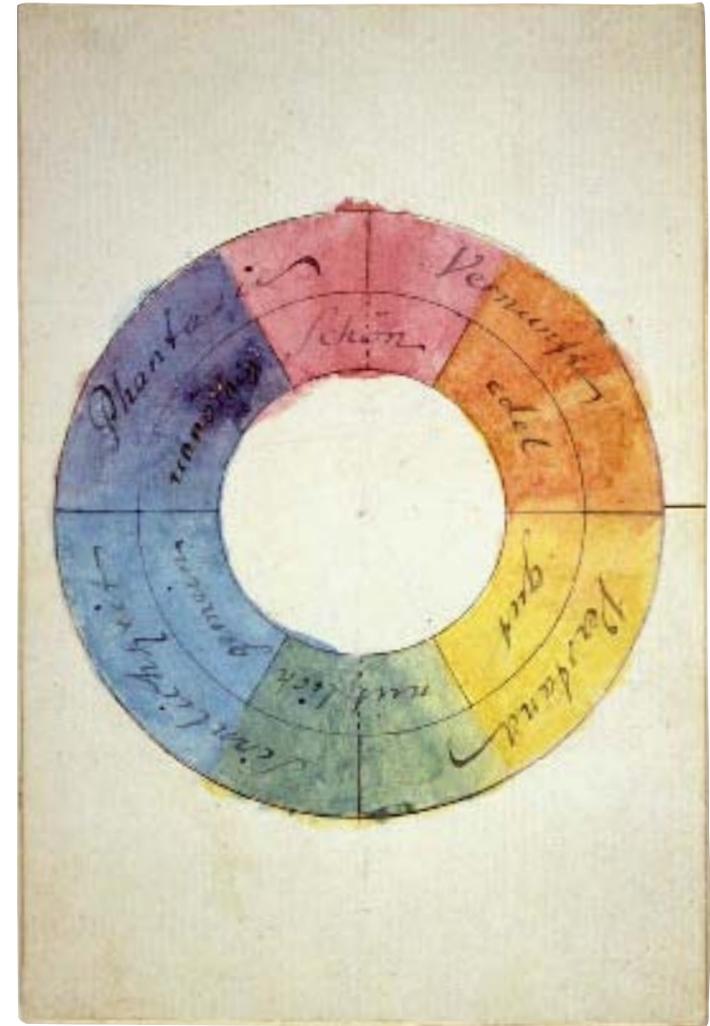
42 «Teoría de los colores». Parte histórica; WA II, 4, pp. 283-288.

podía ser visto como mío y que yo, tras haberlo desarrollado en silencio durante años, fijaba finalmente de repente sobre el papel, en cierto modo improvisando y, hasta cierto punto, de forma instintiva. De ahí, entonces, se pueden derivar la vivacidad y la eficacia de mis producciones. Pero dado que no me mostré complaciente con lo útil de las cátedras ni de los libros, ni en el propósito sobre la concepción de un tema digno ni en la composición y formación de partes aisladas así como tampoco en lo que concierne a la técnica del estilo rítmico y prosaico (...): busqué por tanto fuera del arte poético un lugar en el que lograr alguna comparación y aquello que pudiera traducir y juzgar desde una cierta distancia lo que me confundía desde la cercanía. Para alcanzar esta meta no había sitio mejor al que dirigirse que a las artes plásticas. (...) En solitarias horas del pasado, estuve muy atento a la naturaleza, tal y como ella se muestra como paisaje y, dado que desde la niñez en adelante había frecuentado los talleres de los pintores, hice intentos por transformar en una imagen, se diera bien o mal, lo que se me aparecía en la realidad; hacia ello, así como hacia aquellas cosas de la naturaleza que me resultaban ligeras y cómodas, sentía un impulso enorme para el que en realidad no tenía ningún talento. (...) Es decir, cuanto menor era el talento natural que se me había dado para las artes plásticas, más buscaba yo leyes y reglas; le prestaba más atención a lo técnico de la pintura que a lo técnico del arte poético: y es que ¡cómo se busca satisfacer mediante el entendimiento y la comprensión aquello que la naturaleza ha dejado incompleto en nosotros!

En Italia se aclaró la relación de los medios palabra e imagen «mediante la observación ininterrumpida de la naturaleza y el arte»; los contrarios se reconciliaron según los conceptos goethianos de polaridad e intensificación (*Steigerung*), y se llevaron a una combinación productiva: «Me regocijaba en la forma, pues veía que la poesía y las artes plásticas podían actuar entre sí recíprocamente».

Un ejemplo semejante de interacción seguirá de inmediato a la publicación del texto: tras la conclusión del lento trabajo de la *Teoría de los colores*, Goethe, en 1810, tendrá el deseo de expresar su creatividad directamente en imágenes y esbozará el ciclo de sus *Veintidós dibujos*, que se cuentan entre sus consecuciones artísticas más maduras y que, por su parte, abren de nuevo tras de sí un comentario literario. El comentario pone en primer plano el valor de recuerdo de estas hojas; pero Goethe acen-tuará también lo importante que era para él la autenticidad de estos dibujos que había ejecutado personalmente hasta el detalle. Para el viejo Goethe, eso ya no resultaba evidente, pues entretanto dejaba con agrado que fueran otros quienes depuraran sus esbozos, por ejemplo, Karl Wilhelm Lieber. A diferencia de la pureza de caracteres que la mano del escritor le había otorgado a su manuscrito, reproduciendo el texto sin cambios, en la elaboración plástica de sus esbozos permitía una libertad mayor.

Desde que Goethe hubo confeccionado en Villa Borghese la serie de pequeñas acuarelas que habían de completar a modo de documentación su informe sobre Italia, tomó en consideración la función



J. W. GOETHE  
Círculo cromático para simbolizar la vida del espíritu  
y del alma humanos, 1809  
Plumilla negra a la acuarela sobre papel blanco  
Diámetro 6,9 cm  
Museo Goethe, Frankfurt



J. W. GOETHE  
*Paseo agradable*, 1811  
 Lápiz, plumilla negra, marrón difuminado,  
 sobre papel blanco y papel de plancha marrón  
 10,3 x 15 cm  
 Museo Goethe, Frankfurt

CARL HOLDERMANN, a partir de Goethe  
*Paseo agradable*, 1821

ilustrativa de sus dibujos. En la época de la reproductibilidad técnica, le sedujo la posibilidad de certificar sus textos mediante dibujos propios, aun cuando el trazo artístico se perdiera en la reproducción. Así, planteó acompañar la publicación de su *Viaje a Italia* con grabados a partir de sus propios dibujos, y para ello reunió una selección representativa que, en parte, fue retocada por él mismo. Sin embargo, el proyecto fracasó pues no encontró el grabador adecuado. De Goethe sólo se publicaría un proyecto que englobase palabra e imagen: en 1821, Schwerdgeburth, en Weimar, le proporcionó la publicación de la carpeta *Grabados de dibujos de Goethe*, en cuya cubierta se imprimirían las poesías correspondientes. Los grabados están basados en esbozos tempranos de Goethe; por ejemplo, el grabado V, con el título *Paseo agradable*, sobre un paisaje bohemio de composición libre de 1811<sup>43</sup>. El motivo del caminante en ruta, que va por una senda de montaña, representa el camino vital; lo que se aborda aquí es la época despreocupada de la juventud:

Aquí se piensa mucho, así parece, en los caminantes:  
 Pues todos encontrarían la senda a medianoche. (...)  
 Él va animado, pues a cada paso es más fácil,  
 De forma que consigue alegre su fin y su meta.

¡Oh, dichosa juventud! Día y noche  
 Ardiendo en su interior por cambiar de lugar,  
 Trepas con gusto por los riscos salvajes.  
 Y alcanza los vapores de la niebla de la cumbre.  
 No cabe reprenderla pues su disfrute es puro,  
 También sobre las nubes luce el brillo del sol<sup>44</sup>.

El poema intensifica el esbozo paisajístico subjetivo que experimentará una consolidación en el grabado de Carl Holdermann, cobrando una importancia universal. Texto e imagen estarán estrechamente engranados entre sí en cuanto a los motivos paisajísticos, pero el ímpetu juvenil, que se extiende ampliamente y se disfruta con alegría, quedará abandonado a la concesión de un sentido a través de la palabra. Los signos visuales transportarán recuerdos que desde hace mucho van desvaneciéndose y que han de ser «rescatados de nuevo del río Leteo» mediante la nueva elaboración; su sentido más profundo se le revela, sin embargo, sólo al dibujante mismo que, como poeta, les brindará «una ayuda conveniente con palabras»<sup>45</sup>. Así como el joven Goethe había puesto la palabra y la imagen una al lado de la otra aún en igualdad de derechos, como ocurre en el esbozo de su despacho en la carta a Auguste, condesa de Stolberg, en su edad tardía dominará de forma inequívoca la fuerza creadora del lenguaje. Goethe puso en juego todas las facetas de la creatividad del artista plástico que estaban en su mano, con placer y amor pero también con esfuerzo; sobre ellas, levantó reflexiones estéticas y, de ellas, obtuvo inspiración poética. En la interacción con la poesía y la investigación de la naturaleza, ellas son una parte constitutiva de su vida y de su obra, «fragmentos de una gran confesión», tal y como él lo glosa en *Poesía y Verdad*.  
 TRADUCCIÓN DE P.P.M.

<sup>43</sup> Corpus VI B, 125.

<sup>44</sup> WAI, 49.1, pp. 335 y s.

<sup>45</sup> *Ib.*, pp. 331 y ss.

*Natur hat weder Kern  
Noch Schale,  
Alles ist sie mit einemale;  
J. W. Goethe, Unwilliger Ausruf*

## FORMA COMO COMUNICACIÓN DE GOETHE A CARUS

**FEDERICO VERCELLONE**

### 1. ¿EL SÍMBOLO ES MÁS EFICAZ QUE EL CONCEPTO?

Las estructuras evolutivas de la naturaleza no representan, en el marco del pensamiento de Goethe, simples estructuras orientadas a la modificación y el cumplimiento de sus cualidades formales. La evolución se acompaña además de su exteriorización semántica. Éste parece ser uno de los elementos centrales por cuanto concierne a la «estructura significativa» de la forma goethiana, que se explicita también en su cualidad simbólica. De este modo, nos adentramos en una dimensión particularmente sensible, que atañe a su significado histórico y al espectro semántico y conceptual que éste expresa.

¿Queremos poner inmediatamente en juego la apuesta teórica? Dicha apuesta se estructura en torno al núcleo teórico de fondo que es, para la época, totalmente central, cuyo significado sin embargo perdura en el tiempo y —como se pretenderá mostrar aquí— también hoy ejercita (quizá inesperadamente) su nunca secundario alcance. Se trata del nexo antiguo-moderno, que invade la cuestión de la identidad del arte en un itinerario que va del Romanticismo a Schelling y Hegel, e invade asimismo la atmósfera weimariana. Así, aparece como un *topos* conceptual que viene expresado quizá de forma más ejemplar en la distinción de Schelling entre símbolo y alegoría, acogida en las páginas de la *Filosofía del arte*, según la cual el primero expresa lo antiguo y el segundo, lo moderno<sup>1</sup>. Sin querer adentrarnos en la interpretación de las dos categorías de Schelling, nos limitaremos aquí a recordar lo más notorio: que el símbolo pertenece a lo antiguo, mientras que la alegoría pertenece a lo moderno. Lo antiguo y su autocomprensión remiten entonces a la continuidad de forma y contenido propia del símbolo, mientras que lo moderno alude a la discontinuidad de la alegoría. ¿Queremos reconducir lo ya dicho a otra dimensión? ¿Aquella que aquí nos ocupa e interesa? Podemos decir entonces que lo antiguo tiende a una autocomprensión de la naturaleza morfológica, mientras que lo moderno se orienta hacia una autocomprensión de naturaleza conceptual. La articulación antigua del significado es, pues, una articulación en imagen y se realiza en una estructura semántica decisivamente eficaz en clara competencia con aquella conceptualmente estructurada.

Es en este marco donde pretendemos desarrollar el tema de las estructuras evolutivas de la naturaleza en conexión con la cuestión de la forma y de la imagen. En particular, la imagen desarrolla, a los ojos de Goethe, un modelo de comprensión que podemos definir como intensivo y no extensivo. Ello —como tendremos ocasión de tratar— ofrece notables ventajas respecto al concepto; ventajas que lo ponen en competencia directa con aquél. El símbolo desarrolla —si se sabe descifrar adecuadamente— la capacidad de contemplar la multiplicidad de sus articulaciones a través de una suerte de absoluto presente, de contemporaneidad exenta de sucesión. Se trata, así, de una

<sup>1</sup> Cf. F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1966, pp. 58-101.

organización del conocimiento que, de inmediato, presenta notables ventajas si se pone frente a aquella conceptual y discursiva. Estamos aquí, de hecho, ante una estructura capaz de transmitir todo su significado intuitivamente, de una sola vez, sin recorrer la dispendiosa articulación temporal propia del concepto. Una estructura que constituye un grado para expresar un contenido complejo en un tiempo absolutamente breve.

Esto hace que la comunicación simbólica, al confrontarse con la conceptual, compita con ella. Precisamente, este elemento implica la emergencia de una actualidad renovada de la comunicación simbólica, una actualidad en condiciones de proyectarla desde lo antiguo a la modernidad tardía.

Entrando de lleno en la cuestión, se trata de comprender cómo las estructuras formales tematizadas por Goethe en las *Gestalten* (formas) son estructuras de tipo comunicativo. Esto depende en última instancia del hecho de que la *Gestalt* (forma) es entendida por Goethe como forma animada, como forma viviente y, en cuanto tal, como forma dotada de un alto grado de complejidad. Ahora bien, la capacidad comunicativa de la forma es posible, en la concepción goethiana, mientras exista la posibilidad de que una estructura compleja exhiba en la superficie lo profundo. Y es en este marco donde se encuadra la concepción goethiana de la belleza, según la cual ésta se manifiesta precisamente a partir de la máxima articulación de lo interno y externo en libertad:

Un ser orgánico es tan complejo en su exterior, y tan heterogéneo e inagotable en su interior, que nunca serán suficientes los puntos de vista que elija para mirarlo y no podrá forjarse en sí mismo suficientes órganos para anatomizarlo sin matarlo. Yo ensayo la idea. La belleza sería la utilización de la perfección con libertad, en naturalezas orgánicas<sup>2</sup>.

En este caso, la complejidad no produce opacidad, y la forma viviente queda así caracterizada, según Goethe, por la sintonía entre interno y externo. Una sintonía que, por supuesto, puede ser definida a sus ojos como belleza. Éste es el punto fundamental. El interior se asoma a la superficie según un sistema de correspondencias que Goethe define como símbolo y que se asemeja a una estructura comunicativa de tipo particular. En otras palabras, el organismo es una estructura capaz de expresar —en superficie e intuitivamente— el alto grado de complejidad que le compete, superando así repentinamente muchos elementos conectados al cansancio de la comunicación.

¿Queremos situarnos —en términos seguramente demasiado paradigmáticos pero útiles para entendernos— frente a la comunicación conceptual desarrollada *per extenso* y no intensivamente? Estaríamos en situación, en este punto, de proponer una comparación con Hegel; con el Hegel de la *Fenomenología del espíritu*, así como con aquel de las *Lecciones de estética*, para releer tanto las páginas relativas a la *Observación de lo orgánico* en el interior de la *Razón*, como las dedicadas a la «forma de arte simbólico» en las *Lecciones*. No podemos dejar de abordar, con este propósito, la insistencia de Hegel, en

<sup>2</sup> J. W. Goethe, *Inwiefern die Idee: Schönheit sei Vollkommenheit mit Freiheit, auf organische Naturen angewendet werden könne*, en *Goethes Werke*, vol. 13, *Naturwissenschaftliche Schriften*, Hamburgo, Wegner, 1966, p. 21.

un caso como en otro, por la sustancial no correspondencia de lo interior y lo exterior, motivo por el que ni en el organismo ni en el símbolo pueden ser entendidos como unidades consecuentes y, por tanto, como vehículos de un contenido interior que alcanza la expresión; la estructura profunda, el arquetipo, no está en disposición de emerger a la superficie. Y es más, ésta es la característica del símbolo para Hegel, indicada en la introducción de la sección dedicada a la «Forma de arte simbólica»:

Allá donde el símbolo se forje, por el contrario, de modo independiente en su forma específica, tendrá en general el carácter de la *elevación*, porque en principio sólo deberá hacerse forma (*Gestalt*) la idea determinada en sí aún desmesurada y en sí carente de libertad y, por ello, en las apariencias concretas, no habrá de hacerse forma ninguna idea y por ello, en las apariencias no estará en condiciones de encontrar una forma determinada que corresponda íntegramente a esta abstracción y universalidad. Ahora bien, la idea culminará su existencia externa en esta no-correspondencia, en lugar de ser absorbida o resuelta del todo en ella. El estar más allá y por encima de la determinación de la apariencia constituye el carácter general de lo elevado<sup>3</sup>.

Sobre esta base, ni el organismo ni el símbolo pueden ser considerados «buenos» vehículos semánticos. Al intentar retraducir la cuestión en los términos que aquí nos interesan, la estructura simbólica resulta para Hegel una estructura opaca. Para Goethe ocurre lo opuesto: la estructura profunda, es decir, la idea, asoma en el conjunto formal que le compete que, precisamente en cuanto tal, es «simbólica». La *Gestalt* misma puede ser, por lo tanto, individuada como una estructura comunicativa. En este marco, Goethe quiere adoptar aquello que a Kant le había obstaculizado: la idea de «Intelecto arquetipo». La adopción de este concepto re-envía a una suerte de posibilidad en la que lo profundo se transparenta en superficie. Se trata, desde este punto de vista, para Goethe, de pasar del fondo ciego del fenómeno (kantiano) al fondo elocuente que participa de la forma, de tomar parte así en la actividad productiva de la propia naturaleza<sup>4</sup>. Por lo tanto, hay que plantearse seguidamente qué se entiende por «comunicabilidad de la forma» para después estudiar el modo en el cual Goethe se ocupó de la cuestión.

En *Die Absicht eingeleitet*, Goethe afirma de manera programática que el intento originario del conocimiento es aquel de acordar lo exterior con lo interior a fin de producir unas totalidades intuitivamente concebibles. Es decir, el desarrollo de la morfología:

De ahí que, para todas las épocas, se señale también en el hombre de ciencia un impulso para reconocer como tales las formaciones vivas; para captar de forma conexa sus partes externas, visibles y abarcables; para tomarlas como manifestaciones de lo interior y así, en cierto modo, para dominar el conjunto en la contemplación. Hasta qué punto este deseo científico se halla unido a los impulsos artísticos e imitadores, es algo que no necesita desarrollarse de forma detallada.

3 G. W. F. Hegel, *Werke 13. Vorlesungen über die Ästhetik, I*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, pp. 393-394.

4 Cf. J. W. Goethe, *Anschauende Urteilskraft*, en *Goethes Werke*, vol. 13, *Naturwissenschaftliche Schriften*, ed. cit., pp. 30-31.

De ahí que se encuentren en el discurrir del arte, del saber y de la ciencia muchos intentos por fundar y forjar una teoría a la que nosotros queremos denominar morfología<sup>5</sup>.

Se trata entonces, para Goethe, de hacer evidente que el principio de la forma en el plano de la naturaleza, así como en el arte, es consecuente: es decir, es el resultado de una organización compleja y de un organismo capaz de reducir la complejidad. Recopilando todo lo dicho anteriormente, el organismo culmina aquella elaboración de lo múltiple que forma un conjunto, a fin de convertirse en vehículo en el plano de la expresión, de la comunicación. En otras palabras, la «puesta en forma» convierte en comunicable sus contenidos mientras que éstos, en el plano del mero datismo, permanecerán inertes, privados de cualidad semántica. La que así se proyecta es una comunicación que se funda, no en la articulación sujeto-verbo-cópula, propia del discurso racional, sino en su relación superficie/fondo. Y la naturaleza misma expone, ante quien sepa observarla, el mismo velo. Es esto lo que hace sustancialmente afines al arte, a la naturaleza y a la ciencia.

Llegados a este punto, el problema emergente es la conexión entre la complejidad del todo y la «nobleza» del ser individual. Este último «simplifica» la complejidad —queremos introducir aquí una llamada a un gran admirador y discípulo de Goethe como lo fue Nietzsche— llevándola hacia dentro. La posición jerárquica del ser individual en el interior de los seres del mundo viviente se define —según Goethe— como el grado de complejidad cuyo ser mismo llega a darse y a realizarse en cuanto individuo complejo, en cuanto *Gestalt*. Afirma Goethe en *Die Absicht eingeleitet*:

Un ser vivo no es una individualidad sino una multiplicidad; incluso, en tanto en cuanto se nos aparece como individuo, sigue siendo una reunión de seres vivos independientes que son iguales en cuanto a idea y aptitud pero que, en cuanto a la apariencia, pueden ser iguales o semejantes, desiguales o desemejantes. En parte, estos seres estaban ya unidos por su origen; en parte, se encuentran y se reúnen. Se desunen y vuelven a buscarse y, de este modo, dan lugar a una producción infinita en todas las maneras y hacia todas partes.

Cuanto menos perfecta es la criatura, tanto más iguales o parecidas entre sí serán estas partes y tanto más se parecerán al todo. Cuanto más perfecta sea la criatura, tanto más desemejantes serán las partes entre sí<sup>6</sup>.

No es difícil entender cómo la consideración morfológica se conjuga en esta base con la estética mientras que, a su vez, la mirada estética se propone como una mirada en sentido lato científico. Aquello que viene anunciándose en el proyecto morfológico goethiano es uno de los temas centrales de su obra que se reflejan también en el diálogo con su amigo, pintor, médico y filósofo Carl Gustav Carus: es el tema de la unidad de arte y ciencia que se retomará —como se verá a continuación— por el segundo como una llave metafísica de la naturaleza en las *Briefe über die Landschaftsmalerei*.

5 J. W. Goethe, *Die Absicht eingeleitet*, en *Goethes Werke*, vol. 13, *Naturwissenschaftliche Schriften*, ed. cit., p. 55.

6 *Ib.*, p. 56.

La consideración de la *Gestalt*, en cuanto forma en la cual lo interno se refleja en el exterior, evidencia de inmediato un punto de vista artístico, o cuando menos unas consecuencias que en sentido amplio pueden calificarse de estéticas, siguiendo una definición formal, definición que una vez alcanzada será tanto más significativa cuanto más dotada esté la forma de una intrínseca complejidad. Desde esta perspectiva, la forma alcanzada es aquella que ha logrado reducir la particularidad y superarla en su trato aislado, no relacionado. El trabajo de la forma consiste, en este marco, en la transformación, en la metabolización de lo particular que, como elemento no relacionado, termina por formar parte de la unidad, todo-partes. Desde este punto de vista la forma es, por así decirlo, conciencia del ser. El desafío de la forma —vale la pena repetirlo— coincide así con el desafío frente a la complejidad. Ordenando los particulares no relacionados dentro de un sistema orgánico de interdependencias recíprocas, la forma resuelve la huida de los particulares hacia lo irrelevante (¿hacia el inefable romántico?), organizándolos en una totalidad que da un adecuado peso semántico. Así, de lo particular privado de significado surge la forma *significante*.

Esto nos conduce inmediatamente a la cuestión de la quiebra de la forma. Y quiebra de la forma significa también quiebra de la apuesta epistemológica a ella conectada, el venir a menos de su capacidad para proyectarse como «conocimiento del sí»; un tema que Goethe tiene bien presente y que testimonia —gracias a la posterior ampliación de la mirada— en la «latitud» de la cuestión morfológica y de sus múltiples recaídas. La cuestión está re-conectada también con el sutil interés que nutrió a Goethe en relación con los Saint Hylaire y el tema de lo inusual<sup>7</sup>. Lo mismo el problema del éxito de la forma, su exteriorizarse de manera completa dando continuidad al impulso «expresivo» de la naturaleza, que su quiebra se revelan como un recorrido alcanzado o fallido en el interior de la complejidad. La quiebra, de la forma viviente muestra una recaída de tipo estético, produce el surgir de lo feo, que coincide con la imposibilidad de reducir la complejidad, de dotarla de un límite y de comprenderla. De tal modo, la forma compleja pero no alcanzada, es decir, si queremos, el conjunto de los particulares no estructurados, se dispersa en el infinito. De este modo, estos últimos manifiestan su imposibilidad de ser capturados en aquel evento que es la «toma de forma», la estabilidad formal que exalta la contingencia casi creatural del evento. El particular —como se decía— subsiste, deviene relevante y asume un significado sólo organizado en el ámbito de la totalidad. Por esta vía adquiere peso y existencia, se convierte en evento perceptible y percibido. El ser de la forma (y así del particular que ésta engloba) consiste en el hacerse evento perceptible y percibido, *Bild*, imagen. Esta última realiza a todos los efectos lo inconmensurable: en el infinito, en cuanto hecho de una fuerza centrífuga que produce la más absoluta dispersión, se produce otro infinito que se deja (aunque nunca de manera definitiva) captar y ver. Y nuevamente la cuestión del símbolo<sup>8</sup>. Como decía Goethe:

La naturaleza da forma de manera normal cuando da la pauta a incontables detalles; ella determina y condiciona; ahora bien, las apariencias son anormales cuando son los detalles los que prevalecen y se señalan en una forma arbitraria y aparentemente casual<sup>9</sup>.

7 Cf. a este propósito P. Giacomoni, *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J. W. Goethe*, Nápoles, Guida, 1993, pp. 240-256 (dotado también de una extensa bibliografía). Entre los estudios más recientes que también rinden cuenta del significado de la vivencia de la recepción y de la influencia ejercida por la morfología goethiana, cf. O. Breidbach, *Goethes Metamorphosenlehre*, Múnich, Fink, 2006.

8 Como se puede ver también en unas de las más notorias de las *Maximen und Reflexionen*, la 1113: «El símbolo transforma el fenómeno en idea, la idea en una imagen, de tal modo que la idea en la imagen permanece siempre infinitamente eficaz e inaccesible e, incluso también si se pronuncia en todas las lenguas, queda aún inexpresable».

9 J. W. Goethe, *Nacharbeiten und Sammlungen*, en *Die Schriften zur Naturwissenschaft, Leopoldina Ausgabe*, ed. Deutsche Akademie der Naturforscher (K. L. Wolf, W. Troll, R. Matthei, W. von Engelhardt, D. Kuhn), Weimar, Böhlau Nachfolger, 1947 I, vol. 9, pp. 110-111 y ss.

De todo lo dicho se puede inferir que la quiebra de la forma produce estructuras proclives a la entropía, estructuras tendentes a vaciarse, a privarse de la energía que las estructura. Al contrario, el resultado de la forma produce figuras de tipo negentrópico. Se trata entonces de sistemas que podremos definir como circuitos cerrados, que no consienten, cuanto menos de principio, la dispersión de energía, y en los cuales a la integración de las partes en la totalidad le sigue la integración de exterior e interior (excluida por Hegel a propósito del organismo). Si queremos llegar a la culminación de este discurso podremos decir también que se trata de formas privadas de subconsciente, de formas donde todo lo profundo –al contrario de cuanto no sucedía en el mundo romántico– aflora a la superficie.

Goethe retiene además –según cuanto ya ha indicado– que precisamente en el camino evolutivo que conduce de lo informe a la forma se crea ese desequilibrio entre interno y externo que es lo feo. La entropía de lo feo impide, desde este punto de vista, que la explicación formal sea también una explicación semántica; y es en este marco como entendemos la forma y también la belleza. Ésta es, así, un evento dotado de un altísimo potencial semántico.

En definitiva, las formas completas, «bellas», son formas con tendencia a la transparencia y así fuertemente comunicativas. Al contrario, las formas no realizadas, no alcanzadas, tienen dificultad para llevar su mensaje y son incapaces de apropiarse de su índice de complejidad: tales formas incompletas tienden así a sustraerse del proceso de integración orgánica que opera en el arte o en la vida. Son formas que tienden a la opacidad.

## 2. FORMA COMO IMAGEN

Nos encontramos, así pues, frente a formas que tienden a superar su configuración físico/opaca para «comunicar» su complejidad en su carácter tendente al infinito. Y es en este marco donde se juega también el significado y el alcance del proyecto goethiano que mantiene unidos arte y ciencia. Y es una cuestión que se refleja en los *Briefe über Landschaftsmalerei* de Carl Gustav Carus, donde se propone, en los términos más cercanos, la continuidad del arte y de la ciencia ya auspiciada por Goethe.

Y es bien notorio hasta qué punto Goethe acogió favorablemente el manuscrito de los *Briefe*, próximo a sus tesis, que encontraban también allí una significativa extensión metafísica, y saludó con estas palabras la empresa de Carus:

Si ahora considero desde la otra parte lo profunda y minuciosamente que usted capta la forma (*Gebild*) orgánica, y lo aguda y exactamente que usted la representa de manera característica, habrá de verse realmente como un milagro que usted se muestre tan diestro y con tanta objetividad en aquello que parece pertenecerle sólo al sujeto<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> C. G. Carus, *Briefe über Landanschaftsmalerei. Zuvor ein Brief von Goethe als Einleitung*, facsímil de la edición de 1835, con un epílogo a cargo Dorothea Kuhn, Heidelberg, Lambert Schneider, 1972, p. VIII.

La visión del paisaje constituye, a ojos de Carus, una genuina actividad cognoscitiva y metafísica. La integración de las dos perspectivas se perfila en un texto central como *Natur und Idee*, donde

Carus delinea el desarrollo de la naturaleza como un pasaje del subconsciente al conciente. Este pasaje se acompaña de la necesidad de mantener unidos naturaleza y espíritu, puesto que constituyen dos polos de un mismo camino evolutivo. Se pasa del infinito (en el cual se reconoce la goethiana dispersión en lo / de lo particular) a lo externo, del mundo a Dios, de la naturaleza a las leyes naturales<sup>11</sup>. En otros términos, la naturaleza se devuelve a sí misma perspicua en el proceso que la conduce a Dios y hace manifiesta la intrínseca legalidad. Con ello la naturaleza tiende, por así decirlo, a volverse transparente, tiende a hacer aflorar su fondo subconsciente, a devolverlo inteligible (normalizado) dándole figura. Lo que reenvía a la pintura de paisaje definida por Carus —que apenas comentó algunos paisajes en versos de Goethe— como «*Erdlebenbild, Erdlebenbildkunst*»<sup>12</sup>. En este marco el arte expresa el propio hacer productivo de la naturaleza. Y prosigue Carus en el tercero de las *Briefe über die Landschaftsmalerei*:

Pero por debajo de todo lo que sentimos y pensamos, por debajo de todo lo que es y lo que somos, subyace una unidad eterna, suprema e infinita. Una profunda conciencia íntima que precisamente nunca podrá explicarse ni demostrarse (en tanto en cuanto, por ejemplo, la cláusula a=a no sea capaz de dar ninguna otra demostración sino que haya de comprenderse como verdadero en sí y para sí) porque a través de ella misma se da la posibilidad de todo conocimiento, de toda demostración y de toda explicación, nos otorga el sólido convencimiento de ello, si bien, según el grado de nuestro desarrollo, unas veces más oscuro y otras, más claro. El lenguaje insinúa aquello que es inconmensurable en la palabra: Dios. Este Ser Supremo se nos revela en la razón y la naturaleza como interno y externo, pero nosotros mismos nos sentimos como parte de esta revelación, es decir, como naturaleza y esencia racional, como un todo que porta en sí naturaleza y razón y, *en ese sentido*, como divino. A consecuencia de esto, en la vida espiritual elevada será posible ahora una doble dirección: o bien nos esforzamos precisamente por reducir en la naturaleza y la razón lo múltiple e infinito a la unidad divina original, o bien, en tanto en cuanto el yo mismo sea productivo, la unidad interior se representará mediante la multiplicidad. En este último caso, se muestra la *aptitud (Können)*; en el primero, el *reconocimiento*. El saber, la ciencia, procede del reconocimiento; el *arte*, de la aptitud<sup>13</sup>.

El pintor, en este marco, debe adentrarse en la vida psíquica de los elementos, el artista debe aprehender la lengua de la naturaleza para llegar a su más elevada contemplación, que culminará en imágenes «místicas, órficas»<sup>14</sup>. Y no cabe duda de que Goethe se detuvo un instante ante todo aquello. Pero aquella intuición fundamental que le guiaba es también la que ilumina a Carus, el cual, sobre las mismas huellas de Goethe, abre el camino en la pintura de paisaje. Para ambos, además, la unidad del arte y de la ciencia requiere que la actividad pictórica sea una actividad «histórica». Se trata de hacer aflorar a la superficie la estructura profunda de la naturaleza. Goethe intenta resolver las

11 Cf. C. G. Carus, *Natur und Idee oder das Werdende und sein Gesetz. Eine philosophische Grundlage für die spezielle Naturwissenschaft*, facsimil de la edición de Viena de 1861, Hildesheim, Nueva York, Olms, 1975, pp. 10-11.

12 *Ib.*, p. 118.

13 *Ib.*, pp. 34-35.

14 Cf. *Briefe...*, ed. cit., pp. 151-158.

formas vivientes en su estructura y organización, y tal conexión consiste en que lo viviente se disponga en el orden de lo visible: sobre esta base se instituyen, pues, la forma misma y el principio del paisaje. Sobre esta base se instituye, de hecho, la continuidad morfológica de naturaleza y arte.

La transferencia en lo visible, en lo perceptible, conduce así nuevamente al problema del significado y a la cuestión exquisitamente morfológica de la auto-organización. Y un camino que —como se ha visto— conduce hacia un orden siempre más integrado y funcional del ser. La estructura profunda tiende a la superficie, a integrarse con la forma, el esqueleto con el cuerpo verdadero y propio. Y la funcionalidad coincide en este caso con la tendencia de lo profundo a superponerse en la superficie. ¡La absoluta transparencia nos da las instrucciones para el uso de la «máquina orgánica»! La absoluta transparencia se perfila como un paradójico movimiento metamórfico en ascenso: a partir de lo orgánico más allá de la imagen.

Son los estadios mismos de la configuración estructural los que se modifican. En este marco —con el que se retoma con alguna variación el esquema filosófico de la historia inicial—, lo orgánico (lo antiguo) se contrapone a lo mecánico (moderno) en cuanto que el primero representa un modelo de integración de la forma y del ser mejor que el caso que adviene de la relación mecánica entre las partes. La estructura del organismo que prevé una integración de las partes que recíprocamente se llaman de nuevo entre ellas hasta componer una totalidad resulta más funcional, menos entrópica respecto al orden mecánico, «moderno», que prevé una relación de total permutabilidad de los componentes y, por lo tanto, una relación decididamente más laxa, menos íntima y más dispersa.

Por esta vía —volviendo a la pintura de paisaje—, la dimensión de la *Gestalt* (orgánica) es inmediatamente próxima a la del *Bild*, de la imagen, como una suerte de proceso evolutivo. El conjunto viviente se desvela, en efecto, sólo en el horizonte de lo visible; su ser mismo se abre y se realiza solamente en tal horizonte «imaginativo». El ser de la *Gestalt* es un ser en cuanto imagen; un ser que es *Bildung*, y así imagen en movimiento. Nos hallamos de este modo frente a una visión dúplice según la cual el ser de la *Gestalt* es su *percepi* y su *percepi* es su *Bild*. El paisaje, para Carus, retoma la mirada morfológica de Goethe, que no debe reproducir el orden definitivo de aquello que viene propuesto por la mirada, pero que podría sin embargo ser su aspecto histórico, narrativo, fluctuante, en movimiento. Desde este punto de vista, la pintura de paisaje de Carus constituye una suerte de viviente testimonio de aquella transformación de la forma en *Bild*, en el cual se ha detenido este ensayo a propósito de Goethe, donde la *imago* de la forma constituye el evento a través del cual aquella se comunica.

¿Debemos comprender todo esto como una suerte de genial precognición del panorama tardo-moderno que todos compartimos? ¿En qué estructura el ser tiende a volverse disponible casi indiscriminadamente y sólo como imagen?





# Obra expuesta

FICHAS

MARGARETE OPPEL

TRADUCCIÓN

PEDRO PIEDRAS MONROY,

JAVIER MARTÍNEZ CONTRERAS

E IBON ZUBIAUR



1765-1786

*Nunca había sido más feliz, nunca fue más completo y profundo  
mi sentimiento de la naturaleza, que alcanzaba hasta el guijarro y las hierbecillas.*

LAS PENAS DEL JOVEN WERTHER (1774)

sentimiento y naturaleza

1765 / 68  
Lápiz sobre papel marrón  
9 x 16 cm  
Corpus I Nr. 037 / Nr. de inv. 67

[01] **CABALLERO EN LA HIERBA**

El dibujo *Caballero en la hierba*, realizado entre los años 1765 y 1768, formaba parte de una colección de 32 obras sobre papel que pertenecía a un amigo de Goethe, compañero de sus años de estudios en Leipzig, el posteriormente alcalde Christian Gottfried Hermann (1743-1813); el dibujo, perteneciente a este legado, fue donado al Museo Nacional Goethe en 1891. En esta colección, además de dibujos de Goethe, había también algunos de Hermann de aquellos primeros años. En esa época, al igual que en los dibujos, ambos se aventuraron también en la técnica del aguafuerte. Según expresión propia, dos paisajes con figurantes que Goethe grabó al aguafuerte según el pintor de paisajes Johann Alexander Thiele (1685-1752) son sus primeros intentos en el arte de la reproducción gráfica<sup>1</sup>. Uno de estos aguafuertes lo dedica a su padre, «Monsieur Goethe», en señal de consideración y gratitud, y el segundo, como gesto de amistad, a «Monsieur le Docteur Hermann». Junto a los estudios jurídicos, a ambos hombres les unían intereses artísticos, especialmente dibujar juntos durante las excursiones por los alrededores de Leipzig. Es digno de mención que Goethe copiase el aguafuerte de su amigo *Prospekt bey der Stunden-Säule vor Maeckern, nach Golis und Leipzig*. Esta copia dibujada del paisaje muestra a «Goethe tanto el argumentario como la manera de dirigirse hacia caminos que, sin ruido, se apartaban del Rococó»<sup>2</sup>.

Las nuevas sendas abiertas en la reproducción de paisajes también pueden observarse en su dibujo *Caballero en la hierba*. Aquí está esbozado lo que posterior-

mente se configurará como lo más especial del arte del dibujo de Goethe: la inmediatez de la mirada y su capacidad para alcanzar, con un mínimo empleo de técnicas de dibujo, un máximo de rendimiento expresivo para el motivo que escoge.

Sin unas líneas de construcción del espacio reconocibles, con trazos tentativos sobre el papel –superficiales y casi incorpóreos, escalonados uno tras otro en el fondo–, se ha formado un espacio paisajístico abstracto tomado inmediatamente de la naturaleza. Dado que el dibujo *Caballero en la hierba* se hallaba en posesión de Hermann, puede suponerse que el caballero que se ve de espaldas era el amigo de Goethe y que éste lo dibujaba mientras aquél se sumergía en la contemplación del paisaje tumbado sobre la hierba. Es evidente la poca práctica que en aquella época poseía Goethe en el dibujo figurativo. La figura tumbada tiene proporciones imprecisas; el intento de darle cierta espacialidad con la variación en la fuerza de los trazos desemboca en prolongaciones. De hecho, Goethe realizó durante muchos años numerosos intentos de dibujar figuras y retratos. Sin embargo, el retrato y la figuración siempre desempeñaron comparativamente un papel nimio frente al dibujo de paisajes. Reflexionando sobre sus aptitudes en esta materia, que encontraba insuficientes, escribió en *Poesía y Verdad*: «Mis reproducciones eran más lejanos vislumbres de una figura cualquiera, y mis figuras se asemejaban al liviano ente etéreo del Purgatorio de Dante, que no arrojaba sombra ninguna y que se horrorizaba de la sombra del cuerpo real»<sup>3</sup>.

1 Corpus I Nr. 45 y 48. WA IV, I, p. 159, Goethe a Ernst Wolfgang Behrisch, 26 de abril de 1768.

2 Heinz Kindermann, *Der Rokoko Goethe*, Leipzig, 1932, p. 224.

3 WA I.



1767 / 68  
Carboncillo, huellas de realce blanco;  
sobre papel gris  
14,9 x 17,1 cm  
Corpus I Nr. 041 / Nr. de inv. 1106

[02] **ESTUDIO DE ÁRBOL**

La datación de este estudio de árbol en los años 1767/68 se basa en un cotejo estilístico con otras hojas de esta época<sup>1</sup>. La técnica de dibujo utilizada en él se la había inculcado a Goethe su profesor de dibujo en Leipzig Adam Friedrich Oeser<sup>2</sup>, cuyos métodos de enseñanza recuerda en *Poesía y Verdad*:

Una vez yo había ejecutado cuidadosamente con tiza negra y blanca un ramo de flores sobre papel azul, según las instrucciones recibidas, e intentado realzar el pequeño cuadro en parte con difuminado, en parte con sombreado. Habiéndome esforzado largo tiempo de tal modo, apareció él de pronto a mis espaldas y dijo: ¡Más papell, tras lo que se alejó inmediatamente. Mi vecino y yo nos rompimos la cabeza preguntándonos qué querría decir: pues mi ramillete tenía en la mitad de un pliego grande espacio suficiente en torno a sí. Tras haber reflexionado largo rato, creímos encontrarle por fin su sentido al darnos cuenta de que con la mezcla del blanco y del negro yo había cubierto enteramente el fondo azul, destruido la tinta

media y producido en verdad, con gran aplicación, un dibujo bien feo. Por lo demás no dejaba de enseñarnos sobre la perspectiva, la luz y la sombra en forma suficiente pero siempre similar, de modo que teníamos que esforzarnos y atormentarnos para hallar una aplicación a los principios transmitidos<sup>3</sup>.

El *Estudio de árbol* de Goethe no deja traslucir nada de los tormentos descritos, y da la impresión de haber sido trazado fácilmente y con mano segura sobre el papel. Puede que sea resultado de un trabajo a partir de una muestra. Goethe domina ya tan bien aquí el método de ejecutar la representación con lápiz blando o con tiza –en este caso con carboncillo– y extender a continuación el dibujo frotándolo con la yema del dedo, un trapito o difumino, que el efecto del papel que requería Oeser se hace manifiesto. El tono sepia cortante del papel con realce blanco blando, sensible y apropiado, otorga mucha luz al follaje del árbol que se alza en primer plano y produce así un efecto plástico que el árbol dibujado detrás de él en el centro, iluminado sólo difusamente, refuerza más aún.

1 Corpus I, Nr. 36, 38 (Cat. 3), 39 y Corpus VIB, Nr. 10.

2 Adam Friedrich Oeser (1717-1799), pintor y grabador al aguafuerte, fue desde 1764 director de la Academia de Arte en Leipzig.

3 WA I, 27, pp. 158 y s.



1767 / 68  
Carboncillo, realce blanco con lápiz graso;  
sobre papel gris  
17,1 x 25,4 cm  
Corpus I Nr. 038 / Nr. de inv. 1056  
Bibliografía: Günther Bergmann, *Goethe – Der Zeichner und Maler.*  
*Ein Porträt*, Múnich, 1999, p. 18.

[03] **TORRE EN EL CLARO DE LUNA**

Entre los temas que fascinaban a Goethe ya en Leipzig y le siguieron ocupando intensamente durante sus primeros años de Weimar se cuenta la magia del claro de luna, que ejercía sobre él un especial influjo<sup>1</sup>. Siendo estudiante ensalzó a Luna en el poema compuesto según el gusto anacreóntico «La noche»<sup>2</sup>. Buscaba dar expresión, tanto con palabras como con el lápiz de dibujo —y esto continuará más tarde en Weimar—, a ideas panteístas y a una actitud fuertemente sentimental ante la naturaleza: el dibujo surgió durante su época de estudiante en los años 1767/68 y está ejecutado según la técnica de difuminado aprendida entonces de Adam Friedrich Oeser con carboncillo y tiza blanca<sup>3</sup>. La elección del papel gris sepia evoca ya una cierta tenebrosidad, presente en el dibujo. En la mitad de la hoja, una diagonal imaginaria que conduce desde abajo a la izquierda hasta arriba a la derecha divide en cierto modo la composición en dos partes, si bien la reproducción del motivo se limita

en lo esencial al triángulo derecho de los dos así formados. Más allá de esta imaginaria línea divisoria diagonal entre el cielo y el paisaje iluminado por la luna, se elevan los bordes deshilachados de la oscura masa nubosa, que evoca las alas de un inmenso pájaro y conforma el fondo del paisaje. En esta masa nubosa, negra como la noche, se han dibujado, desplazadas cerca del borde derecho de la hoja, una torre iluminada por la luna con cubierta puntiaguda en forma de tienda de campaña y, a sus pies, luz de la luna aparentemente reflejada por ella: un estrecho camino de bandas blancas que, igualmente conducido en diagonal, se extiende hasta el borde inferior izquierdo de la imagen. A la derecha, en primer plano, el escenario lo limita una silueta intensamente negra que invita a asociarse con maleza. Con la inclusión de la «luz espectral» entre dos superficies negras, Goethe consigue otorgarle al dibujo una atmósfera demoníaca y fantasmagórica.

1 V. Cat. Nr. 10-16.

2 V. Maisak, 1996, p. 78.

3 V. Cat. Nr. 2.



1772 / 74  
Sanguina sobre papel basto blanco-amarillo  
19 x 21,3 cm  
Corpus I Nr. 098 / Nr. de inv. 37

[04] **ORILLA DEL MENO EN FRANKFURT CON  
VISTAS SOBRE EL PUENTE VIEJO**

Mediante la comparación con otras vistas de la ciudad natal de Goethe, este dibujo a la sanguina puede ser identificado exactamente como una representación de la orilla del río Meno en Frankfurt: en el trasfondo pueden reconocerse tres arcos del Puente Viejo; a la izquierda del cuadro está el llamado Saalhof con la Rententurm, así como el Bemusbau, y a su derecha, en la orilla, puede verse la eslora de unas barcas apenas distinguibles del agua<sup>1</sup>.

El dibujo es típico del estilo que cultivó Goethe después de haber asistido a las clases de Adam Friedrich Oeser en Leipzig: con una luz difusa, moderada y casi homogénea, repartida por todo el panorama, y un encuadre propiciado por la técnica de sombras combinadas con esfumados, que permite que los contornos aparezcan tenues y se desvanezcan unos en otros.

Aquí se desarrolla una escritura que se diferencia claramente de la manera, descrita con todo detalle en *Poesía y Verdad*, de la primera enseñanza suscitada por el padre, a quien

estas cosas [los dibujos de sus hijos] le producían placer; [el padre] quería sin duda que lo hicieran; también que todo estuviese listo y acabado. Por eso

hacía montar la tela y guarnecerla con líneas; pues el pintor Morgenstern, su artista de casa –el mismo que más tarde se hizo conocido y aún famoso con perspectivas de Iglesias–, debía dibujar las líneas de perspectiva de la habitación y los espacios que, por supuesto, resultaban bastante estridentes frente a las figuras bosquejadas de forma nebulosa. Creía que con ello me instigaba a una mayor concreción<sup>2</sup>.

El que la visión artística de Goethe tuviera otro propósito que el deseado por el padre –esto es, que fuera brillante, en lo posible fiel a los detalles y que reprodujera cabalmente el motivo elegido– se trasluce en su relato, en una carta a Kestner<sup>3</sup>, de la percepción emocional de su entorno:

La ciudad sedienta a ambos lados, el callado horizonte luminoso, el reflejo en el río, causaban una deliciosa impresión en mi alma que yo acogía con los brazos abiertos. Caminaba hasta los Gerocks, me hacía dar papel y lápiz, y para mi mayor alegría, dibujaba todo el cuadro con una calidez tan crepuscular como la que surgía en mi alma<sup>4</sup>.

1 En 1996, Petra Maisak pudo determinar topográficamente el dibujo publicado todavía como *Carretera ribereña* en el Corpus de los Dibujos de Goethe. Cf. Maisak, 1996, p. 45.

2 WA I, 27, p. 270.

3 Johann Georg Christian Kestner (1741–1800), jurista, de 1767 a 1773 Canciller Secretario de Hannover en Wetzlar, donde conoció a Goethe; desde 1773 casado con Charlotte Buff. Ella fue el original para el personaje de Goethe de Lotte en su novela *Werther*.

4 Carta del 25 de diciembre de 1772; WA IV, 2, pp. 49 y ss.



1776 / 79  
Carboncillo y realce blanco con lápiz graso;  
sobre papel azul  
32 x 51 cm  
Corpus I Nr. 195 / Nr. de inv. 965B  
Bibliografía: Petra Maisak, *Johann Wolfgang Goethe.  
Zeichnungen*, Stuttgart, 1996, p. 80 fig.

[05] **PUENTE DE MADEROS (PUENTE NATURAL)  
EN EL PARQUE DE WEIMAR**

Cuando Goethe se mudó en 1776 a una casa de campo en el valle del Ilm, frente a las puertas de la ciudad, la naturaleza que rodeaba a la finca era aún muy primitiva. La casa le sirvió de domicilio durante más de seis años, tanto en verano como en invierno<sup>1</sup>. Estos años fueron una época extremadamente productiva, en que se comenzaron obras épicas y dramáticas –*La misión teatral de Wilhelm Meister, Egmont y Tasso*– y nació la versión en prosa de *Ifigenia*. Y fue la época en que se escribieron importantes obras poéticas, entre las que se cuentan baladas como *El pescador* o *El rey de los elfos* y algunos de sus poemas más bellos sobre la naturaleza. Cimentó también entonces sus investigaciones en anatomía, botánica y geología. Y fue una época especialmente productiva para el Goethe dibujante. Se conservan cerca de 220 hojas de los años 1776 a 1782: retratos de sus amigos y compañeros de Weimar y sobre todo estudios de naturaleza y paisajes cuyos motivos reflejan en un principio un sentimiento de la naturaleza tierno y por momentos hasta melancólico. Algunos de los paisajes de esa época

pertenecen a la categoría de dibujos de Goethe que se cuentan entre «las manifestaciones independientes de las artes plásticas del siglo XVIII». Logros que el artista podía llevar a cabo con su talento para una fuerte abstracción<sup>2</sup>. Son dibujos de los que se ha dicho que «estas hojas, con su empuje atmosférico, su marcada división de luz y sombra, son realmente pequeñas imágenes, totalidades de poder sugestivo extrañamente marcado, de golpes compositivos, de seguridad en el detalle, que permiten comprender recuerdos de lo moderno»<sup>3</sup>. Entre estas «pequeñas imágenes» se cuenta la reproducción que hace Goethe de la vega del Ilm con el puente de maderos que cruza sobre el riachuelo y con su casa esquemáticamente reconocible al fondo de la imagen. Dibujó este puente sobre papel azul para Charlotte von Stein<sup>4</sup>. De ahí que las dos figuritas ligeramente esbozadas que caminan a la derecha de la imagen hacia la verja cerrada del sencillo puente de madera hayan sido interpretadas con frecuencia como la amada de Goethe con su hijo Fritz<sup>5</sup>.

1 El duque Carlos Augusto de Sachsen-Weimar-Eisenach (1757-1828) financió la casa para Goethe –el famoso autor de la novela *Werther* con quien guardaba amistad– en abril de 1775. De ese modo posibilitó que Goethe accediera al derecho de ciudadanía en Weimar. Tal y como era su intención, el duque pudo así, y mediante el nombramiento para cargos políticos –para cuya asunción era una condición el derecho de ciudadanía–, ligar a su amigo –que desde noviembre de 1775 estaba invitado en la corte– a Weimar.

2 Cit. «*Hier schick ich einen Traum*». *Fünzig Geschenk- und Stammbuchblätter gezeichnet von Johann Wolfgang Goethe*, ed. G. Femmel, Frankfurt, 1982, p. 8.

3 *Ibid.* V. también Corpus I, Nr. 195.

4 V. WA I, 6, p. 94. Carta del 18 de noviembre de 1782 a Charlotte von Stein (1742-1827), desde 1758 dama de honor de la duquesa Anna Amalia de Sachsen-Weimar-Eisenach. En 1764 contrajo matrimonio con el caballero mayor Josias von Stein. Desde 1776 hasta 1787 fue la querida e íntima amiga del alma de Goethe, bajo cuya influencia él fue capaz de transformar su estilo de vida marcado por el espíritu del *Sturm und Drang*. Le exhortó a la moderación, supo calmarlo, y fue su consejera y formadora en su maduración de adolescente a hombre.

5 V. Corpus I, Nr. 195. Otros apuntes del puente de maderos v. Corpus I, Nr. 192, 243, 225.



ca. 1779 / 80  
Pluma gris y marrón sobre grafito, acuada gris y marrón,  
acuarela; línea de enmarque rectangular con pluma negra;  
sobre papel blanco y azul  
21,8 x 29,8 cm / marco 32,5 x 40,5 cm  
Corpus I Nr. 220 / Nr. de inv. 1942  
Bibliografía: Petra Maisak, *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*,  
Stuttgart, 1996, p. 102.  
Günther Bergmann, *Goethe – Der Zeichner und Maler. Ein Porträt*,  
München, 1999, p. 45.

[06] **CASA DEL JARDÍN DE GOETHE EN WEIMAR  
DESDE LA PARTE TRASERA**



Durante sus primeros seis años en Weimar, de 1776 a 1782, Goethe pudo desarrollar un estilo de vida creativo, sociable y sereno, muy cerca de la naturaleza, en una finca apartada de la ciudad, con casa y jardín, que fue su primera residencia propia. Eso sí, antes se hizo preciso sanear y amueblar la casa, necesitada de reforma<sup>1</sup>. Los muebles necesarios para ello los mandó hacer el poeta a su gusto: «sin afectación ni exhuberancia», sencillos, pero en la bella «forma antigua». No sólo el interior de la casa, sino también el jardín, de unas cuatro yugadas, cubierto de maleza, recibió una nueva apariencia. Fue reformado adaptando la disposición de un parque según instrucciones y proyectos de Goethe.

En el año 1777 dispuso un anexo en el lado sur de la casa –en el dibujo puede verse bien, a la izquierda de la puerta de entrada situada en la parte trasera del edificio–, con una azotea sobre la que el señor de la casa pernoctaba muy a gusto y recibía a sus visitas. Uno de los visitantes, el poeta Christoph Martin Wieland, que en aquel entonces le era muy cercano, escribe sobre la azotea y la finca:

Nunca se habrá visto un lugarcito más encantador, más acogedoramente dispuesto [...], más hogareño sobre la creación. Como si el genio de los dioses, que desde hace siglos ha dispuesto todo, lo hubiese plantado y cuidado para, una vez en Weimar, encontrarlo completo y terminado y que sólo necesitase tumbarse<sup>2</sup>.

El dibujo, con su luminosa vegetación, es capaz de reproducir algo del ambiente esbozado por Wieland. Por otra parte, es un hermoso ejemplo de la tendencia<sup>3</sup> de Goethe en aquel momento, influida por el arte de los holandeses Allaert van Everdingen<sup>4</sup> y Rembrandt<sup>5</sup>, a la «limitación», con el «viraje hacia lo pequeño, estrecho, insignificante, en lo que se refleja el universo, la esencia de toda la naturaleza»<sup>6</sup>, lo que, a su juicio, es el presupuesto de la auténtica artísticidad y la auténtica humanidad: «Autolimitarse, un objeto, pocos objetos, necesitar bien, también amar bien, atenerse a ellos, girarse a todos los lados, unirse con ellos, eso hace al poeta, al artista, al hombre»<sup>7</sup>.

1 Fue construida a finales del siglo XVI como casa de viñedo. Después de 1695 se le puso el empinado tejado holandés con la cubierta de tablillas de madera que le da su forma característica.

2 Christoph Martin Wieland (1733–1813) a Johann Heinrich Merck (1741–1791). *Wielands Briefwechsel*, vol. 5, Berlín, 1983, p. 679.

3 Cf. Hermann Mildener, «Goethe als Zeichner», en *Goethe Handbuch Kunst*, ed. E. Osterkamp y A. Beyer, Stuttgart y Weimar, 2008 [en prensa].

4 Allaert van Everdingen (1621–1675).

5 Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606–1669).

6 Bergmann, 1999, pp. 44 y ss.

7 WA IV, 3, p. 89.



1777 (?)  
Lápiz, pluma y aguada sepia, con blanco opaco oxidado;  
sobre papel gris, pegado  
15,3 x 20,3 cm  
Corpus I Nr. 162 / Nr. de inv. 1341

[07] **GRANJA CAMPESINA DE TURINGIA**

En su novela *Las penas del joven Werther*, al hacer que su héroe describa las lecciones que le procura el dibujar un motivo campestre, Goethe transfiere a las artes plásticas el ideal del *Sturm und Drang*, surgido bajo la influencia de Jean Jacques Rousseau, que preconizaba la originalidad y previsibilidad de las condiciones de vida en el campo como opuestas a las de la «civilización»<sup>1</sup>:

Añadí la siguiente valla, la puerta de un granero y algunas ruedas de carro rotas, todo tal como estaba, y al cabo de una hora hallé que había realizado un dibujo bien ordenado y muy interesante sin agregar lo más mínimo por mi parte. Me reafirmé en mi propósito de atenerme en el futuro sólo a la naturaleza. Sólo ella es infinitamente rica y sólo ella forma al gran artista. [...] En cambio toda regla, dígame lo que se diga, destruirá el verdadero sentimiento de la naturaleza y la verdadera expresión de la misma<sup>2</sup>.

Ciertamente, el autor ha incorporado a esta descripción experiencias y posiciones propias.

Los motivos campestres continúan siendo un tema de los paisajes de Goethe en la época de Weimar. Al fin y al cabo, había sido antes que nada su intenso estudio de la obra de Allaert van Everdingen<sup>3</sup> lo que le reafirmó en la elección de sus motivos campestres, sobre los que escribe al Pintor Müller<sup>4</sup>:

En cuanto a la elección de los objetos, es también una cosa curiosa. En estas tierras en las que hay tan poco verano, en las que el follaje es por tan breve tiempo hermoso, en las que tan raramente se siente la necesidad de la sombra, de las fuentes, de los refugios húmedos, en las que la propia tierra es vulgar y como mucho sólo invita a ser copiada al ojo ya per-

fecto de un artista, [...] aquí uno se acostumbra fácilmente a unos amores con las cosas que ve siempre y halla iguales a sí mismas bajo todas las estaciones y horas del día, a las que la necesidad estrecha y limitada otorga todavía un encanto especial y en las que la posición, la luz y los reflejos pueden deletrearse con mayor facilidad. Me refiero a cabañas abandonadas, pequeñas granjas, techos de paja, maderámenes y pocilgas. A menudo, en horas felices, uno ha pasado junto a tales objetos, los halla siempre listos para ser copiados, y puesto que uno huye gustosamente del mundo y los palacios a lo bajo con el fin de recuperarse en lo sencillo y limitado, va asociando gradualmente tantas ideas con tales objetos que terminan siendo más cautivadores que lo noble. Creo que así les ocurrió a los holandeses con su arte<sup>5</sup>.

La granja campesina aquí representada no ha podido ser localizada, pero el motivo es un dibujo para uno de los dos aguafuertes conservados de la época de Goethe en Weimar<sup>6</sup>. Ambos, el aguafuerte y el dibujo, están influenciados en la manera de introducir la luz por la izquierda de la hoja y en la división de superficies claras y oscuras por Everdingen, sobre todo por sus aguafuertes<sup>7</sup>.

El dibujo es también interesante porque su carácter inicial fue transformado cuando en 1820, bajo la égida del profesor de dibujo en Weimar Karl Lieber, la hoja fue retocada y corregida con pluma en un sepia oscuro, ya fuera por Lieber o por el propio Goethe. Pero con ayuda del aguafuerte puede reconstruirse la impresión de la versión original del dibujo.

Finalmente es interesante por su procedencia: en el año 1829 llegó como regalo de Goethe a manos de David d'Angers<sup>8</sup>, desde cuyo legado fue adquirido en 1897 para el Museo Nacional de Goethe por la Sociedad Goethe.

1 V. Maisak, 1996, p. 72.

2 WA I, 19, pp. 17 y s.

3 V. Cat. Nr. 6, Nota 3. Todavía al cruzar los Alpes en su viaje a Italia, los molinos de la región en torno a Brenner se le aparecieron como un cuadro de Everdingen. V. WA III, I, p. 173.

4 Friedrich Müller; llamado el Pintor Müller (1749-1825). Escritor y pintor; vivió desde 1778 en Roma.

5 Goethe a Friedrich Müller; carta del 12 de junio de 1781; WA I, 4, pp. 232 y s.

6 Corpus I, Nr. 163. V. también Corpus VI B, Nr. 47 y 129.

7 Corpus I, Nr. 161.

8 Pierre Jean David d'Angers (1788-1856). V. Bernhard Maaz, *Vom Kult des Genies: David d'Angers' Bildnisse von Goethe bis Caspar David Friedrich*, Múnich, 2004.



1780 (?)  
Lápiz y tinta china, pluma y aguada;  
sobre papel grueso  
21,7 x 27,6 cm  
Corpus I Nr. 207 / Nr. de inv. 1036

[08] **LLANURA CON MOLINO DE VIENTO**

El dibujo sigue modelos holandeses. Hasta ahora no ha podido determinarse si se trata de una copia<sup>1</sup>. La técnica de aguada empleada por Goethe, aprendida de Georg Melchior Kraus, permite suponer que la hoja surgió bajo el influjo de su maestro<sup>2</sup>. Finalmente, las pruebas de pincel en la mitad superior izquierda de la hoja demuestran igualmente el carácter de estudio del paisaje.

Goethe, quien según sus propias palabras sólo sabía perfeccionarse en la disputa teórica y práctica con un verdadero artista, retomó sus clases de pintura y dibujo comenzadas ya en Frankfurt con Kraus tras su traslado a Weimar. Allí le había precedido el pintor, quien aceptó en octubre de 1775 una buena oferta y desde 1776 participó como director en la constitución de la Real Escuela Libre de Dibujo, una nueva fundación del joven duque Carlos Augusto. Kraus, cuyo talento y principal interés estaba en realidad en el retrato, se había hecho atractivo

para la corte de Weimar gracias a sus estudios en Francia, donde había alternado en el círculo del famoso grabador calcográfico Johann Georg Wille<sup>3</sup>. Los jóvenes pintores, que habían acudido a París para su formación, hicieron suya la antigua forma de trabajo de Claudio Lorena<sup>4</sup> y fueron a vivir al campo para estudiar y trabajar frente a la naturaleza. Así surgieron, con el trasfondo de la pintura holandesa de paisaje transmitida por las copias en grabado de Wille, «humildes cuadros de la naturaleza, que imitaban los motivos campestres de los modelos pero poseían sin duda rasgos individuales»<sup>5</sup>.

El sentido de la realidad que Kraus había adquirido de este modo hizo de él un importante transmisor; también en Weimar, de la pintura paisajística y sus técnicas para el Goethe dibujante. Incluso cuando Goethe pasó a ser en cierto modo el jefe de su maestro, continuó estudiando con él.

1 V. Corpus I, Nr. 207.

2 V. Maisak, 1996, p. 20.

3 Johann Georg Wille (1715-1808). A su círculo pertenecían por entonces, entre otros artistas europeos, Jakob Philipp Hackert, Ferdinand Kobell, Adrian Zingg y Franz E. Weirötter.

4 Claude Gelée, llamado Lorrain (1600-1682).

5 Maisak, 1996, p. 21.



1777 / 79  
Grafito y aguada gris  
19,2 x 23,7 cm  
Corpus Vb Nr. 224 / Nr. de inv. 2259  
Depósito del conde Nicolaus Henckel von Donnersmarck  
Bibliografía: *Die Goethezeichnungen aus Schloß Hirschhügel  
bei Rudolstadt. Gerhard Femmel zu Ehren,*  
ed. R. Müller-Krumbach y G. Schuster, Weimar, 1995, p. 6.

[09] **MASAS DE NUBES ANTE EL SOL PONIENTE**

Este estudio de nubes se cuenta entre los pocos testimonios plásticos tempranos que se han conservado del interés que Goethe tuvo toda su vida por la meteorología. Asociada a un deleite puramente óptico en la atmósfera y sus fenómenos cambiantes, la hoja es a la vez un imponente ejemplo de una peculiaridad estilística del artista: el trabajo con el pincel en técnica de aguada sobre unas pocas líneas de lápiz que sólo esbozan los rasgos básicos de la composición. Mediante la renuncia consecuente a contornos con pluma o pincel, buscaba fijar en la hoja lo efímero de los fenómenos atmosféricos naturales, para lo que con frecuencia –como en este estudio– empleaba exclusivamente el tono del papel para reproducir la luz<sup>1</sup>.

El estudio de las nubes y su reproducción propio de estos primeros años, subjetivo en un principio y muy determinado por el sentido de la vista, así como por la confrontación con el arte de Rembrandt, son reemplazados durante el viaje a Italia por la voluntad de fijar en el dibujo la percepción objetivada y transformada del acontecer meteorológico. Finalmente, en 1815, el interés de Goethe por la clasificación de las nubes de Luke Howard y su terminología fue decisivo para que a partir de entonces, en su obra lírica, lanzara sobre estos fenómenos naturales una mirada poética, mientras que sus representaciones plásticas –los dibujos de nubes– se caracterizan por un interés puramente científico<sup>2</sup>.

1 V. Gerhard Femmel, *Die Goethezeichnungen aus Schloß Hirschhügel bei Rudolstadt*, Leipzig, 1955, p. 19.

2 V. Cat. Nr. 59-65.



*Que siempre me apaciento soñando con los fenómenos de la naturaleza  
y en el amor hacia usted, puede verlo en [el dibujo] que adjunto.*

CARTA A CHARLOTTE VON STEIN (11.08.1777)

vistas nocturnas

1776 / 77  
Carboncillo y realce blanco con lápiz graso;  
sobre papel marrón, pegado;  
líneas de enmarque rectangulares con tinta  
21,4 x 26,4 cm  
Corpus I Nr. 155 / Nr. de inv. 635

[10] **NOCTURNO CON RUINA**



Entre los años 1776 y 1778 se originan una serie de dibujos que Goethe, en cartas y entradas de diario, llama sus «claros de luna». Entre ellos se halla también el *Nocturno con ruina*, que ha sido dibujado sobre papel marrón con carboncillo y lápiz graso blanco. Si bien en la elección minimalista de los medios de dibujo se parece a los otros «claros de luna» –también en ellos el artista emplea el lápiz graso o carboncillo, y a veces incluso sólo el lápiz<sup>1</sup>–, en la elección del motivo se diferencia de las otras hojas de la serie: esbozos de observaciones de la naturaleza<sup>2</sup> o –a la holandesa– un fuego nocturno con personas calentándose junto a él<sup>3</sup>. En *Nocturno con ruina*, Goethe ha dibujado a contraluz de la luna llena el arco de un edificio calcinado, que deja ver un escenario de aire fantasmagórico con restos de maderamen quemado extendidos alrededor. En primer plano de la imagen, troncos de árbol quemados y todavía humeantes, cuyos vapores ascienden por el cielo de la noche, flanquean el arco de la ruina.

La explicación de por qué Goethe se decidió en esta hoja por representar la escena de un incendio, de noche e iluminada por la luna, se encuentra seguramente y no en último término en su característica tendencia a asimilar conmociones anímicas por medio del dibujo: en aque-

lla época fue testigo con frecuencia de grandes incendios en pueblos del ducado a los que era llamado como acompañante o representante del duque. En no pocas ocasiones él mismo ayudó, incluso hasta el agotamiento físico, en las tareas de extinción de tales siniestros. Un ejemplo de cómo vivió tales catástrofes es su relato en una carta del 24 de mayo de 1776:

El miércoles por la tarde se declaró un fuego en Hazfeldischen a cinco horas de aquí, el duque salió a caballo, cuando llegamos todo el pueblo había ardiendo, sólo podían salvarse algunas ruinas y la escuela y la iglesia. Era una vista grandiosa, yo me hallaba en una casa en la que el tejado se había hundido y en la que nuestra manguera sólo iba a poder conservar la parte inferior; [...] y delante y detrás y junto a mí ascuas finas, no llamas, las profundas ascuas de ojos hundidos del pueblo arrasado, y el viento adentro y de cuando en cuando alguna llama que se avivaba, y los viejos e imponentes árboles en torno al pueblo ardiendo por dentro en sus troncos huecos y el humo rojizo en la noche y las estrellas rojas y la luna nueva escondiéndose tras las nubes<sup>4</sup>.

1 V. Cat. Nr. 10 y 14.

2 V. Corpus I, Nr. 156-160, 185, 190, 193 y 226.

3 V. Corpus I, Nr. 153 y 154.

4 Goethe a Auguste Luise, condesa de Stolberg-Stolberg (1735-1835), hermana de los condes Fritz y Christian (v. Cat. Nr. 19); WA IV, 3, p. 69.



1776 / 77  
Lápiz, difuminado sobre papel blanco  
21 x 33,1 cm

Corpus I Nr. 153 / Nr. de inv. 1101

Bibliografía: *Goethe als Sammler. Kunst aus dem Haus am Frauenplan  
in Weimar. Ausstellungskatalog Strauhof Zürich,*  
comp. Helmut Apel et al., Zürich y Weinheim, 1989, p. 13 fig.

[11] **FUEGO EN EL BOSQUE**

[...]

¿Dónde estoy? ¿Es la tierra de algún cuento?  
¿Qué festín en la noche ante las rocas?  
Junto a chozas cubiertas de ramitas  
Puedo verlos tendidos junto al fuego.  
En la sala de abetos un fulgor;  
Una tosca comida en el hogar;  
Bromean, y entretanto la botella  
Hace toda la ronda y se vacía<sup>1</sup>.

A menudo se ha comparado el «dibujo del fuego» con esta escena<sup>2</sup> –que forma parte del poema de Goethe «Ilmenau»– porque recuerda al escenario descrito en el poema de un festín de caza nocturno como los que Goethe conocía de sus estancias en la Selva de Turingia con el duque y de sus experiencias de caza compartidas.

Aunque el dibujo sigue a los cuadros de ambiente de pintores frankfurtianos con los que tuvo relación en su ciudad natal<sup>3</sup>, Goethe halló una solución plástica propia para este tema de un escenario nocturno, siempre atractivo gracias al contraste claro-oscuro: los planos están superficialmente escalonados, se imagina una impresión espacial con la variación de los tonos negros de los sombreados trazados a lápiz, y el tono del papel se emplea de manera muy efectiva para reproducir el contraste claro-oscuro.

1 WA I, I, p. 142.

2 V. Corpus I, Nr. 153.

3 V. *ib.* Le sirven de modelo Wilhelm Friedrich Hirt (1721-1772) y Johann Georg Trautmann (1713-1769).



1777 (?)  
Lápiz graso negro y marrón, realce blanco;  
sobre papel marrón  
14,7 x 22,6 cm  
Corpus I Nr. 159 / Nr. de inv. 1535  
Bibliografía: Petra Maisak, «Goethe als Zeichner»,  
en *Goethe und die Kunst* [cat. exposición],  
ed. Sabine Schulze, Ostfildern, 1994, p. 120 fig.

## [12] LUNA NACIENTE SOBRE EL RÍO

Entradas de su diario, así como cartas y billetes a Charlotte von Stein, demuestran que Goethe vivía de manera muy intensa y especial las noches de luna en su casa con jardín. A veces se daba en tales noches un baño en el río, actividad sumamente inhabitual entonces. A la amada le escribe sobre sus estados de ánimo nocturnos, más de una vez sólo en anotaciones como éstas: «Diez y media de la noche. El claro de luna era tan divino que me metí en el agua. En el prado y luna. Buenas noches»<sup>1</sup>. O escribe en el diario: «Dormí en el jardín. Desperté bajo el espléndido claro de luna. Espléndida mezcla del claro de luna y del día naciente»<sup>2</sup>; «Por la tarde retorno [la señora von Stein]. Dibujé. Por la noche de vuelta en el jardín. Los árboles llenos de olores relucientes al claro de luna»<sup>3</sup>. Las noches de luna son así también una razón para dibujar: el paisaje con el reflejo de la luna en el río —quizá una parte del Ilm—, fijado con escasos trazos de lápiz graso sobre papel marrón, pertenece por su datación al grupo de los «claros de luna» de los años 1776 a 1778.

Luego, en su madurez, Goethe archivó la hoja entre los dibujos con motivos de las ciencias naturales<sup>4</sup>. Sobre los de

observaciones meteorológicas escribió en el prólogo a su artículo «La forma de las nubes según Howard» (1820): «Quedan aún dibujos anteriores con extrañas formaciones nubosas de distintas épocas del año»<sup>5</sup>. Luego viene la indicación, importante para él, de que esos «fenómenos atmosféricos» son siempre interesantes tanto para el ojo del poeta como para el del artista<sup>6</sup>.

Según la terminología de Luke Howard, la niebla iluminada por la luna del dibujo *Luna naciente sobre el río* pertenece a la categoría designada como estrato: «Bajo ella se comprenden todas las nubes que en forma de faja o capa remiten primero a la tierra». Comienzan con la faja de niebla «que se eleva desde un pantano o desde prados húmedos y permanece suspendida sobre ellos por un tiempo»<sup>7</sup>.

Pero la interpretación de este expresivo dibujo no se limita sólo a esta cuestión de ciencia natural, relacionada con las primeras observaciones de Goethe de las nubes y el clima; igual de plausible es ponerlo en relación con su poesía de la naturaleza, por ejemplo con el poema «A la luna»<sup>8</sup>.

1 WA IV, 3, p. 82.

2 GT I, 1, p. 45.

3 *Ib.*, p. 38.

4 V. Corpus I, Nr. 159.

5 WA II, 12, p. 6.

6 *V. ib.*

7 *Ib.*, p. 8.

8 V. Maisak, 1994, p. 120. WA I, 1, p. 393.



10 de diciembre de 1777  
Carboncillo, en parte difuminado; sobre papel blanco  
31 x 53 cm  
Corpus I Nr. 190 / Nr. de inv. 964  
Bibliografía: Petra Maisak, *Johann Wolfgang Goethe.  
Zeichnungen*, Stuttgart, 1996, p. 89 fig.

### [13] EL BROCKEN A LA LUZ DE LA LUNA

El 29 de noviembre de 1777, con un tiempo invernal, Goethe partió hacia su primer viaje por el Harz. En realidad, se trataba de un viaje de inspección por cuestiones relacionadas con las minas; su interés era el de «ver con sus propios ojos [...] la minería en toda su complejidad [...] y así hacerse una idea de ella»<sup>1</sup>; y le «entraron ganas de escalar el Brocken»<sup>2</sup>.

Aún bajo la impresión de haber logrado subir a la cumbre de esta montaña, el 10 de diciembre, desde la casa de turba, escribió a Charlotte von Stein: «Querida mía, en este instante salgo fuera, me pongo ante las puertas y allí está, frente a mí, el Brocken, bajo la espléndida luz de la alta luna sobre los abetos; hoy estuve allá arriba y, en el altar del diablo, le hice a mi Dios la ofrenda del más profundo agradecimiento»<sup>3</sup>. Ahora bien, apenas le sería posible hablar o escribir de lo que había experimentado allí: de la hondura de la conmoción de su alma; de lo excesivo de su sentimiento de dicha por haber conquistado la montaña en invierno, cuando la capa de nieve era enorme, algo que antes «todos los hombres» habían tenido por imposible; del sentimiento de orgullo por su propia consecución... y de la certeza así lograda de que el camino vital seguido habría sido el correcto<sup>4</sup>.

Dominado por el afán de fijar también en imagen al conquistado Brocken, que se alzaba frente a él «bajo la espléndida luz de la alta luna», dibujó la cumbre cubier-

ta de nieve con carboncillo sobre papel blanco. Mediante la renuncia a establecer límites laterales, la montaña parece estar suspendida en el éter; esta impresión quedará reforzada aún más por sus perfiles difusos. Las superficies cubiertas de nieve se reproducirán tan sólo mediante el tono del papel, sin ningún realce de los blancos. La cumbre se eleva en el cielo nocturno; a sus pies yacen superficies horizontales oscuras de media montaña, formando bandas: abetos que se suceden unos a otros y cuyas formas reducidas a lo más externo se parecen a figuras caligráficas. Toda la superficie de la imagen será iluminada de modo uniforme por la luz de la luna.

La imagen así surgida es una composición independiente y magistral de Goethe, alejada de todas las normas de entonces. A través de ella quiso reproducir de forma adecuada las «sagradas vibraciones» sentidas por él y los «leves tonos con los que la naturaleza une todas las cosas entre sí»<sup>5</sup>. Una imagen que se asemeja, en su poesía, a los famosos versos iniciales del poema «Viaje al Harz en invierno»<sup>6</sup>:

Lo mismo que el buitre  
Que a través de cargadas nubes matutinas  
Suspendido sobre sus leves alas  
Mira hacia su botín  
Hago flotar yo mi canción.

1 WA I, 33, p. 214.

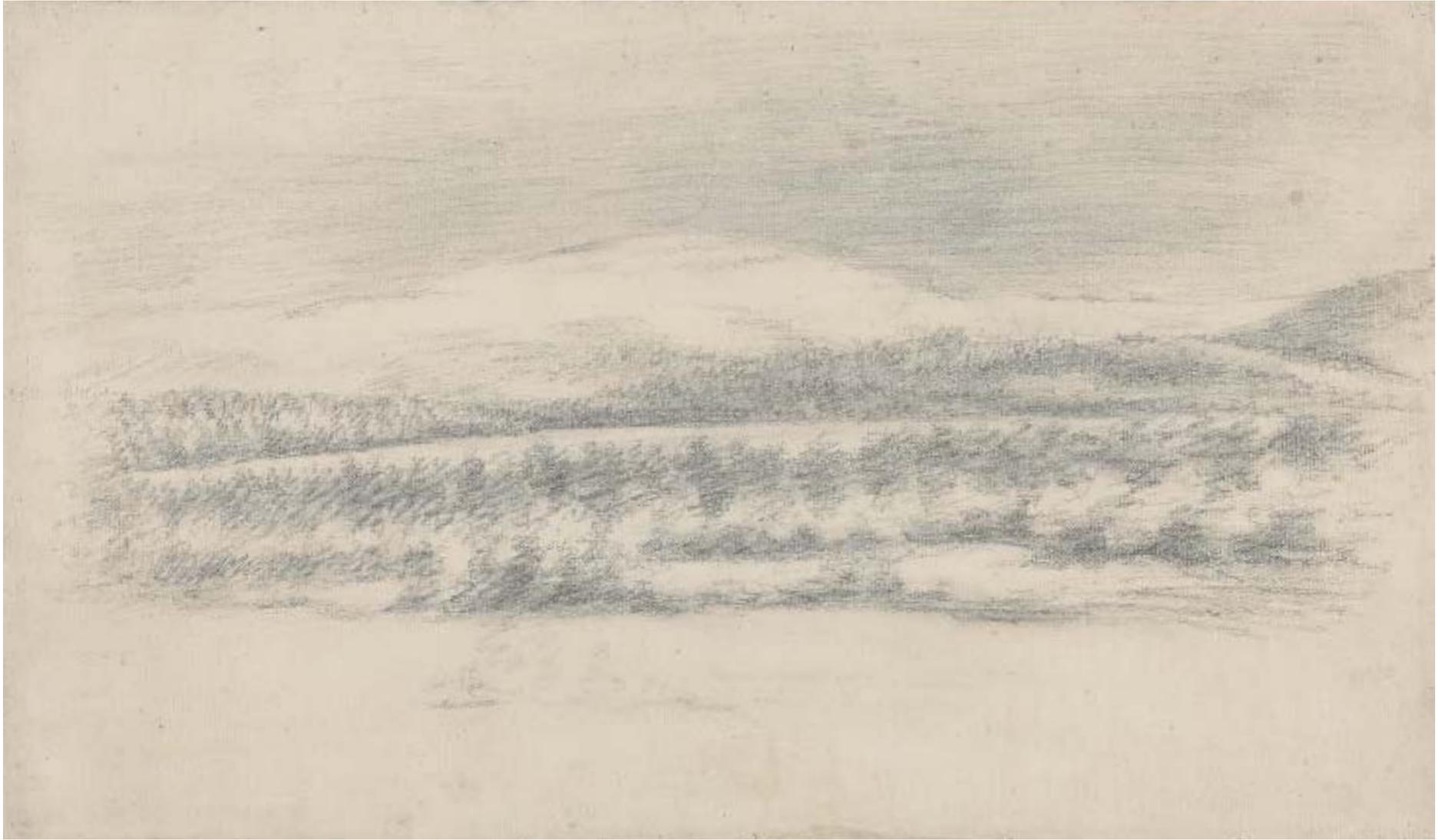
2 WA IV, 3, pp. 199 y s.

3 *Ib.*, p. 200.

4 *Ib.*, p. 199.

5 WA I, 37, p. 317.V. Maisak, 1996, p. 89.

6 WA I, 2, p. 61.



1777  
Lápiz sobre papel blanco-amarillo  
11,8 x 12,7 cm  
Corpus I Nr. 160 / Nr. de inv. 1104  
Bibliografía: Johann Wolfgang von Goethe, *An den Mond*,  
ed. Paul Heyse y Elisabeth Petersen, Múnich, 1998, p. 21 fig.

[14] **LUNA ENTRE ÁRBOLES**

En esta hoja de pequeño formato, Goethe traslada la observación de una luna llena muy baja. Se limitó para ello a un único medio de dibujo, el lápiz. Antes recubrió el papel con una capa de fondo transparente trabajada con técnica de difuminado. El tono del papel se utiliza así en vacío para reproducir la luna llena, que con su perfil vago y borroso produce un efecto casi plástico. Después se han dibujado en primer plano, sobre la capa de fondo, matorrales y árboles a modo de bastidores, con trazos de intensidad variable y a alturas escalonadas; los árboles más grandes se acercan al borde superior de la hoja. A través de un hueco situado en el punto de vista, en medio de la silueta del árbol, brilla la enorme luna cerca del horizonte. El dibujo a lápiz produce en conjunto una impresión de filigrana. Mediante esta filigrana, el dibujante logra transmitir el encanto de una noche de luna llena, para lo cual renunció al drama casi siempre habitual en la pintura hasta el siglo XVIII.

Se expresa el anhelo de trascendencia de Goethe, el cual, en dibujos de estos años, así como en su poema a la luna, estaba indisolublemente ligado a su añoranza de Charlotte von Stein<sup>1</sup>.

[...]  
Me siento, en cuanto pienso en ti,  
Como al mirar la luna;  
Me invade una tranquila paz,  
No sé cómo me ocurre<sup>2</sup>.

1 V. Maisak, 1996, p. 78.

2 «Canción nocturna del cazador», WA I, I, p. 99.



ca. 1776 / 77  
Carboncillo, realce blanco con lápiz graso;  
sobre papel azul  
17,7 x 29,5 cm  
Corpus I Nr. 157 / Nr. de inv. 1165  
Bibliografía: Peter Brosche, «Goethes Zodiakallicht»,  
en *Beiträge zur Astronomie*, vol. 2, 2000, pp. 204 y s.

[15] **NUBES NOCTURNAS RADIANTES SOBRE  
LA CASA DEL JARDÍN DE GOETHE**

Este dibujo no es sólo testigo de la fascinación que ejercían sobre Goethe la noche y la luna. Es también, sobre todo, un ejemplo importante de su extraordinaria capacidad de observación.

Desde un punto de vista escogido al lado del viejo puente de balsas<sup>1</sup>, dibujó sobre papel azul –empleado frecuentemente para sus «claros de luna»– y con tiza blanca una luz en forma de columna que se elevaba sobre la colina detrás del cobertizo de su jardín. El astrónomo Peter Brosche<sup>2</sup> fue quien consiguió identificar el fenómeno natural observado y dibujado por Goethe: él vio, según cálculos astronómicos, una luz zodiacal o un signo del zodíaco, una dispersión de la luz solar en partículas materiales interestelares, que en el cielo nocturno aparecen como un débil fenómeno lumínico en forma de pirámide a lo largo de una elipsis. Antes de la nueva determinación del motivo, el dibujo se fechó entre los años 1776 y 1778 atendiendo a motivos estilísticos. Según las investigaciones de Peter Brosche, el período de producción de la obra puede concretarse todavía más: en noviembre de 1776 o de 1777.

1 El puente de balsas fue sustituido por el puente natural en Ilmpark.

2 Peter Brosche, «Eine Goethe-Zeichnung des Zodiakallichts», en *Die Sterne*, 36 (1960), pp. 235-238.



1776 / 78  
Lápiz, carboncillo y realce blanco con lápiz graso;  
sobre papel fino azul  
11,2 x 20,1 cm  
Corpus I Nr. 156 / Nr. de inv. 1164  
Bibliografía: Petra Maisak, *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*,  
Stuttgart, 1996, p. 79 fig.

[16] **LUNA CRECIENTE SOBRE ÁRBOLES ENVUELTOS  
EN LA OSCURIDAD NOCTURNA**

Pocos días antes de su trigésimo cumpleaños, Goethe hacía balance de sus años juveniles y escenificaba un auto de fe con la intención de soltar lastre y prepararse para el porvenir:

Ordené en casa [en la casa del jardín], revisé mis papeles y quemé todas las pieles viejas. Otros tiempos, otras preocupaciones. Tranquila mirada retrospectiva a la vida, a la confusión, hiperactividad, curiosidad intelectual de la juventud, cómo yerra por todas partes para hallar algo satisfactorio. Cómo hallé un gozo especial en circunstancias secretas y oscuramente imaginativas. Cómo emprendí a medias todo lo científico para abandonarlo pronto de nuevo, cómo una especie de humilde autocomplacencia recorre todo cuanto escribí entonces. La cortedad de miras con la que me he transformado en las cosas humanas y divinas. Cómo empleé tan pocos días en obrar, así como en pensar adecuadamente y escribir, y tantos en sensaciones que eran una pérdida de tiempo y en sombras de una

pasión, cuán poco de ello me ha servido de algo y ahora que la mitad de la vida ya ha pasado, cómo no hay un camino recorrido sino más bien me hallo como uno que se ha salvado de las aguas y a quien el sol está comenzando a secar. El tiempo que llevo en el trajín del mundo desde oct. 75 no me atrevo aún a evaluarlo. Dios me ayude. Y otorgue luces para que no hayamos de paramos tanto en el camino. Permítanos hacer de la mañana hasta la noche lo adecuado y denos ideas claras de las consecuencias de las cosas<sup>1</sup>.

El dibujo *Luna creciente sobre árboles envueltos en la oscuridad nocturna* tiene ciertamente algo de eso «oscurementemente imaginativo» de cuyas garras intentaba liberarse Goethe entonces. Puede que la hoja escapase a su posible destrucción porque pertenecía a los «claros de luna» que apreciaba singularmente Charlotte von Stein, quien los hizo enmarcar y los tenía colgados encima de su mesa<sup>2</sup>. En el año 1892, el dibujo fue donado por su biznieta al Museo Nacional Goethe<sup>3</sup>.

1 GT, I, I, pp. 85 y s.

2 V. Goethe a Charlotte von Stein, carta de mayo de 1782. WA IV, p. 335.

3 V. Corpus I, Nr. 156, 157.



*El más apacible y espléndido instante, el entero mundo  
envuelto en nubes y niebla, y arriba todo serenidad.*

DIARIOS (10.12.1777)

el todo visible

20 de junio de 1775  
Lápiz sobre papel blanco-amarillo  
Anotado a mano: «d. 20. J. Gothard»  
18,7 x 26 cm

Corpus I Nr. 117 / Nr. de inv. 91

Bibliografía: Barbara Schnyder-Seidel, *Goethe in der Schweiz: anders zu lesen. Von der Wahrheit in der Dichtung letztem Teil*, Berna y Stuttgart, 1989, p. 61.

## [17] SENDERO DE MONTAÑA EN EL GOTARDO

Durante el primer viaje a Suiza, a menudo tildado de «viaje del genio», que Goethe emprendiera en la primavera del año 1775, se le abrió un mundo nuevo, hasta entonces completamente desconocido, al entrar en contacto con el paisaje alpino, que asumió con todo su ser y dibujó también con dedicación. El estudio a lápiz del 20 de junio de 1775 se hallaba en un sobre en la biblioteca de Goethe con otros quince bocetos del viaje (entre ellos también cat. 18 y 19), donde los encontró el primer director del Museo Nacional Goethe, Carl Ruland, en 1885. Publicó este hallazgo en el *Anuario Goethe* del año 1892. Según la hipótesis de Ruland, Goethe usó este dibujo del año 1775 en combinación con su diario de viaje<sup>1</sup> para el trabajo comenzado en 1809 de su escrito autobiográfico *Poesía y Verdad*.

Ruland le dio al motivo de este estudio a lápiz el título de *Sendero de montaña en el Gotardo* y lo interpretó como una «muy efímera alusión al ascendiente sendero de herradura»<sup>2</sup>. En su interpretación siguió la indicación de puño y letra de Goethe en el extremo inferior derecho –«d.20.J. Gothard»– y el relato de *Poesía y Verdad*. Allí se describe con detalle la ascensión al monte acometida a finales de junio en compañía de Passavant<sup>3</sup>, el compañero de viaje en la ruta del Gotardo:

El día 20 partimos hacia Amstäg, donde nos prepararon un suculento pescado. Aquí pues, en este paraje serrano asaz salvaje donde el Reuß sale de minúsculas grietas y la fresca agua de nieve fluye sobre los bancos de cantos rodados, no me resisto a aprovechar la deseada ocasión y refrescarme

en las rugientes aguas. Hacia las tres continuamos camino: nos precedía una fila de corceles, caminamos con ellos sobre una amplia mancha de nieve y luego nos dimos cuenta de que por debajo estaba hueca. La nieve invernal se había hecho aquí una cañada que debía ser rodeada y además servía de camino directo y más corto. El agua que discurría por debajo la había ido ahuecando poco a poco, el suave aire del verano había ido derritiendo la bóveda hasta que ahora mantenía unidos los dos extremos de forma natural como el ancho arco de un puente. Nos convencimos de este extraordinario acontecimiento natural cuando osamos asomarnos un poco desde arriba a la amplia cañada.

A medida que ascendíamos quedaban bosques de pinos en los barrancos, a través de los cuales, de tiempo en tiempo, se dejaba ver el espumoso Reuß sobre precipicios rocosos<sup>4</sup>.

Las formas del boceto, con rasgos fuertemente abstractos, poderosos, tentativos y a la vez perfilados, casi irreconocibles, apenas son descifrables. Si se pone el dibujo en relación con las notas de Goethe en el diario de viaje del 20 de junio –«tres de la tarde, seguimos subiendo al monte [...]. Pinos grandes. Precipicios»<sup>5</sup>– sobre la ruta del Gotardo, entonces se hace plausible una interpretación del dibujo divergente de la representación de Ruland<sup>6</sup>: las formas cúbicas evocan las líneas curvas que están mezcladas con grandes y pequeñas superficies puntiagudas que aluden a los guijarros y a las rocas a las que raíces protectoras defienden de la erosión y de caer en el abismo.

1 El diario del viaje a Suiza se ha reeditado en la edición comentada de los diarios de Goethe en 1998. GT I,1, pp. 3-14; I, 2, pp. 375-381.

2 Ruland, 1892, p. 96.

3 Jakob Ludwig Passavant (1751-1827); teólogo y en 1812 predicador de la comunidad alemana reformada en Frankfurt. Consejero escolar y de estudios.

4 WA I, 29, p. 120.

5 GT I,1, p. 6.

6 V. Schnyder-Seidel, 1989, p. 61.



21 de junio de 1775  
Grafito, pluma y aguada; sobre papel blanco-amarillo  
Anotado a mano: «d. 21. J. Drachenthal»  
21,5 x 34,5 cm  
Corpus I Nr. 118 / Nr. de inv. 93

[18] **CASCADA DEL REUß EN EL DRACHENTAL**

La *Cascada del Reuß* hace vigorosamente patente el impulso del poeta hacia la reproducción de la naturaleza circundante mediante el arte del dibujo. El cuadro surgió durante un paseo al Gotardo: dibujado desde la más alta cota del valle, pasa por ser una de las primeras representaciones figurativas autónomas de Goethe<sup>1</sup>. Libre de todo modelo de composición de la pintura paisajística, el dibujo de Goethe refleja capacidad de abstracción y su deseo de fijar en la imagen lo visto y lo vivido, lo que le conmueve en los fenómenos de la naturaleza. Meditará sobre este acto creativo en la oración compuesta en la «Tercera peregrinación a la tumba de Erwin en julio de 1775», muy en el espíritu de la estética del *Sturm und Drang*:

Como ante la espuma de la impetuosa caída, como ante la brillante corona del monte de nieves perpetuas, como ante la escena del mar serenamente desplegado, y tus nubosas peñas y desiertos valles, ¡grisáceo Gotardo!, como ante todo pensamiento de la creación, en el alma se despertará lo que también en ella es poder creativo. Ella balbucea en la

poesía; en trazos garabateados, graba en el papel adoración a lo creador<sup>2</sup>.

La caracterización del poder creador que se otorga expresión en «trazos garabateados» puede servirnos como descripción de este dibujo: en ella actúan como instantáneas los trazos de este modo impulsivo de manejar la pluma con su generosa técnica de contorneado, que hace caso omiso de todas las reglas de las técnicas de dibujo vigentes hasta entonces. La escena natural escogida con una mirada focalizada y estrechamente limitada reproduce con inmediatez el estado de ánimo de Goethe en aquel momento, que él califica de «alegre y lleno de buen humor». La designación del dibujo como «Drachenthal», valle de los dragones, de su puño y letra, que remite al reino de la fantasía, se refiere a su imaginación, que a su vez concibe «nidos de dragones en los abismos». Aun cuando él siempre dudaba de la cualidad de sus trabajos y buscaba a menudo revalorizar mediante la palabra las todavía (con toda lógica) titubeantes pruebas, queda claro que Goethe, durante este viaje, encontró un lenguaje propio e inconfundible.

1 Cf. Maisak, 1996, p. 61.

2 WA I, 37, p. 323.



J. J. L.  
1871

22 de junio de 1775  
Grafito y aguada gris; sobre papel blanco-amarillo  
En el reverso, anotado a mano:  
«Franja de la vista hacia Italia desde San Gotardo, 22 de junio de 1775»  
34,3 x 43,2 cm  
Corpus I Nr. 120 / Nr. de inv. 94  
Bibliografía: Petra Maisak, *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*,  
Stuttgart, 1996, p. 63 fig.  
Petra Maisak, «'ein Paar Blicke in die freye Welt!' Zu Goethes  
Reise-Zeichnungen», en *Goethe-Jahrbuch*, 2003, vol. 120, pp. 128 y ss.

### [19] FRANJA DE LA VISTA HACIA ITALIA DESDE SAN GOTARDO

El «viaje del genio» emprendido de mayo a julio con los hermanos Stolberg<sup>1</sup> y el conde Haugwitz<sup>2</sup> –primer viaje de Goethe a Suiza– le sirvió en buena medida como diversión y como forma de autoconsuelo, y fue también un intento de aclararse las ideas acerca de su confusa relación amorosa con Lili Schöneman<sup>3</sup>, la hija de un banquero de Frankfurt.

El punto culminante del viaje fue la ascensión al San Gotardo, con la mirada profundamente conmovida de Goethe hacia el grandioso escenario de montañas que se abría hacia el sur; hacia la tierra anhelada de Italia: una experiencia en el umbral que él trató de fijar y expresar en la imagen<sup>4</sup>.

En el esquema en borrador de su escrito autobiográfico *Poesía y Verdad*, Goethe constatará la situación en que surgió este, el más famoso de sus esbozos de viaje:

El Gotardo mismo. Impresión prodigiosa de esta montaña, que se transforma en una idea fija de la que no me desharé nunca. Intento de bajar hacia Airolo. Contrapesado por el recuerdo de Lili. Nos damos la vuelta. Débiles ensayos dibujados según la naturaleza.

El dibujo *Franja de la vista hacia Italia* lo tomó él también, en su autobiografía, como base para la elaboración posterior

de este acontecimiento, sobre todo en la descripción de la vista de la cumbre, que tan imponente le había resultado. Y las figuritas perfiladas a lápiz que aparecen de espaldas en el primer plano de la imagen –a la derecha, junto al sendero que serpentea, dibujado en el medio, que baja hasta el valle– le dieron supuestamente la inspiración para la narración que sigue en *Poesía y Verdad*, sobre cómo él y su compañero de viaje Passavant admiraron el panorama que se les ofrecía, pero no siguieron entonces el camino que les prometía la entrada en un mundo nuevo<sup>5</sup>:

Me acomodé en el sendero que lleva hacia Italia y dibujé como lo hacen los diletantes, lo que ni era dibujar ni menos aún podía ofrecer una imagen: las cercanas cumbres de la cordillera cuyas caras dejaban ver la nieve que se derretía formando blancos surcos y negras lomas. No obstante, gracias a este infructuoso esfuerzo, aquella imagen ha quedado indeleble en mi memoria. Mi compañero vino hacia mí con ánimo y comenzó: [...] ¡No te entran ganas como a mí de bajar de esta cumbre de dragones hacia aquellas regiones fascinantes?<sup>6</sup>

Con el dibujo, Goethe había tratado de reproducir en imagen, en el verano del año 1775, aquella indeleble vista del Gotardo que él había vivido como una «experiencia espiritual y sensorial». En sus consideraciones posterior-

es, explicará que la pretensión de transformar en imagen una experiencia de tales dimensiones «ni era dibujar ni menos aún podía ofrecer una imagen». El análisis artístico que Petra Maisak hizo del dibujo explica por qué Goethe había de sentir además también como diletante el intento de dibujar que había tenido él en aquel momento:

La composición, que quedó incompleta, da testimonio de la dificultad de construir una continuidad espacial que, con ayuda de la perspectiva aérea, ponga en relación la proximidad y la lejanía. Goethe conocía el trabajo con diferentes planos de imagen aunque sólo a partir de la imitación intuitiva de modelos artísticos; por lo que, situado ante el problema de desarrollar una complicada estructura espacial en un estudio al aire libre, forzosamente había de fracasar. Si hubiera querido representar un panorama concluyente a partir de la concepción de un dibujo así, habría tenido que hacerlo de manera precisa, algo que rechazaba la estética del genio; a saber, generar una ilusión a partir de las reglas del arte que trasladase de forma racional la vivencia de la naturaleza a la superficie. Él no estaba a la altura de una tarea plástica de ese tipo; en vista de las imponentes dimensiones, rehusó también a su capacidad para esbozar de forma abstracta, tal y como le permite la mirada focalizadora de la *Cascada del Reuß*<sup>7</sup>.

1 Christian, conde de Stolberg-Stolberg (1748-1821); Friedrich Leopold, conde de Stolberg-Stolberg (1750-1819).

2 Christian August Heinrich Kurt conde de Haugwitz (1752-1831).

3 Anna Elisabeth, denominada Lili Schönemann (1758-1817).

4 V. Maisak, 1996, p. 63.

5 V. nota 3, Cat. 17; Petra Maisak explica que las dos figuritas que aparecen para darle vida a la imagen no fueron dibujadas por el propio Goethe (Maisak, 2003, p. 129).

6 WA I, 29, pp. 128 y ss.

7 Maisak, 1996, p. 63.



agosto de 1776  
Lápiz y aguada; sobre papel gris azulado  
44.2 x 59.5 cm  
Corpus I Nr. 147 / Nr. de inv. 1930  
Bibliografía: Petra Maisak, *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*, Stuttgart, 1996, p. 70 fig.  
Günther Bergmann, *Goethe – Der Maler und Zeichner. Ein Porträt*, Múnich, 1999, p. 62 fig.

## [20] VALLE DE STÜTZERBACH

Desde el 18 de julio al 14 de agosto de 1775, Goethe y el duque Carlos Augusto estuvieron en Turingia, en Ilmenau y alrededores, donde se reunieron con el delegado de minería Friedrich Wilhelm Heinrich von Trebra<sup>1</sup>. El motivo del viaje era la inspección de la explotación minera abandonada de Ilmenau<sup>2</sup>. Goethe llevó consigo su «portafolios», su carpeta de dibujo, una costumbre que ya había adoptado en sus viajes anteriores, para –tal y como él solía decir– «lanzar una hoja al aire» de vez en cuando. Con sus útiles de dibujo, se abrió camino a la intemperie, en la naturaleza<sup>3</sup>. Sobre esta pasión que ahora profesaría también apasionadamente en Turingia, le escribirá a su amigo Johann Heinrich Merck<sup>4</sup>: «Puedes imaginarte cómo estoy pintando por la Selva de Turingia; el duque se echa sobre los ciervos; yo, sobre los paisajes»<sup>5</sup>.

Durante muchos días de principios de agosto, lo tuvo ocupado la vista sobre un valle situado cerca de Ilmenau en el que se abría la localidad de Stützerbach, que tenía la forma típica de las aldeas de la Selva de Turingia, esto es, desplegadas longitudinalmente siguiendo la línea del camino. Antes de empezar a trabajar en el dibujo de grandes dimensiones, fijó primero el motivo en una hoja volandera con lápiz y difuminado a pincel<sup>6</sup>. Sin aplicar las plumillas, sólo con el pincel, ejecutó la composición, que antes no eran más que unos cuantos contornos a lápiz, haciéndola pasar de esbozo a gran formato y tratando de modelar sus estructuras espaciales con difuminados.

La destinataria del gran paisaje fue Charlotte von Stein<sup>7</sup>. «Me voy a Stützerbach para acabarte un dibujo»<sup>8</sup>, le escribía el 2 de agosto; y su diario anotaba al día siguiente: «Dib[ujado] temprano en el Schloßberg»<sup>9</sup>. Luego, el 8 de agosto le contará a su amiga:

Stützerbach, de noche, sobre la mesa. He estado dibujando para ti todo el día, no siempre con suerte pero siempre con candor. Pero me senté de nuevo aquí sobre el Schloßberg y tuve un momento bueno. Tal y como deseaba, cuando subía por el valle, el sol justo me ofreció un instante como el que yo quería fijar sobre el papel. – Sólo quiero dibujar para ti; tú haces además aquello que yo no puedo hacer<sup>10</sup>.

Y finalmente, el 10 de agosto:

Querida señora. Le envió el dibujo de Stützerbach, inacabado pues tengo miedo de dañarlo. Ayer me tentó un mal espíritu; me sobrevino un instante de desamor y por un pelo no lo tiré al agua, lo que me habría enfurecido. Ahí tiene usted también otra pieza más que sólo en su presencia podré acabar de dibujar. Ponga las dos en el cajón vacío de una cómoda, una vez las haya enrollado usted misma con suavidad para que no se estropeen<sup>11</sup>.

1 Friedrich Wilhelm Heinrich, barón de Trebra (1740-1819), mineralogista y experto en montañas. Despertó en Goethe una pasión por la geología que le duraría toda su vida.

2 El duque proyectaba sanear las ruinosas finanzas estatales con la reapertura de la mina y las ganancias que se esperaban de ella. A Goethe le confirió la presidencia de la comisión minera. V. *Ereignis Weimar. Anna Amalia, Carlos Augusto und das Entstehen der Klassik 1757-1807* [cat. exposición], Weimar, 2007, pp. 91-94.

3 V. Bergmann, 1999, p. 60.

4 Johann Heinrich Merck (1741-1791); escritor, empresario y funcionario en Darmstadt; amigo de juventud de Goethe: juntos habían recibido clases en una academia privada de dibujo en Darmstadt.

5 WA IV, 3, p. 90.

6 Corpus I, Nr. 146.

7 V. Cat. Nr. 21 y 22.

8 WA IV, 3, p. 91.

9 GT I, 1, p. 23.

10 WA IV, 3, pp. 94 y s.

11 WA IV, 3, p. 96. V. Cat. Nr. 22.



22 / 23 de julio de 1776 (?)

Grafito y aguada; sobre papel gris azulado

Anotado a mano en lateral izquierdo: «Eterno recuerdo. En cada objeto busco primero la forma de expresarlo. No sirve una forma general».

En la parte posterior: «¡Ay, así me empuja mi destino! / pues persigo lo imposible / querido ángel para quien no vivo / entre los montes vivo para ti».

Hoja 17 x 32 cm / 27 x 42 cm

Corpus I Nr. 145 / Nr. de inv. 115

Bibliografía: Petra Maisak, *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*,

Stuttgart, 1996, p. 68.

*Diesseits und jenseits von Arkadien. Goethe und Grass als Landschaftszeichner*, ed. K. Artinger, Göttingen, 2004, pp. 54 y s.

## [ 21 ] VALLE BRUMOSO EN ILMENAU



Tras visitar las galerías mineras de un pozo de carbón clausurado de la explotación de Ilmenau, Goethe se dio un paseo desde Hermannstein hasta Kickelhahn. Transformó la amplia vista en todas direcciones que se le ofrecía desde la cumbre de este monte del bosque de Turingia en un dibujo paisajístico<sup>1</sup>. Logró una ilustración característica del monte medio de la región mediante la combinación de la reproducción de la vista desde la cumbre con el espectáculo natural observado en el valle sobre los brumosos bosques de hayas, cuyo motivo paisajístico fue descubierto por Goethe como un objeto digno de representación para la pintura<sup>2</sup>. El dibujo es el más hermoso testimonio de sus esfuerzos de aquella época. Primero, silueteó con el lápiz los contornos de las formas de los montes: al fondo el Finsterberg [Monte oscuro] con una línea de horizonte muy elevada que apenas deja espacio para el cielo, y en el medio, los montes que se cierran mediante el sinuoso valle de Taubach<sup>3</sup>. Como ya hiciera en el dibujo *Fondo de arroyo en cascada*, renuncia a repasar los contornos con la pluma: las superficies de los montes, reducidas a su estructura básica, ahora se marcan con el pincel y se difuminan. Con ello cita el difuminado, cuidadosamente trabajado con un ensombrecimiento sutil y matizado de la perspectiva espacial. Para la reproducción de la niebla ascendente, el artista usa con maestría el tono del papel azulado escogido para el dibujo.

La anotación de Goethe en el lateral izquierdo: «Recuerdo eterno. En cada objeto busco primero la forma de expresarlo. No sirve una forma general», refuer-

za el desprendimiento, consciente y buscado por Goethe en aquel tiempo, de los motivos heredados de la pintura paisajística y de las reglas de los modelos de composición tradicionales. Cantidad de testimonios escritos, sobre todo sus cartas a Charlotte von Stein, prueban que este desprendimiento, llevado a cabo en diferentes fases, no siempre le resultó fácil y además se agravó con las dudas, por él alimentadas, sobre su propio talento para el dibujo.

Junto a la escritura, el dibujo siempre le dio a Goethe el impulso que le permitió compensar los acosadores sentimientos de una experiencia de amor feliz o desdichada. Teniendo esto presente, es comprensible por qué sobre todo es Charlotte von Stein –la mujer que él amó sin que su amor pudiese hallar plenitud en una unión con la mujer casada desde hacía años y varias veces madre– la destinataria de casi todos los dibujos realizados entre 1776 y 1778<sup>4</sup>. El paisaje *Valle brumoso en Ilmenau* se lo envía el 24 de julio y adjunta una nota donde lo parafrasea con estas palabras: «¡Si pensases en mí como yo pienso en ti! ¡No, no quiero! – Quiero deleitarme en la melancolía de mi viejo destino, no ser amado cuando amo»<sup>5</sup>. Los versos dirigidos a ella aparecen consignados en la parte posterior del dibujo:

¡Ay, así me empuja mi destino!  
pues persigo lo imposible  
querido ángel para quien no vivo  
entre los montes vivo para ti.

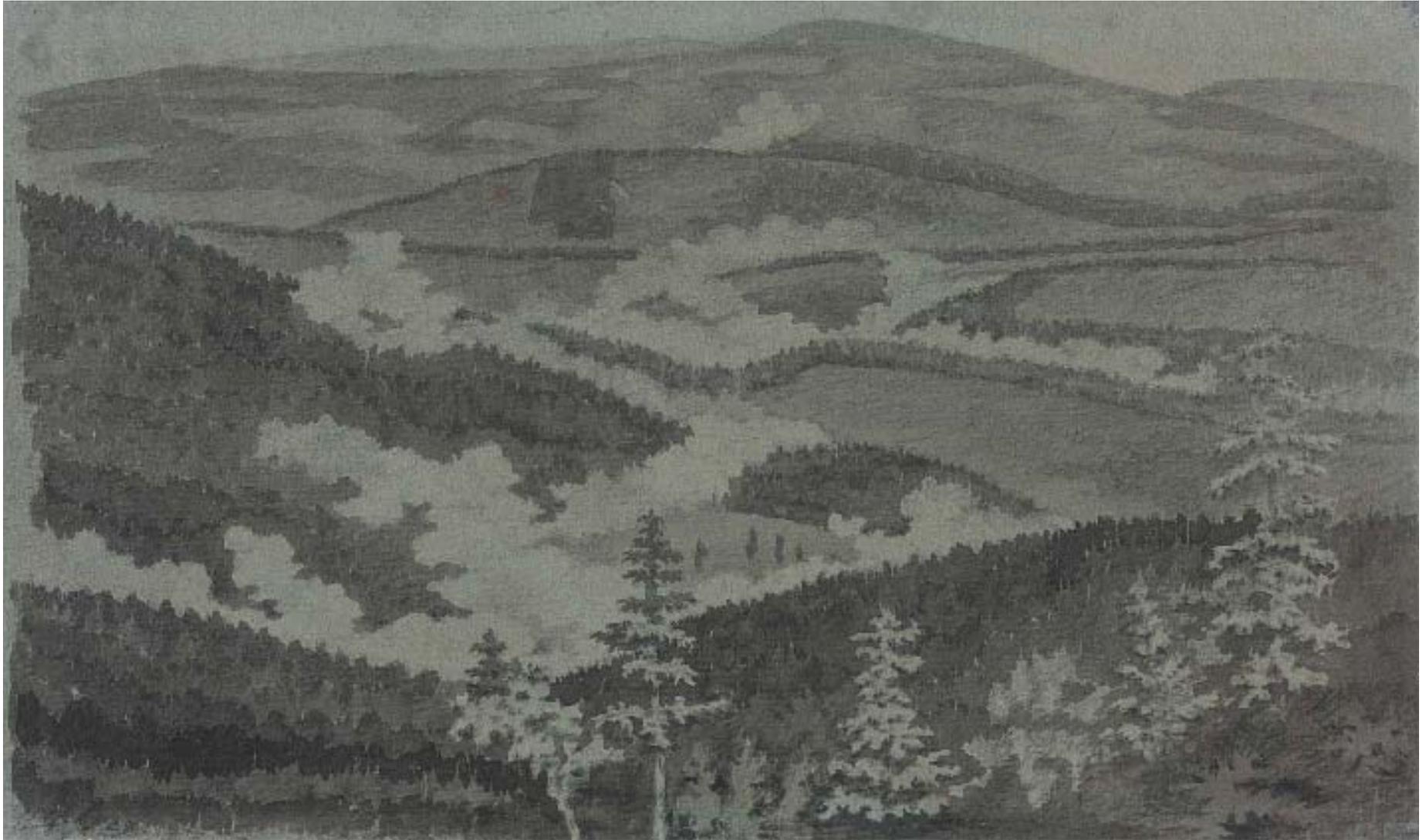
1 Sobre la estancia de Goethe en el bosque de Turingia, v. también Cat. 20 y 22.

2 Cf. Corpus I, Nr. 145. *Ib.*

3 *Ib.*

4 1788 es el año en que Goethe vuelve de Italia, y el año en el que se produce la ruptura definitiva entre ambos.

5 WA IV, 3, p. 90; Cf. Maisak, 1996, p. 68.



8 de agosto de 1776  
Lápiz graso negro y aguada gris; sobre papel de tina azul  
4,2 x 59 cm  
Corpus I Nr. 148 / Nr. de inv. 947 B  
Bibliografía: *Reise ins unterirdische Italien. Grotten und Höhlen  
der Goethezeit* [cat. exposición],  
ed. Fritz Emslander, Karlsruhe, 2002, pp. 45 y ss fig.

[22] **CUEVA DEL HERMANNSTEIN**

Los dibujos *Valle de Stützerbach* y *Cueva del Hermannstein* tienen el mismo formato y el mismo color de papel. Ambos se realizaron en los primeros días de agosto del año 1776 en la Selva de Turingia y fueron enviados el 10 de agosto, cuidadosamente envueltos y con una adjunta, a Charlotte von Stein en Weimar<sup>1</sup>. Goethe amaba la cueva bajo el Hermannstein<sup>2</sup> por su aislamiento, y hasta quiso vivir allí<sup>3</sup>. Durante sus estancias en la Selva de Turingia fue para él un lugar de retiro en contraste con el trajín del séquito cortesano que acompañaba al duque en su viaje. También Charlotte von Stein acudió a Ilmenau en ocasiones para visitas breves. En una de estas visitas cumplió el ardiente deseo de Goethe de que lo acompañara a su cueva. Él mismo apenas podía creer que efectivamente lo hubiera seguido hasta allí; y así el inhóspito lugar, poco accesible, se transfiguró para el amante en algo casi místico: «Te juro que no sé cómo me siento – le escribía a ella a Weimar dos días después–. Cuando pienso que estuvo conmigo en mi cueva, que sostuve su mano mientras se inclinaba y escribía un signo en el polvo!!! Un sentimiento sin sentimiento. ¡Mi ángel querido!»<sup>4</sup>.

Y añadía que ese mismo día quería subir «al Hermannstein, y a ser posible dibujar la cueva».

Se entiende así por qué Goethe ha dibujado esta cueva, por lo demás bien poco espectacular: respondía a su costumbre –mantenida igualmente en años posteriores– de documentar con imágenes lugares en los que había vivido algo especial. Y con el gran formato del dibujo –que utilizó en poquísimas ocasiones– intentaba dejar constancia de su importancia.

Difícilmente habría podido recurrir para su dibujo de la cueva a modelos disponibles contemporáneos o antiguos, por lo que estaba obligado a hallar su propia solución plástica para este motivo escasamente pictórico. Y la reproducción adecuada del encanto que sintiera en este lugar y que aspiraba a inscribir en el dibujo era una tarea apenas resoluble. Finalmente envió el dibujo a su amada, indicando que lo tratase con cuidado y que sólo podía revelarlo en su presencia. No sin terminar la carta diciendo que había «vuelto a echar a pique» todo cuanto había hecho por liberarse de ella, lo que puede ser leído como una alusión a la visita que hicieron juntos a la cueva<sup>5</sup>.

1 V. Cat. Nr. 20.

2 Una roca de pórfido en la localidad de Manebach, no lejos de Ilmenau.

3 V. WA IV, 3, p. 89. A Johann Gottfried Herder le escribía el 9 de agosto de 1776: «Estamos en Ilmenau, desde hace tres

semanas habitamos en la Selva de Turingia, y paso mi vida en abismos, cuevas, bosques, en estanques, bajo cascadas, en lo subterráneo, y me deleito en el mundo de Dios». (*ib.*, p. 95)

4 *ib.*, p. 94.

5 WA I, 3, p. 96.



1776  
Grafito sobre papel blanco-amarillo  
30,9 x 48,8 cm  
Corpus I Nr. 152 / Nr. de inv. 1055 B  
Bibliografía: *Diesseits und jenseits von Arkadien.*  
*Goethe und Grass als Landschaftszeichner*, ed. Kai  
Artinger, Göttingen, 2004, p. 128 fig.

[23] **MOTIVO DE BOSQUE**

Con este estudio, trazado de una vez, Goethe esbozó unas coníferas frente a un fondo rocoso que se trabaja en la imagen de manera muy transparente, lo mismo que el poderoso tronco de abeto rojo cuyas ramas caen hacia abajo, a la izquierda, y que el joven abeto a la derecha. El dibujo se llevó a cabo de forma por completo extensiva y los valores de intensidad se construyeron en él aprovechando el tono del papel. No se ha conservado ningún dibujo que se desarrollase a partir de este estudio. Podría pensarse a su vez que se trata de un estudio en el contexto del dibujo *Cueva del Hermannstein*<sup>1</sup>.



ca. 1780  
Lápiz, creta negra, difuminado; sobre papel amarillo grisáceo  
36,5 x 27,5 cm  
Corpus Vb Nr. 184 / Nr. de inv. 131  
Bibliografía: Johann Wolfgang Goethe, *Tagebücher*,  
ed. Wolfgang Albrecht y Andreas Döhler, Stuttgart / Weimar,  
1998 y ss., vol. I, 1, p. 257 y vol. I, 2, p. 569.  
Norbert Miller, *Der Wanderer Goethe in Italien*,  
Múnich, 2002, pp. 89 y ss.

[24] **ROCAS EN EL FICHELGEIRGE**

El fragmento de roca representado, una pared tajada que en la imagen queda en diagonal, sólo se ha trabajado en detalle en el centro de la hoja. A diferencia del dibujo *Monje y monja*<sup>1</sup>, es evidente que a Goethe le interesaba aquí exclusivamente una reproducción geomorfológicamente precisa de las circunstancias encontradas. El banco claramente reconocible indica una clase de piedra sedimentaria o metamorfa.

La datación del dibujo y la localización de la roca son vagas. Ottfried Wagenbreth, que revisó para el corpus de los dibujos de Goethe los motivos geológicos, supuso que Goethe había dibujado aquí unas rocas de mármol en el Fichtelgebirge. No se han conservado testimonios del propio artista sobre la génesis, pero esta suposición puede verificarse gracias al papel que empleó. Se trata del papel llamado «cabeza de buey»,

que Goethe utilizó también para los estudios de granito que llevó a cabo durante el viaje realizado a comienzos del verano de 1785 por el Fichtelgebirge en compañía de Carl Ludwig von Knebel. Llegado desde Hof, Goethe residió en esta región desde el 30 de junio hasta el 4 de julio. Desde allí partió hacia Karlsbad para la primera de un total de diecisiete estancias en los balnearios bohemios. Su ruta le condujo por Wunsiedel, donde afloran mármoles calcáreos que se explotan allí desde la Edad Media.

Estilísticamente, el dibujo es muy similar a los estudios de granito de esta época. La comparación con el dibujo *Bancos de rocas de granito en el Luisenburgh* (corregido entretanto a *Rocas de Burgstein*)<sup>2</sup> lo deja claro: también en éste Goethe desarrolla la parte central de la imagen y sólo sugiere con esbozos la piedra en torno.

1 V. Cat. Nr. 25.

2 CVB Nr. 181.



19 de septiembre de 1777  
Carboncillo sobre papel azulado  
47 x 32,2 cm  
Corpus I Nr. 181 / Nr. de inv. 959 B  
Bibliografía: Johann Heinrich Merck, *Briefwechsel*, ed. Ulrike  
Leuschner y otros, Göttingen, 2007, vol. 1, p. 768.

## [25] MONJE Y MONJA

Obligaciones del servicio condujeron a Goethe a la ciudad de Eisenach y sus alrededores desde septiembre a octubre de 1777<sup>1</sup>. En esa época realizó una serie de dibujos<sup>2</sup>. Pero más conocida que la mayoría de estos dibujos sería la por entonces noticia epistolar a Charlotte von Stein, en la que da cuenta metafóricamente de una temprana confesión que atestigua tanto su querencia por las artes plásticas como su visión distanciada y crítica, sostenida a lo largo de su vida, sobre su propio talento como artista plástico: «Es como si para mí dibujar fuese un chupete en la boca de un niño para que se calle y se tranquilice con un alimento imaginario»<sup>3</sup>.

Siguiendo la recomendación del duque Carlos Augusto, Goethe se alojó en el famoso Wartburg, apartado de la corte que se alojaba en Eisenach. Escribe lleno de entusiasmo:

Esta vivienda es la más exquisita que he conocido, tan alta y alegre [...]. Si sólo pudiera mostrarle esta vista [...] en la horrible penumbra de la luna los profundos suelos, prados, arbustos, bosques y claros, las siluetas de los peñascos delante y detrás las murallas, y cómo la sombra del monte del palacio y los palacios mantiene todo en la oscuridad y allá, en las silenciosas murallas, se agarra, cómo las desnudas puntas de roca enrojecen bajo la luna y las encantadoras praderas y valles lejanos allá abajo, y la vasta Turingia por detrás en la penumbra, mezclándose con el cielo.

En todas las cartas semanales que escribió a Charlotte resuena la fuerte nostalgia de su amada. Y para consolarse, y con la esperanza de que ella se alegrara de recibir una palabra escrita «o sino un garabato» suyo, dibujó para ella —«cosquilleo sobre el papel»— una serie de motivos preferidos que él llamaba «rinconcillos estrechos».

Entre ellos se encuentran dos dibujos poco conocidos con el lema de *Monje y Monja*, que en su forma original son dos puntas erosionadas de una formación rocosa de capas de permiana bajo el mojón (así denominado por Goethe) colocado entre Eisenach y Wartburg. Desde su ventana en Wartburg, Goethe podía ver muy bien las dos puntas llamadas Monje y Monja.

El nombre de la roca proviene de su identificación con dos formas que se besan conforme a la leyenda de un amor extraordinariamente fuerte entre un monje y una monja que, lejos de la mirada de sus monasterios, se dieron cita en este remoto lugar. Unidos en un beso, se convirtieron en piedra. La leyenda cuenta que así se cumplió el deseo de los amantes de permanecer unidos para siempre<sup>4</sup>.

En 1775, en el *Teutschem Merkur* de Wieland, apareció una balada sobre esta leyenda; Goethe pudo suponer entonces que la señora von Stein estaba enterada del significado de las rocas. Le dedicó los dibujos en cierto modo como mensaje, como metáfora de su amor:

No es posible suscribir la idea expresada por algunos investigadores de que este dibujo manifestaba el interés de Goethe por los fenómenos naturales, que luego le llevaría a la ciencia<sup>5</sup>. Más bien, el modelo natural actuó como detonante de un estado de ánimo que fue llevado al papel azul para plantear un dibujo cifrado. Las formas de las rocas se representan de manera fuertemente abstraída, casi planas; aquí el espacio está sólo vagamente aludido. Esta reducción, muy cercana a la frontera de lo abstracto, así como el cifrado de su lenguaje pictórico establecido a tal fin, son hitos típicos del estilo de dibujo de Goethe de los primeros años de Weimar y, a su manera, resultan absolutamente comparables con el lenguaje pictórico de la modernidad<sup>6</sup>.

1 El ducado de Sajonia-Eisenach, un minúsculo estado surgido tras la división territorial de 1672 —desde 1760 acrecentado con el ducado de Sajonia-Jena, que no fue incorporado en el nombre—, en 1741 volvió a formar parte, bajo el gobierno del duque Herzog Ernst August I, del principado de Sajonia-Weimar (Weimar, 2007, pp. 23 y ss.).

2 Corpus I, Nr. 179–184; VIB, Nr. 30.

3 Goethe a Charlotte von Stein, carta del 13-16 de septiembre de 1777; WA IV, 3, p. 176. De aquí también las citas siguientes.

4 Ludwig Bechstein, *Deutsches Sagenbuch*, Leipzig, 1853.

5 Cf. Corpus I, Nr. 181.

6 Cf. Fehrenbach, 1998, pp. 146 y s.





**septiembre de 1786 - junio de 1788**

*Aquí soy muy dichoso, se dibuja todo el día y hasta la noche, se pinta, se hacen aguadas,  
se encola; manualidades y arte se practican en verdad ex profeso.*

VIAJE A ITALIA (28.09.1787)

el viaje a italia

5 de septiembre de 1786  
Grafito (difuminado) y tinta china, pluma y pincel; sobre papel blanco  
Anotado a mano: «Nr. 2»; «Danubio»  
Parte posterior: «Rocas calizas en Saal del Danubio»  
18,6 x 31,6 cm  
Corpus II Nr. 005 / Nr. de inv. 146  
Bibliografía: Johann Wolfgang Goethe, *Tagebücher*, ed. Wolfgang Albrecht y  
Andreas Döhler, Stuttgart / Weimar, 1998, vol. I, 1, p. 167 y vol. I, 2, p. 568.

[26] DANUBIO

El 3 de septiembre de 1786 Goethe abandona Karlsbad para iniciar su largamente anhelado viaje a Roma. Desde el primer día comienza a documentarse con textos e ilustraciones. Los dibujos realizados de camino a Roma los envía numerados, junto con el *Diario de Viaje 1786*, en el que los dibujos aparecen en su mayoría con su número, a Charlotte von Stein en octubre de 1786, anunciándole antes el envío<sup>1</sup>: «He llevado un diario fiel y escrito lo más ilustre de lo que he visto y pensado [...]. Pero no le digas nada a nadie de lo que recibes. Ante todo es sólo para ti»<sup>2</sup>.

No sabemos cómo regresó el diario a Goethe; sin embargo, sí está documentado cómo lo aprovechó: para su serie de artículos anónimos de 1788 a 1789, titulada *Extractos de un diario de viaje*, publicada en la revista de Wieland *Der Teutsche Merkur*; y desde finales de 1813 a 1815 como colección de materiales para el *Viaje a Italia*, integrado en su autobiografía *De mi vida* como informe de su estancia de dos años. Ya en Weimar, en 1788 orde-

nó los dibujos de forma distinta. Fueron encuadrados en un volumen recopilatorio con otros dibujos del viaje italiano importantes para él, y debían servir de ilustraciones<sup>3</sup>; un plan que, finalmente, no pudo realizarse<sup>4</sup>.

El 4 de septiembre de 1786 Goethe llegó a Regensburg, donde se registró como señor Möller en el hospedaje, pues durante todo el viaje usó el pseudónimo de Maler Möller, oriundo de Leipzig<sup>5</sup>: «Regensburg está muy bien situado. La comarca es digna de una ciudad», resume en su primera impresión. Al día siguiente anota en el diario que al mediodía dibujó en el Danubio el «número 2», pero que tuvo que apresurarse a seguir camino porque temía ser reconocido<sup>6</sup>. Con pocos trazos resumió con el lápiz, desde la elección instintiva de su localización, lo más característico de este paisaje del Danubio. Posteriormente, el dibujo fue repasado con la pluma. En el *Diario de viaje 1786* y luego en *Viaje a Italia* discute la geología de este paisaje<sup>7</sup>.

1 Cf. GT I, 2, pp. 565 y s.

2 WA IV, 8, p. 23.

3 Grävenitz, 1911, pp. 12-18.

4 Cf. GT, I, 2, p. 568.

5 *Ib.*

6 V. GT I, 1, p. 166.

7 Siguiendo las ideas de Georges Louis Leclerc Comte de Buffon, Goethe cree «que el valle del Danubio fue excavado por las corrientes del mar primitivo y opina que en la época terciaria, en la que el río Regen proveniente de los bosques de Baviera comenzó a bautizar Regen con sedimentos del mar primitivo reconocibles de pleamar y bajamar». Los geólogos actuales suponen, por el contrario, «sedimentos de un sistema fluvial amplio de norte a sur; que en el mioceno desembocaba de Regensburg en la molasa plataforma». Cf. GT I, 2, p. 570.



182

Amici

ca. noviembre de 1786  
Lápiz graso negro, realce blanco; sobre papel azul  
18,5 x 27,6 cm  
Corpus II Nr. 039 / Nr. de inv. 2267  
Depósito de Nicolaus Graf Henckel von Donnersmarck  
Bibliografía: *Die Goethezeichnungen aus Schloß Hirschhügel bei  
Rudolstadt. Gerhard Femmel zu Ehren. Ausstellungskatalog*,  
ed. Renate Müller-Krumbach y Gerhard Schuster, Weimar, 1995, p. 8.

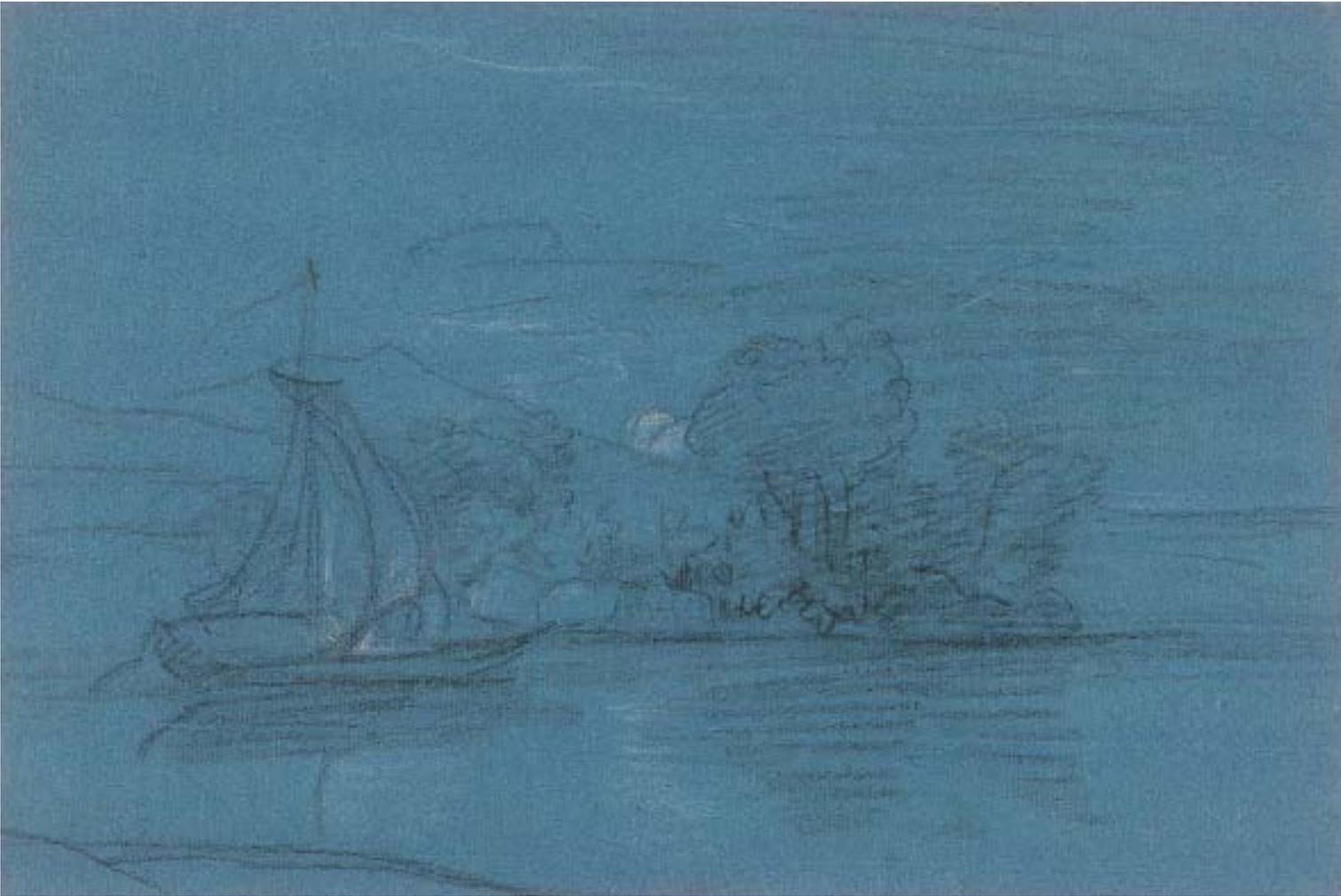
[27] **PAISAJE FLUVIAL CON VELERO**

La datación de esta pieza nocturna con luz de luna llena se sitúa en la época de la primera estancia de Goethe en Roma<sup>1</sup>. De su llegada a Roma nos cuenta en el *Viaje a Italia* el 1 de noviembre de 1786:

Sí, ¡por fin he llegado a esta capital del mundo! [...] En cierto modo, huí de la cordillera tirolesa. Verona, Vicenza, Padua, Venecia, las vi bien; Ferrara, Cento y Bolonia las visité por encima y Florencia apenas la vi. Las ganas de llegar a Roma eran tan grandes, crecían tanto a cada instante, que no podía estar quieto y sólo pude permanecer tres horas en Florencia. Así que ahora estoy aquí, tranquilo, y, como parece, dueño de mí. Pues pudiera decirse que comienza una nueva vida cuando se ve con los ojos todo lo que se conoce parcialmente y de memoria. Ahora veo vivos todos los sueños de mi juventud [...]. Todo es como me lo imaginé, y todo es nuevo. Puedo decir lo mismo de mis observaciones y de mis ideas. No he tenido ningún pensamiento nuevo, no he encontrado nada tan extraño, pero los antiguos están tan definidos, están tan vivos, han llegado a estar tan unidos, que pueden pasar por nuevos<sup>2</sup>.

1 Cf. Corpus I, Nr. 39.

2 WA I, 30, pp. 198 y ss.



1 de octubre de 1786  
Crafito y lápiz graso negro; sobre papel marrón-grisáceo  
Anotado a mano en la parte posterior: «Venecia»  
18,4 x 3,14 cm  
Corpus II Nr. 022 / Nr. de inv. 155  
Bibliografía: Johann Wolfgang Goethe, *Tagebücher*,  
ed. Wolfgang Albrecht y Andreas Döhler, Stuttgart/Weimar,  
1998 y ss., vol. I,1, p. 257 y vol. I, 2, p. 569.  
Norbert Miller, *Der Wanderer Goethe in Italien*, Múnich, 2002, pp. 89 y ss.

[28] **VENECIA**

Mañana quiero comenzar a examinar algo. Ya estoy familiarizado con el conjunto, lo particular no puede ya confundirme, y voy a sacar un dibujo certero de Venecia. [...] Hoy por la noche hubo una luz de luna gloriosa. Vino una tormenta sobre el mar desde el sureste, o sea, desde los montes dálmatas, relampagueante, pasó por delante de la luna, se descompuso y se dirigió hacia la cordillera del Tirolo [...]. He hecho algunas líneas sobre papel gris de este fenómeno nocturno sobre el agua<sup>1</sup>.

El dibujo de Venecia intenta atrapar tanto el ánimo como la magia de este fenómeno atmosférico nocturno de la laguna antes descrito. Reelaborando los recursos de la «luz de luna» de los primeros años de Weimar, constituye el punto de culminación de este método de dibujar los fenómenos naturales, que camina por la vía de la abstracción y reproduce lo observado confiando en la capacidad de representación del observador.

También aquí la destinataria del dibujo de luz de luna es Charlotte von Stein, y Goethe le envía «las líneas» que ha realizado sobre papel gris. Es el último de los dibujos pertenecientes al *Diario de Viaje 1786*. En la parte posterior está la indicación «Venecia», así como la cifra 12, cuyo significado hoy desconocemos<sup>2</sup>.

1 GT I,1, p.257.

2 Goethe adjuntó al *Diario de Viaje 1786* doce dibujos con un total de 15 estudios de paisajes. Cf. GT I,2, pp. 568 y ss.



verano / otoño de 1787  
Lápiz, pluma sepia, aguada gris y sepia; sobre papel blanco  
13,9 x 22,8 cm  
Corpus III Nr. 044 / Nr. de inv. 161r  
Hoja 12 (b) de la colección para *Viaje a Italia*  
Bibliografía: *Catálogo de Roma*, 1988, Nr. 44 fig.

## [29] ARCO DE TRIUNFO

[Cat. 29-33]

El tiempo es increíble e indeciblemente bello, todo febrero, salvo cuatro días de lluvia, un cielo puro y claro, hacia el mediodía casi demasiado cálido. Se busca el aire libre, y si hasta ahora uno sólo quería tratar con dioses y héroes, de pronto el paisaje vuelve a reclamar sus derechos y uno se apega a los alrededores que vivifica el día más espléndido [...]; pero desde hace dos semanas he cobrado ánimo y he salido con hojas pequeñas por las honduras y las alturas de las villas, y he esbozado, sin darle muchas vueltas, pequeños temas llamativos, verdaderamente sureños y romanos, e intento ahora, con ayuda del buen tuntún, darles luz y forma<sup>1</sup>.

Así dice el informe estilizado que hace Goethe en *Viaje a Italia* sobre sus ejercicios de dibujo «en una manera nueva». Le guía por entonces —es la época de la preparación del viaje conjunto a Nápoles— Johann Heinrich Wilhelm Tischbein:

Sólo se puede avanzar mediante el ejercicio, y no tengo tiempo para trabajar una única especialidad. Y sin embargo el mísero poquito de dibujo me es invaluable, aligera la imaginación de cosas sensuales y el ánimo. Me alegro muchísimo de que en mis dibujos esté brotando una luz antes de viajar a Nápoles [...]. Tischbein me obliga a dibujar desde hace más o menos dos días casi cada hora, pues ve dónde estoy y lo que me falta<sup>2</sup>.

En Roma Tischbein, cuyo interés por la pintura paisajística tenía importancia a lo sumo en el contexto de sus «visiones-idilios prerrománticos», fue el mentor de Goethe. En Nápoles, «la otra Hesperia», se encontró luego con Jacob Philipp Hackert<sup>3</sup>. Este encuentro con el pintor paisajista más famoso

de su época, con el que Goethe conservó una amistad de por vida, tuvo mucha más importancia, pero no por las clases profesionales que recibió de él. Hackert fascinó a Goethe sobre todo por lo programático de su arte: la lograda transformación del paisaje mediterráneo en lo ideal, «en la que la fidelidad a lo cotidiano no ha impedido el discernimiento de las leyes de lo bello natural». Es «la equiparación de la Campagna y Campania con Arcadia, que otorga a cada fragmento de este paisaje el valor del ideal». Aquí coinciden el poeta del paisaje y el pintor del paisaje. Sobre la posición entonces destacada del pintor en la pintura paisajística europea escribe Norbert Miller:

Philipp Hackert queda así curiosamente aislado en la historia espiritual del siglo XVIII. De los italianos le separaba su entusiasmo por las más remotas bellezas del paisaje, por las que ni la escuela pictórica romana ni la napolitana mostraban mayor interés. De los franceses le separaba la obstinación de éstos en una interpretación exagerada de la naturaleza como paisaje de un parque clásico. De los ingleses, cuya concepción tendría que haber estado de hecho cerca de la suya, se sentía repelido por su *spleen*, por lo que le parecía un trato caprichoso con la realidad<sup>4</sup>.

El éxito del pintor se basaba en sus ciclos de cuadros —como los cuadros de las estaciones, réplicas con las que intentaba ampliar la limitada visión de los *vedutistas*— y su comercialización en series de grabado. Los más importantes de estos ciclos eran para él los diez guaches *Vistas desde la villa de Horacio* del año 1780, a partir de los cuales organizó una serie de aguafuertes. A ésta se le había añadido un mapa en el que había inscrito los lugares visitados por Horacio, que Hackert reconstruyó desde su íntimo conocimiento de las obras del poeta de la Antigüedad. Además añadió a las vistas «citas más o menos

relacionadas, para no perder la conexión entre el recuerdo de lo clásico y el efecto inmediato del paisaje<sup>5</sup>. Se establece así lo que luego Goethe, en su ciclo *Veintidós dibujos de 1810*, elevará a una nueva forma con la fuerza creativa que le era característica<sup>6</sup>.

También era importante para Goethe el juicio de Hackert sobre sus aptitudes para ser artista plástico: éste le había explicado sin tapujos que si quería lograr alguna maestría en el terreno de la pintura paisajística debía estudiar con él durante año y medio; en cierto modo un último al que Goethe, por las más distintas razones, no podía ni quería acceder. A pesar de ello, después de su nuevo encuentro en Roma en el verano de 1787, ambos se fueron a vivir juntos al campo y prosiguieron sus clases de dibujo: «Hackert debe de haber sido un buen profesor, que estimulaba a su alumno con elogios y le instruía en técnicas probadas como el simple uso de la perspectiva de colores con ayuda de tres aguadas de coloraciones diferentes<sup>7</sup>, que conducen desde el primer plano trazado en tono oscuro hasta el fondo a través de la aguada cada vez más clara y producen así la ilusión de profundidad espacial.

Las cinco hojas seleccionadas de entre los estudios paisajísticos de pequeño formato surgidos en el verano y el otoño de 1787 durante la segunda estancia en Roma muestran de manera ejemplar las soluciones de Goethe a cuestiones de perspectiva, así como líneas seguras y fluidas y la seguridad adquirida en la distribución de luz y sombra. Muestran también, aunque ocasionalmente brillan las influencias de sus maestros, el estilo propio e inconfundible que Goethe había desarrollado para la reproducción del paisaje sureño. Todos los dibujos pertenecían a la colección luego disuelta para *Viaje a Italia*<sup>8</sup>.

En el arco de triunfo llama la atención la elevada ática. Se ha supuesto que puede tratarse de una reproducción muy abstraída del arco de Severo o del de Constantino<sup>9</sup>.

1 WA I, 30, pp. 198 y s.

2 WA IV, 8, pp. 180 y s.

3 Jacob Philipp Hackert (1737-1807). V. Miller, 2002, pp. 215-232.

4 *Lehrreiche Nähe. Goethe und Hackert* [cat. exposición], ed. Norbert Miller y Claudia Nordhoff, Múnich / Viena, 1997.

5 *Ib.*

6 V. Cat. Nr. 54-58.

7 Maisak, 2003, p. 140.

8 V. Diekamp, 2000, pp. 10-21 y Grävenitz, 1911. V. Cat. Nr. 26.

9 *Ib.*



julio de 1787  
Sanguina, pluma sepia, aguada sepia; sobre papel blanco;  
hoja de álbum, dorada en un borde  
11,5 x 18,6 cm  
Corpus III Nr. 036 / Nr. de inv. 259r  
Hoja 50 (a) de la colección para *Viaje a Italia*  
Bibliografía: *Johann Wolfgang Goethe. Immagini per la edizione  
illustrata del viaggio in Italia* [cat. exposición],  
ed. Cornelia Diekamp et al., Turín, 2000, p. 25 fig.

[30] **DEPÓSITO DE AGUA Y RUINAS**

Ver ficha anterior [cat. 29-33].



verano / otoño de 1787  
Lápiz y aguada sepia; sobre papel blanco  
13,9 x 22,8 cm  
Corpus III Nr. 049 / Nr. de inv. 162  
Hoja 12 de la colección para *Viaje a Italia*  
Bibliografía: Günther Bergmann, *Goethe – Der Zeichner und Maler.*  
*Ein Porträt*, Múnich, 1999, p. 157 fig.

[31] **PIRÁMIDE DE CESTIO, MONUMENTO FUNERARIO  
DE GAYO CESTIO EPULO (MUERTO EL AÑO 12 A.C.)**

Ver ficha anterior [cat. 29-33].

La pirámide de Cestio es un motivo que Goethe eligió a menudo. Esta vista lejana, dibujada probablemente desde el Monte Testaccio, con los contornos a lápiz de la pirámide, un trozo de la muralla aurelia y las torres de la Porta San Paolo y la Colli Albani esbozada al fondo, coincide básicamente con la situación topográfica real<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> V. Bergmann 1999, p. 157. En el siglo XVIII surgió junto a la pirámide de Cestio el único cementerio protestante de Roma: la última morada de muchos artistas europeos; también August von Goethe (1789-1830), el hijo de Goethe, está enterrado allí.



julio de 1787  
Sepia, pluma y aguada; sobre papel blanco;  
hoja de álbum, dorada en un borde  
11,3 x 18,5 cm  
Corpus III Nr. 035 / Nr. de inv. 190  
Hoja 19 (b) de la colección para *Viaje a Italia*

[32] **VISTA DE LA BASÍLICA DE SAN PEDRO  
EN ROMA DESDE LA VILLA PAMPILI**

Ver ficha anterior [cat. 29-33].  
Un estudio previo para una hoja realizada en acuarela<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Corpus II, Nr. 263. V. Miller 2002, pp. 323 y s. fig. y Maisak, 2003, pp. 141 y s. fig.



verano /otoño de 1787  
Lápiz, pluma sepia, aguada sepia y gris;  
sobre papel blanco  
13,7 x 19,6 cm  
Corpus III Nr. 040 / Nr. de inv. 185  
Bibliografía: *Johann Wolfgang Goethe. Immagini per la edizione  
illustrata del viaggio in Italia* [cat. exposición],  
ed. Cornelia Diekamp et al., Turín, 2000, p. 24 fig.

[33] **VILLA MEDICI VISTA DESDE LA ESCALINATA  
DE LA PIAZZA DI SPAGNA**

Ver ficha anterior [cat. 29-33].

El punto desde el que Goethe dibujó la Villa Medici, conocido hasta ahora, presente en el título del dibujo, y que desde 1803 albergaba la Academia de Francia, ha podido entretanto ser determinado más correctamente: fue la Salita di San Sebastiano, una escalera lateral estrecha, empinada y poco popular de la famosa escalinata de la Piazza di Spagna.



julio de 1787  
Lápiz, pluma y aguada sepia; sobre papel blanco  
Parte posterior: construcción de un sistema de perspectiva de dos puntos  
y alusión a una representación de perspectiva central  
15,5 x 27,5 cm  
Corpus II Nr. 197 / Nr. de inv. 2277  
Depósito de Nicolaus Graf Henckel von Donnersmarck  
Bibliografía: Günther Bergmann, *Goethe – Der Zeichner und Maler.*  
*Ein Porträt*, Múnich, 1999, pp. 142 y ss.

[34] **ACQUA ACETOSA**

En el amplio paisaje de la Campagna al norte de Roma –desde Claudio Lorena y Nicolas Poussin depósito de increíbles motivos para muchos pintores– brotaba a borbotones desde hacía sus buenos doscientos años un manantial medicinal muy visitado, el *Acqua Acetosa* [Agua agria]. En 1660 el pintor y arquitecto Andrea Sacchi<sup>1</sup> lo había canalizado en una fuente de arquitectura barroca sin adornos. Hoy, esta fuente se halla totalmente olvidada en el bullicio del tráfico de Roma, y «nada recuerda el antiguo encanto de este lugar»<sup>2</sup>.

En el verano de 1787 Goethe aprovechó a menudo el ligero efecto laxante de esta agua medicinal:

El calor es violento. Por las mañanas, a la salida del sol, me levanto y me dirijo hacia Aqqua Acetosa, una fuente agria, a una media hora de la puerta cerca de la que vivo, bebo agua, que sabe como el agua

mineral de Schwalbach pero que en este clima es muy efectiva. [...] En el dibujo sigo adelante formando mi mano y mi gusto, he comenzado a impulsar seriamente la arquitectura, todo me resulta sorprendentemente sencillo (esto es el concepto que exige el ejercicio de una vida)<sup>3</sup>.

La mano bien entrenada sobre cuyo ejercicio progresivo escribe Goethe en su informe *Segunda estancia romana* del 5 de julio de 1787 en *Viaje a Italia* puede apreciarse bien en el dibujo *Aqqua Acetosa* –un dibujo surgido en esta fase–. Goethe se hizo con las siluetas de las casas de la fuente y el paisaje en una de sus visitas al lugar. En la elaboración mediante el difuminado en gris con la pluma, así como con la luz y las sombras, el pequeño dibujo transmite eficazmente la amplitud de la campiña romana.

1 Andrea Sacchi (1599-1661).

2 Bergmann, 1999, p. 144.

3 WA I, 32, p. 27.



1 de marzo de 1787  
Tinta china gris y marrón, pincel;  
sobre papel blanco-amarillo  
28 x 43,5 cm  
Corpus II Nr. 087 / Nr. de inv. 640  
Bibliografía: Petra Maisak, «'ein Paar Blicke in die freye Welt!'  
Zu Goethes Reise-Zeichnungen»,  
en *Goethe-Jahrbuch*, 2003, vol. 120, p. 134.  
*Reise ins interirdische Italien. Grotten und Höhlen der Goethezeit*  
[cat. exposición], ed. Fritz Emslander, Karlsruhe, 2002, p. 11 fig.

### [35] LA SOLFATARA DE POZZUOLI

La región más maravillosa del mundo. Bajo el cielo más puro, el suelo más inseguro. Ruinas de una riqueza inimaginable, aún más destrozadas y ya nada agradables. Aguas hirvientes, grutas que exhalan azufre, montañas de escoria que dificultan la vida de las plantas, espacios desnudos y repugnantes y luego, por último, una vegetación ya cada vez más exuberante, que se entromete allá donde apenas nadie puede hacerlo, alzándose por encima de todo cuanto ha muerto, alrededor de lagos y arroyos, afirmándose incluso el más soberbio bosque de robles en las laderas de un viejo cráter<sup>1</sup>.

Así esboza Goethe la tarde del 1 de marzo de 1787 sus impresiones de Pozzuoli. Por invitación del príncipe de Waldeck, el embajador austriaco en la corte de Nápoles<sup>2</sup>, estuvo junto a Johann Heinrich Wilhelm Tischbein y unas pocas personas más en una excursión en torno a Posilipo y llegó al golfo de Pozzuoli, donde en el plan de la visita se encontraban los Campi Phlegraei, con la Solfatara.

Goethe conocía ya esta región «sagrada», vinculada

desde la antigüedad a los mitos del submundo, a partir de las detalladas y apasionadas narraciones de su padre<sup>3</sup>, así como a partir del *Viaggio per l'Italia* de éste. Ahora bien, el interés principal del hijo se hallaba en la geología: en los volcanes italianos. Los Campi Phlegraei eran el «suelo más inseguro», un paisaje de colinas situado al este de Pozzuoli, con la cuenca del cráter de un volcán a medio extinguir; la Solfatara, donde «el subsuelo volcánico con vapores sulfurosos de una violencia propia de los primeros días del mundo sale hacia arriba y allí vuelve incandescentes a las piedras y pone el barro en ebullición»<sup>4</sup>. Separándose de sus compañeros de viaje, Goethe se limitará, en primer lugar, a unas pocas notas de la primera impresión de este paisaje expuesto. Tan sólo en una segunda visita, en mayo, tras la vuelta de su viaje a Sicilia y esta vez sin que nada ni nadie moleste sus observaciones, será cuando dibuje. Esbozando con unos pocos toques de pincel el amplio y fértil paisaje a la derecha, al fondo de la imagen, se concentrará en la representación de los vapores que ascienden de la cuenca del cráter, que él plasmará en el papel con una sugestiva fuerza, llena de espectacularidad y de potencia<sup>5</sup>.

1 WA I, 31, pp. 20 y s.

2 Christian August, príncipe de Waldeck (1744-1798), militar, general austriaco, un tiempo en servicios en Rusia y, finalmente, comandante en jefe en Portugal.

3 Johann Caspar Goethe (1710-1782).

4 Emslander, 2002, p. 11.

5 V. Maisak, 1996, p. 144.



5 de mayo de 1787  
Pluma y pincel gris sobre trazas de grafito,  
aguada gris y acuarela; sobre papel blanco  
Anotado a mano en la cara posterior: «G»  
24 x 34 cm  
Corpus II Nr. 170 / Nr. de inv. 574  
Bibliografía: Petra Maisak, «'ein Paar Blicke in die freye Welt!'  
Zu Goethes Reise-Zeichnungen»,  
en *Goethe-Jahrbuch*, 2003, vol. 120, p. 121 fig.

[36] **VISTA DEL ETNA SOBRE LA BAHÍA DE TAORMINA**

La expedición de Goethe por Sicilia –a sus ojos el punto culminante de su viaje a Italia– comenzó el 29 de marzo y terminó el 14 de mayo de 1787, en Nápoles. Durante la travesía se dejó instruir en la técnica de la pintura con acuarela por Christoph Heinrich Kniep<sup>1</sup>, el dibujante que se comprometió a hacer el viaje con él<sup>2</sup>.

El 5 de mayo se atrevió a realizar la peligrosa ascensión al mayor volcán en activo de Europa: el Etna cubierto de nieve. Por tal razón sólo se podía acceder al grupo de cráteres adyacentes, formados o surgidos en la erupción de 1669 del Monte Rosso. En razón de su cometido, Kniep, que acompañaba a Goethe, se quedó atrás para dibujar desde abajo y a distancia una vista del Monte Rosso y de las masas de lava que salían de él<sup>3</sup>. A punto de ser derribado por el «furioso viento matutino», sólo cuando se sen-

tó pudo disfrutar Goethe de la vista de la bahía de Taormina que se ofrecía desde la cumbre<sup>4</sup>. Es probable que, pese a las difíciles condiciones que tuvo allá arriba, tomase ya in situ los apuntes del dibujo *Vista del Etna*, que más tarde ejecutaría a color<sup>5</sup>. Será la representación «esquemática» y nada pretenciosa de los elementos (tierra, aire, fuego y agua) la que dé a este dibujo su fuerza simbólica. Pues Goethe estaba convencido de que, en la geología de Sicilia, con todas sus antinomias de fuerzas polares originarias, habría encontrado la «llave de todas las cosas»<sup>6</sup>.

Con el fondo del «modelo de la creación» de las orogenias de la tierra, acuñado de forma neptúncia por Goethe, su subida al Etna adquirirá un significado especial pues él, movido por la objetividad, buscaba desarrollar para sí una imagen propia de los volcanes de Italia.

1 Christoph Heinrich Kniep (1755-1825). Sobre Goethe y Kniep, v. Striehl, 1998.

2 V. Beck, 2003.

3 Cat. Nr. 44-46.

4 WA I, 31, p. 193.

5 V. Maisak, 1996, p. 140.

6 *Ib.*



abril / mayo de 1787 (?)  
Lápiz y sepia, pluma y aguada;  
sobre papel blanco  
19,1 x 23,3 cm  
Corpus II Nr. 151 / Nr. de inv. 697  
Bibliografía: *Goethe in Sicilia. Disegni e aquarelli da Weimar*,  
ed. Paolo Chiarini, Roma, 1992, Cat. Nr. 19 y 18 fig.

[37] **CASCADA**

[37-38]

De su nuevo mentor artístico Jakob Philipp Hackert<sup>1</sup>, a Goethe le fascinaba también la gran seguridad con la que, gracias a su conocimiento exacto de la constitución de las plantas, las formaciones del suelo y de las piedras, era capaz de realzar lo característico de un paisaje dejando fuera los detalles superfluos, para lo que Hackert, con la sola ayuda de tres toques sucesivos, trabajaba desde atrás hacia delante; surgía así un cuadro del que Goethe decía: «No se sabe de dónde viene»<sup>2</sup>. Lo inexplicable de un proceso de creación semejante es para él «la prueba de la identidad de esencia entre naturaleza y arte»<sup>3</sup>. En los dos estudios de paisaje *Cascada* y *Paisaje rocoso*, Goethe experimenta con la técnica de dibujo de Hackert que tanto le cautivaba. Para el desarrollo de su idea plástica, concentra primero la mirada en un segmento estrechamente limitado del paisaje para conducirla luego hacia lo lejos renunciando al plano medio. No puede identificarse con seguridad ninguna de las dos hojas; sin embargo, el carácter del paisaje remite a Sicilia, y puesto que se han conservado dibujos estilísticamente similares de la estancia de Goethe en la isla, es posible datarlos en los meses de abril y mayo de 1787<sup>4</sup>.

1 V. Cat. Nr. 29-33.

2 WA I, 3.

3 Miller, 2000, p. 220.

4 V. Corpus II, Nr. 148, 151.



abril / mayo de 1787 (?)  
Lápiz y sepia, pluma y aguada;  
sobre papel blanco  
22,7 x 36,1 cm  
Corpus II Nr. 148 / Nr. de inv. 624  
Bibliografía: *Goethe in Sicilia. Disegni e aquarelli da Weimar*,  
ed. Paolo Chiarini, Roma, 1992, Cat. Nr. 19 y 18 fig.

[38] **PAISAJE ROCOSO** Ver ficha anterior [37-38].



verano de 1787  
Lápiz, pluma sepia, aguada sepia y gris;  
sobre papel blanco  
18,8 x 23 cm  
Corpus II Nr. 285 / Nr. de inv. 213  
Hoja 27 (b) de la colección para *Viaje a Italia*  
Bibliografía: *Johann Wolfgang Goethe. Immagini per la edizione  
illustrata del viaggio in Italia* [cat. exposición],  
ed. Cornelia Diekamp et al., Turín, 2000, p. 24 fig.

### [39] TEMPLO DE ESCULAPIO

«Ayer, tras la puesta de sol, [...] estuve en la Villa Borghese. Hallé en seguida cuatro espléndidas escenas que sólo podría copiar quien tuviera la capacidad. En suma, debo progresar en el dibujo, cueste lo que cueste»<sup>1</sup>. Así hablaba Goethe el 30 de junio de 1787, después de haber vuelto de Nápoles y sintiéndose ya de nuevo en casa en Roma.

El templo de Esculapio, construido poco antes en una isla en medio de un gran lago, es una de las escenas pictóricas de la Villa Borghese; Goethe la elige para uno de los dibujos de claro de luna<sup>2</sup>. Goethe califica las abstracciones de sus motivos romanos, que en esta fase llegan especialmente lejos<sup>3</sup>, como esquematismos; aplica en ellas la técnica de aguada que dominaba con virtuosismo. El encanto de la luz lunar, que se derrama de manera vaga y casi mágica en torno a las formas espaciales del dibujo, lo reproduce el tono del papel: la refleja en los bordes de las ramas colgantes del árbol en primer plano, en la superficie del agua del lago, en el grupo de figuras y en las columnas del templo. La composición de la hoja se basa en una construcción diagonal de la imagen. El grupo de figuras al borde del templo en el plano medio se ha situado bajo la línea de intersección de las diagonales en el centro de la hoja.

1 Goethe a Charlotte von Stein. Carta del 30 de junio de 1787. WA IV, 8, p. 239.

2 «En 1785, Marcantonio Borghese había dispuesto la creación de una nueva perspectiva arquitectónica en la Villa Borghese para acoger una colosal estatua de Esculapio que provenía de las ruinas cerca del mausoleo de Augusto. El

*Tempietto isolato nel lago* fue construido en 1786, aunque la decoración con bajorrelieves y estatuas sólo fue completada en 1788; el lago había sido concluido ya en 1787.» Maisak, 1996, p. 299, nota 126.

3 V. Cat. Nr. 29-33.



junio de 1787  
Grafito, pluma sepia, acuarela azul;  
sobre papel de tina blanco  
37,7 x 54 cm  
Corpus II Nr. 204 / Nr. de inv. 926 B  
Bibliografía: Jochen Klaus, *Zeichnungen von Goethes Hand*,  
Leipzig, 1992, p. 44.

[40] **CLARO EN EL PARQUE**  
**J.W. GOETHE**  
**Y JACOB PHILIPP HACKERT**

Entre los dibujos italianos de Goethe, las hojas de gran formato constituyen la excepción. El formato grande elegido para este dibujo encantador remite por sí mismo a Jakob Philipp Hackert (1737-1807), quien gustaba de trabajar sus paisajes sobre papel grande.

Esta hoja titulada *Claro en el parque* reproduce un lugar cercado de árboles y arbustos en un parque romano no localizable. El minúsculo banco sirve para ilustrar las proporciones de los viejos árboles gigantes. El cuidado experto con que han sido trabajadas partes de la hoja del árbol dio pie a la suposición de que se trata de un trabajo conjunto de Goethe y Hackert en junio de 1787<sup>1</sup>.

La marcha del sur de Italia y la despedida de su gran «escenario natural» se le hicieron difíciles a Goethe, y al principio sufrió por ello, incluso después de regresar de nuevo a Roma. De ahí que le alegrase tanto que Hackert, que estaba en Roma por motivos de servicio, retomase en cierto modo como algo evidente sus clases de dibujo con él que habían comenzado en Nápoles. En *Viaje a Italia*, Goethe recuerda estos ejercicios: «Estuve afuera con el señor Hackert, que tiene una increíble maestría para copiar la naturaleza y darle una forma al dibujo de inmediato»<sup>2</sup>.

1 V. Corpus II, Nr. 204.

2 WA I, 32, p. 4.



marzo de 1787  
Lápiz marrón, lápiz graso negro, acuarela azul;  
sobre papel blanco  
7,9 x 20,8 cm  
Corpus II Nr. 126 / Nr. de inv. 1114  
Bibliografía: Petra Maisak, «'ein Paar Blicke in die freye  
Welt!' Zu Goethes Reise-Zeichnungen»,  
en *Goethe-Jahrbuch*, 2003, vol. 120, p. 12 fig.

[41] **MAR GRUESA**

Durante la travesía a Sicilia y en el golfo de Nápoles, Goethe experimentó la agitación del mar y la observó con detenimiento: «Las tormentas de estos días nos han mostrado un mar espléndido, las olas se podían estudiar así en su digna forma y manera»<sup>1</sup>.

Su estudio de una franja de costa con oleaje alto es muy inmediato y está «trazado con audacia», de un tirón, con la espontaneidad que Goethe admiraba especialmente en los esbozos de otros artistas: la extensión se evoca mediante el formato panorámico elegido y la renuncia a una limitación lateral; con el tono del papel se regula la distribución de la luz; y mediante la renuncia a contornos fijos el dibujo transmite lo tumultuario y vigoroso del alto oleaje en un mar tormentoso.

<sup>1</sup> WA I, 31, p. 34.



marzo de 1787  
Lápiz, pluma sepia, aguada gris;  
sobre papel blanco  
12,5 x 18,4 cm  
Corpus II Nr. 100 / Nr. de inv. 542

[42] **PAISAJE COSTERO CON EDIFICIOS**

El 22 de febrero, en la primavera napolitana, Tischbein y Goethe se presentan en Nápoles procedentes de Roma. A Goethe las impresiones le subyugan:

Hoy el día ha sido de lo más gozoso y el tiempo se me pasado en la contemplación de las cosas más extraordinarias. Uno puede decir, contar o pintar lo que quiera, pero lo que hay aquí supera a todo lo demás. ¡Las orillas, las bahías y ensenadas, el Vesubio, la ciudad, los arrabales, los castillos, los lugares de diversión! [...] Les disculpé a todos los que perdieron la razón en Nápoles y me acordé con emoción de mi padre, quien había conservado una impresión imperecedera de estas cosas que hoy veía yo por vez primera. Y de igual modo que se dice que alguien al que se le ha aparecido un espectro ya no

vuelve a ser feliz, podría decirse también a la inversa que aquél que piensa una y otra vez en Nápoles ya no podrá nunca ser del todo infeliz. Ahora, a mi modo, me encuentro sereno y me limito a poner los ojos como platos cuando algo me resulta completamente fantástico<sup>1</sup>.

Y Goethe comenzó a procesar sus impresiones de forma dibujística. En razón del formato y tipo de papel, el dibujo idealizado de la región de costa en torno a Nápoles se llevará a cabo sobre una hoja del libro de esbozos de Tischbein<sup>2</sup>. En la «línea algo desenfrenada»<sup>3</sup> se han visto también paralelos con el trazo de Tischbein, pero puede que a su vez se trate tan sólo de la expresión del momento en el que Goethe comienza la búsqueda de la reproducción de la «gran línea simple».

1 WA I, 31, pp. 17 y s.

2 V. Corpus II Nr. 100.

3 *Ib.*



ca. otoño de 1787  
Pluma marrón, aguada marrón y gris;  
sobre papel blanco, roto tres veces  
23,1 x 18,4 cm  
Corpus II Nr. 318 / Nr. de inv. 695  
Bibliografía: *Diesseits und jenseits von Arkadien.*  
*Goethe und Grass als Landschaftszeichner,*  
ed. Kai Artinger, Göttingen, 2004, p. 65 fig.

[43] **VARIACIONES SOBRE UN PAISAJE**

Con matices sutilmente escalonados en la aguada, los campos de los cuatro espacios de paisaje concentrados en una hoja se encadenan en forma de cuña. Estas variaciones sobre paisajes sureños son ejercicios de Goethe para la «gran línea simple» que vio en Italia y que marcó desde entonces su estructuración del paisaje.



octubre de 1787  
Grafito, pluma marrón, acuarela;  
sobre papel de tina duro blanco  
12 x 24 cm  
Corpus II Nr. 267 / Nr. de inv. 319  
Hoja 65 del volumen antológico sobre *Viaje a Italia*  
Bibliografía: *Johann Wolfgang Goethe. Immagini per la edizione  
illustrata del viaggio in Italia* [cat. exposición],  
ed. Cornelia Diekamp et al., Turín, 2000, p. 27 fig.

#### [44] PAISAJE ITALIANO DE COLINAS

[Cat. 44-46]

Estas piezas dan una idea del modo en que Goethe trabaja el dibujo a color: Impresionado por la belleza de los colores y la fuerza del resplandor de la luz meridional, durante su primera estancia romana Goethe elaboró una serie de imágenes acuareladas de paisajes con cuyo colorido no se sentía demasiado satisfecho<sup>1</sup>. En Nápoles, entonces, hará que Jacob Philipp Hackert lo instruya tanto en cuestiones de coloración como en cuestiones de perspectiva aérea y cromática, y en la travesía a Sicilia le pedirá a Christoph Heinrich Knip<sup>2</sup> consejos prácticos sobre la técnica de la acuarela<sup>3</sup>.

Goethe describirá sus observaciones cromáticas en la isla —realizadas ahora con una percepción más agudizada o, tal y como él mismo expresó a veces, «con los ojos recién lavados»— en *Viaje a Italia*. El día de la llegada a Palermo dirá:

El monte Pellegrino, a la derecha, con sus delicadas formas bajo la luz más perfecta; a la izquierda, la orilla que se extiende en la lejanía con bahías, lenguas de tierra y estribaciones montañosas. Lo que producía

en la lejanía un efecto encantador era el tierno verde de gráciles árboles cuyas copas, iluminadas desde atrás, se balanceaban de cuando en cuando ante los oscuros edificios como grandes masas de luciérnagas vegetales. Una clara neblina tornaba azules todas las sombras<sup>4</sup>.

Y más tarde:

En las plantas aparece por doquier un verde al que no estamos acostumbrados, unas veces más amarillento y otras más azulenco que el nuestro. Pero lo que otorgaba al conjunto esa maravillosa levedad era una intensa neblina<sup>5</sup>, que se extendía de modo uniforme por todas las cosas, con un efecto tan patente que los objetos, aun cuando estuviesen separados entre sí tan sólo unos pasos, se distanciaban unos de otros con su enérgico azul claro, de forma que su propio color finalmente desaparecía o, cuando menos, se representaban ante el ojo muy sobreazulados.

La maravillosa vista que una neblina así ofrece de los alejados objetos, barcos y estribaciones montañosas le resulta al ojo del pintor lo bastante

curiosa como para distinguir bien o incluso medir las distancias; de ahí también que un paseo por las alturas resulte de lo más atractivo. Ya no se ve la naturaleza sino sólo imágenes tal y como las habría escalonado valiéndose del color el más artificioso de los pintores<sup>6</sup>.

El cambio introducido ahora en el colorido de Goethe lo evidencian sus ejercicios prácticos, ejecutados bajo la dirección profesional de artistas formados que se acompañarán de observaciones y estudios propios frente a la naturaleza: su escala cromática se reducirá ahora al gris, azul, al verde mezclado con otros colores y al marfil amarillento; de forma muy esporádica, aparecerá también el rojo<sup>7</sup>.

[Cat. 44]

La acuarela, un típico paisaje de colinas de los Castelli Romani, surgió en la intensa fase dibujística final de Goethe en Italia, a principios del otoño de 1787. La vista con la mansión de Johann Friedrich Reiffenstein<sup>8</sup> a la izquierda, al fondo de la imagen, puede considerarse más o menos tópica. También se suscitan reminiscencias en la situación de la casa romana del Ilmpark de Weimar<sup>9</sup>.

1 V. Maisak, 1996, p. 139.

2 V. Cat. Nr. 36.

3 V. Beck, 2003.

4 WA I, 31, p. 87.

5 «Neblina» no se traduce aquí del alemán *Dunst* sino de *Duft*, que en realidad significa «aroma». (N. del T.)

6 WA I, 31, p. 106.

7 V. Maisak, 1996, p. 164.

8 Johann Friedrich Reiffenstein (1719–1793), pintor alemán, anticuario y marchante; amigo de Jacob Philipp Hackert; en muchas ocasiones fue cicerone de viajeros ilustres.

9 V. Maisak, 1996, p. 164.



ca. otoño de 1787  
Lápiz, acuarela; línea de enmarque rectangular a lápiz;  
sobre papel blanco, pegado  
18,8 x 23,7 cm / marco 23,2 x 30,5 cm  
Corpus II Nr. 313 / Nr. de inv. 689  
Bibliografía: Jochen Klaus, *Zeichnungen von Goethes Hand*,  
Leipzig, 1992, p. 53 fig

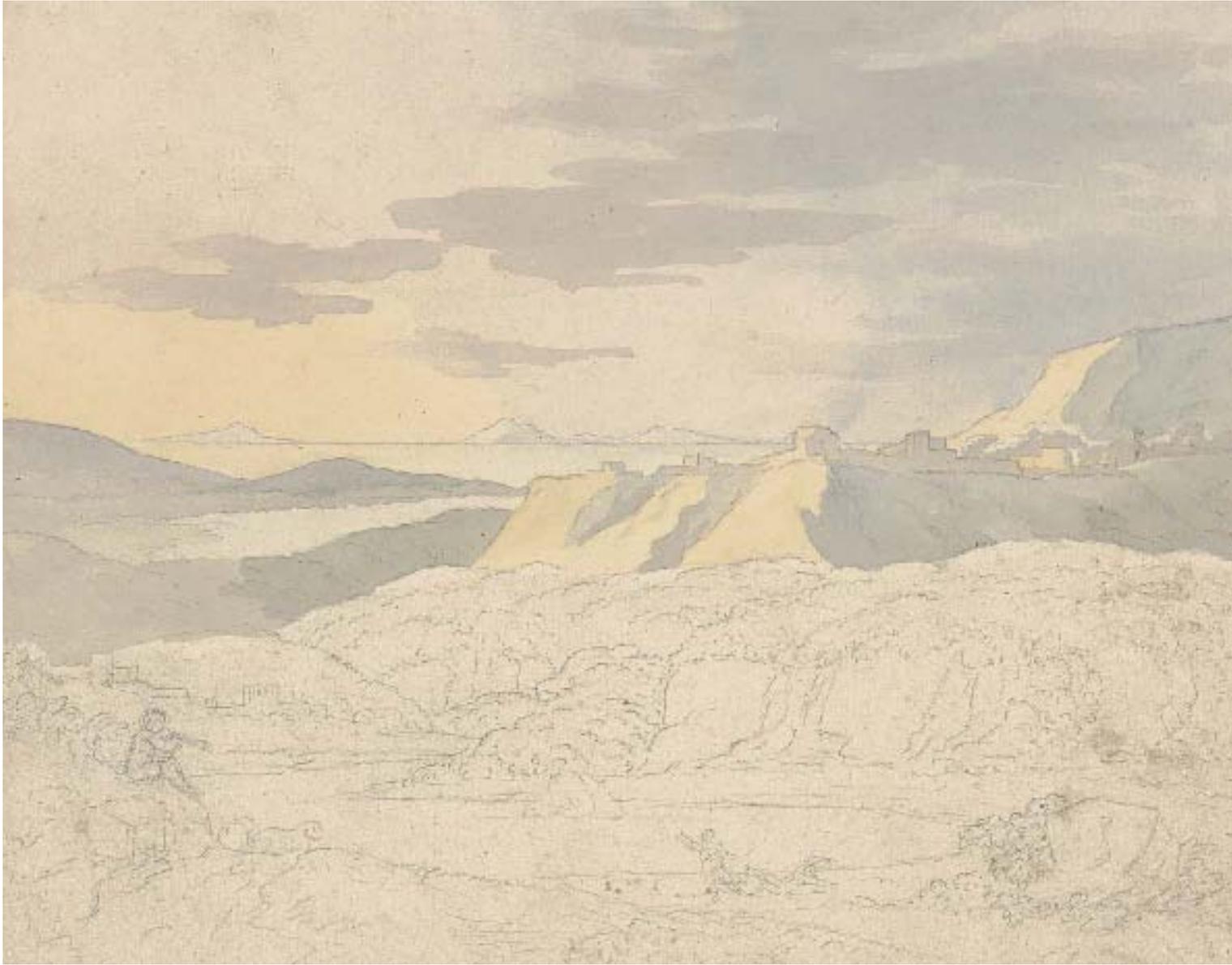
[45] **PAISAJE COSTERO**



Ver ficha anterior [cat. 44-46].

Se trata de una réplica o segunda versión del *Paisaje costero cerca de Nápoles*, con la vista del Cabo Misenum y Procida<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> V. Corpus VIB, Nr. 85. Para la datación, v. la carta de Goethe al duque Carlos Augusto, del 25 de enero de 1788. WA IV, 8, p. 330.



finales del verano de 1787  
Lápiz y acuarela sobre papel blanco  
6,8 x 22,8 cm  
Corpus II Nr. 290 / Nr. de inv. 590  
Bibliografía: Johann Wolfgang Goethe, *Italienische  
Reise*, ed. Jochen Golz, Berlín, 1996, vol. 2, p. 83 fig.

[46] **PAISAJE COMPUESTO** Ver ficha anterior [cat. 44-46].



segunda mitad de junio-octubre de 1787 (?)

Grafito y sepia, pluma y aguada;

sobre papel blanco

17,2 x 49,2 cm

Corpus II Nr. 228 / Nr. de inv. 1298

Bibliografía: Günther Bergmann, *Goethe – Der Zeichner und Maler. Ein Porträt*, Múnich, 1998, p. 152 fig.

## [4.7] LAGO ALBANO CON CASTEL GANDOLFO

[47-48]

Los signos distintivos de estas dos obras son el formato panorámico y el empleo de las «tres tintas», tomado de Jacob Philipp Hackert, con que fueron elaboradas, variando la intensidad de lo claro a lo oscuro<sup>1</sup>. Ambos paisajes son ejemplos de la búsqueda goethiana de la construcción de imágenes ideales de la naturaleza. Como manual le sirvió el paisaje ideal romano clásico del Seicento, con sus grandes maestros Claudio Lorena y Nicolas Poussin, sobre cuya grandeza le escribirá Goethe al duque Carlos Augusto: «Las grandes escenas de la naturaleza habían ensanchado mi alma y habían suavizado todas las asperezas; había conseguido captar la dignidad de la pintura de paisajes, veía a Claude y a Poussin con otros ojos»<sup>2</sup>. Otro que también había ensanchado la comprensión de

Goethe de la pintura de paisajes era Hackert. En una visita conjunta a la Galleria Colonna, el pintor lo introdujo en los secretos de esta pintura<sup>3</sup>.

Para la elaboración dibujística de su renovado concepto de las leyes de la pintura de paisajes, Goethe buscaría sus motivos tanto en la naturaleza como en la imaginación. De esto ofrecen también un buen ejemplo cada uno de los dos dibujos. Y en buena medida documentan que él, con su propia fuerza creadora, siguió en parte sus propios caminos a la hora de construir sus paisajes: poniendo el acento en el eje central de los paisajes panorámicos, casi siempre de forma simétrica, elaboraba una construcción que los maestros del paisaje ideal clásico romano y su seguidor Hackert habían evitado lo más posible, pues tenían así un «estancamiento» de sus composiciones<sup>4</sup>.

1 V. Cat. Nr. 37-38.

2 WA IV, 8, p. 328.

3 V. Miller, 2000, pp. 319-333.

4 V. Maisak, 1996, p. 167.



ca. otoño de 1787 (?)  
Lápiz y aguada sepia; sobre papel blanco  
10.4 x 34.7 cm  
Corpus II Nr. 305 / Nr. de inv. 693

[48] **BAHÍA ILUMINADA POR LA LUNA LLENA** Ver ficha anterior [cat. 47-48].



1787/1810  
Lápiz, pluma negra y sepia; sobre papel blanco;  
línea de enmarque rectangular con pluma negra  
13 x 36,6 cm  
Corpus IVa Nr. 042 / Nr. de inv. 1305  
Bibliografía: Hans Timotheus Kröber, *Goethe. Italienische Reise*,  
Leipzig, 1913, vol. 2.

[49] **PAISAJE CON EL MONUMENTO FÚNEBRE  
DE CAECILIA METELLA**

«Tumba de Cécilia Metella»<sup>1</sup> —esta breve entrada del diario del 12 de diciembre de 1809 indica que Goethe se ocupaba del antiguo monumento funerario. Pero el testimonio es demasiado poco concluyente para datar el dibujo a pluma más allá de los contornos trazados a lápiz ya en 1787 en Roma del *Paisaje con el monumento fúnebre de Caecilia Metella*. Tomando como fundamento los rasgos estilísticos, el retoque con la pluma ha sido datado en torno a 1810.

Este dibujo paisajístico sirve evidentemente de base al relato de una excursión al sur de Roma que Goethe incluyó en el informe de diciembre de su segunda estancia en Roma en *Viaje a Italia*:

Luego el hipódromo, [...] aunque en gran parte en ruinas, nos da una idea aún de tan inmenso espacio. Si el dibujante se situara en el flanco izquierdo del que va a salir a la carrera, tendría a la derecha, en la altura, sobre los asientos destruidos de los espectadores, la tumba de Caecilia Metella con sus alrededores más recientes, desde donde la línea de los antiguos asientos va a parar al infinito, y a lo lejos se dejan ver importantes villas y casas de recreo. Si el ojo regresa, puede justamente seguir muy bien frente a sí las ruinas de la Spina, y el que posea fantasía arquitectónica podrá imaginarse de algún modo la alegría desbordante de esos días. El objeto en ruinas, tal y como está hoy ante nuestros ojos, seguiría dando, si un artista imaginativo y hábil en su oficio quisiera emprenderlo, una imagen muy agradable, que ciertamente habría de ser el doble de ancha que de alta<sup>2</sup>.

Apenas un año antes de la excursión de Goethe al sur de Roma así rememorada, con el relato construido a

partir de la interpretación de su dibujo de las ruinas situadas en la Via Appia, Goethe exploró inmediatamente después de su llegada a la «capital del mundo», guiado por los escritos de Johann Joachim Winckelmann, las ruinas de la antigua Roma. Ya en su primera visita le había impresionado mucho la tumba de Caecilia Metella: que para él era la prueba de la «natural analogía de arte y naturaleza» en la Antigüedad<sup>3</sup>. A su amigo y traductor de autores clásicos Carl Ludwig von Knebel —de cuyo interés por sus estudios sobre la Antigüedad romana podía estar seguro— le describía en una larga carta del 17 de noviembre sus primeros juicios obtenidos sobre el terreno:

De la vida privada de los antiguos quedan, como es sabido, pocas huellas, tanto más grandes son los restos que nos muestran su cuidado por el pueblo, por la comunidad, y su verdadera grandeza de señores del mundo. He visto ya y he vuelto a ver lo más interesante. ¡Conducciones de agua, baños, teatros, anfiteatros, hipódromos, templos! Y los palacios de los emperadores, las tumbas de los notables — Con estas imágenes he alimentado y fortalecido mi espíritu. Leo a Vitruvio, que el espíritu de la época me impregne aquí donde brotó todo ello de la tierra [...]. Sin duda uno debe imaginárselo por sí mismo para ver Roma, todo está en ruinas, y sin embargo quien no ha visto estas ruinas no puede hacerse idea alguna de la grandeza<sup>4</sup>.

Sobre todo la maciza obra de mampostería de la tumba de Caecilia Metella, que abarca un diámetro de veinte metros y parece hecha para la eternidad, «le brinda la primera de las ideas vivas que le garantizan en el futuro la contemplación y el más íntimo discernimiento: la de la solidez»<sup>5</sup>.

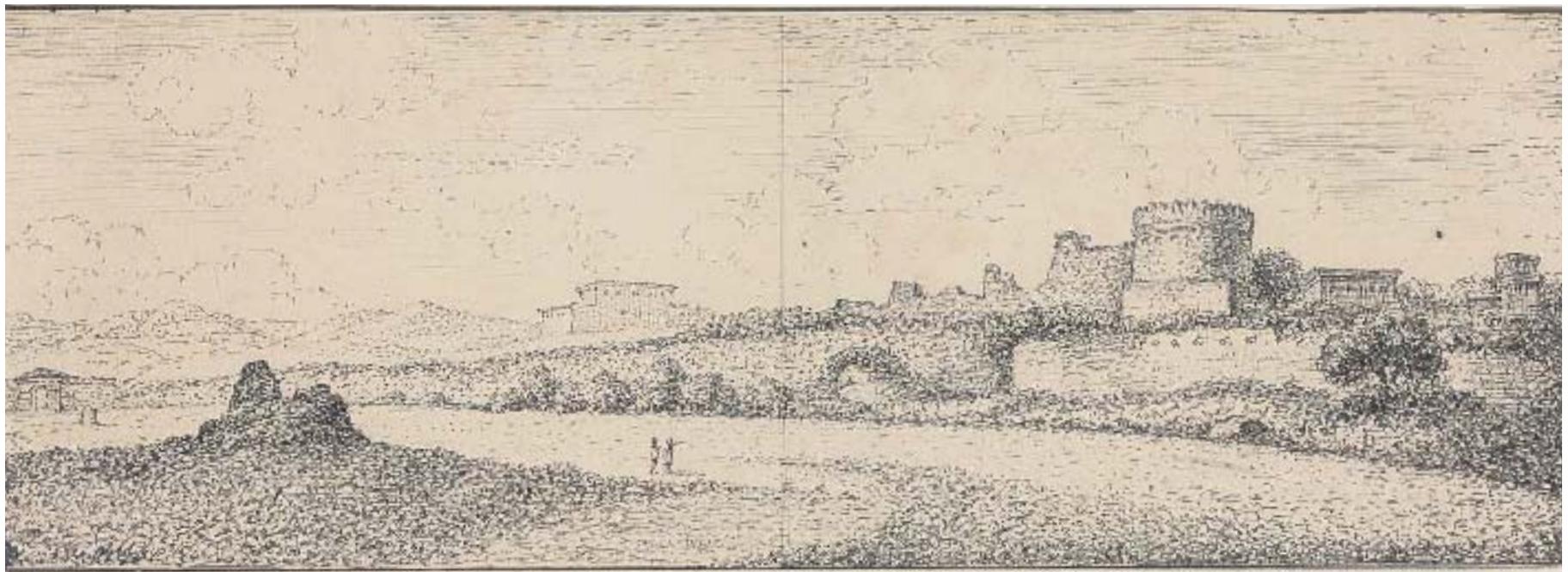
1 WA III, 4, p. 83.

2 WA I, 32, pp. 169 y s.

3 V. Miller, 2000, p. 121.

4 WA IV, 8, pp. 56 y s.

5 Miller, 2000, p. 121.





1789-1820

*De madrugada solo camino del Kammerberg.  
Observado con mayor precisión diversas cosas y dibujado algo.*

DIARIOS (7.9.1808)

conocimiento y visión

a. 31 de agosto de 1792  
Lápiz y acuarela sobre papel blanco  
19,9 x 35,4 cm  
Corpus IVa Nr. 253 / Nr. de inv. 2292  
Depósito del Conde Nicolaus Henckel von Donnersmark  
Bibliografía: Joseph Kohnen, *Goethes Luxemburger Zeichnungen*,  
Luxemburgo, 1980, pp. 49 y ss;  
Petra Maisak, *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*, Stuttgart, 1996, p. 19.

## [50] LA FORTALEZA DE VERDÚN

Sobre el dibujo de *La fortaleza de Verdún* se extiende un arco iris. En el poema «Arco iris sobre las colinas de un paisaje», del año 1826, Goethe expresa su admiración por el arco iris como símbolo arquetípico de la paz:

De ofrecer signos felices  
No se cansa nunca el mundo;  
Ya desde hace miles de años  
Dice «¡Paz!» el arco iris.  
[...]  
Las tormentas y las guerras  
Pasan por techos y bosques;  
Mas eterno y por encima  
Brilla el arco de colores.  
Por los prados, techos, bosques,  
Ha pasado el mal de guerra;  
Ahora en paz y en primavera  
Nos sonrío airoso el arco<sup>1</sup>.

Desde 1789 Goethe, a quien toda violencia repugnaba profundamente, sigue con preocupación las conmociones desencadenadas en Europa por la Revolución Francesa<sup>2</sup>. Cuando en 1792 el duque Carlos Augusto, patrono de Goethe y general al servicio de Prusia, toma parte en la Guerra de coalición austro-prusiana contra la Francia revolucionaria, quiso que su ministro lo acompañara en esta campaña. Sin ningún entusiasmo, pero por sentido del deber, Goethe accede a este ruego. El 8 de agosto parte de Weimar y llega el 27 de agosto, un día antes de su cumplir 43 años, al campamento del ejército prusiano en Longwy, frente a Verdún. Bajo la fecha del 31 de agosto relata en su escrito autobiográfico *Campaña en Francia* la observación del fenómeno cromático de una refracción

en un embudo de agua, así como el paseo a caballo «por la colina que [...] ocultaba la vista de Verdún»:

Hallamos el emplazamiento de la ciudad muy agradable como tal, rodeada por prados y jardines, en una alegre llanura, bañada por el Maas en varios ramales, entre colinas; claro que como fortaleza estaba expuesta a un bombardeo por todos los lados. Se pasó la tarde con la instalación de las baterías, ya que la ciudad se había negado a rendirse. Con buenos catalejos examinamos entretanto la ciudad y podíamos reconocer con exactitud lo que ocurriría en la muralla vuelta hacia nosotros [...]. A medianoche dio comienzo el bombardeo<sup>3</sup>.

La acuarela paisajística de Goethe reproduce Verdún antes de ser cañoneada por las tropas aliadas. Es difícil determinar si fue concluida ya el 30 o el 31 de agosto o sólo trazada en el esbozo dibujado a lápiz y traspasada después a la técnica de acuarela<sup>4</sup>. Lo que es indiscutible es la influencia del estudio, comenzado por Goethe en 1790 e intensificado durante la campaña, de la *Teoría de los colores*. Los conocimientos adquiridos los usa para «modelar el paisaje en grados» con tonos azules a menudo quebrados<sup>5</sup>. El arco iris que hace brotar sobre la ciudad puede leerse de dos maneras: por un lado como referencia a su estudio de cuestiones de cromática, que le ayuda a superar la iniquidad para él apenas soportable de la campaña, y por otro como mensajero de la paz al que espera recibir pronto, «como Noé tras el Diluvio», en su casa de Weimar, donde su amigo Johann Heinrich Meyer pinta en el techo del hueco de la escalera un fresco con Isis transportando el arco iris<sup>6</sup>.

1 WA I, 4, p. 136.

2 V. Maisak, 1996, p. 190.

3 WA I, 33, pp. 29 y s.

4 V. Maisak, 1996, p. 190.

5 *Ib.*

6 WA IV, 103, p. 9.



ca. 1810

Lápiz, pluma gris, aguada sepia; sobre papel blanco;  
línea de enmarque rectangular con pluma negra

12 x 29,8 cm

Corpus IVA Nr. 256 / Nr. de inv. 2278

Depósito del conde Nicolaus Henckel von Donnersmarck

Bibliografía: *Die Goethezeichnungen aus Schloß Hirschhügel bei Rudolstadt.*

*Gerhard Femmel zu Ehren* [cat. exposición],

ed. Renate Müller-Krumbach y Gerhard Schuster, Weimar, 1995, p. 13.

[51] **EL GRANDPRÉ EN EL AIRE,  
SEPTIEMBRE DE 1792**



Desde agosto de 1792, durante toda la guerra de coalición austro-prusiana<sup>1</sup>, Goethe bosqueja los paisajes que recorre como acompañante del duque con los ejércitos. En ninguno de estos dibujos hay la más mínima referencia al cruel acontecer bélico: ni instrumentos de guerra, ni soldados, ni ejércitos en marcha, ni cañoneos, ni batallas, ni muertos, ni heridos; no hay nada que pudiese perturbar la pacífica impresión de sus dibujos. En septiembre bosqueja a lápiz el paisaje con vistas al castillo de Grandpré y años después, hacia 1810, lo somete a revisión y lo trabaja con pluma y aguada<sup>2</sup>. Entre 1819 y 1822, Goethe escribe *Campaña de Francia*, el informe sobre esta expedición militar agregado a su autobiografía, al que pertenece esta cita (escrita bajo las fechas del 13 al 17 de septiembre):

La terrible situación en que nos encontrábamos, en tierra de nadie, fue en cierto modo aliviada cuando vimos avanzar al ejército y a un destacamento tras otro de la vanguardia pasando hacia adelante. Por

fin nos tocó también el turno, y pudimos marchar sobre colinas, por valles, junto a viñedos en los que también nos refrescamos. Llegamos luego, cuando ya iba clareando, a una zona más libre y vimos en un amable valle del Aire el castillo de Grandpré muy bien situado sobre una altura, justamente en el punto en el que dicho río se abre camino hacia el oeste entre las colinas para unirse al otro lado del monte al Aisne, cuyas aguas, siempre hacia el poniente, alcanzan finalmente el Sena mediante el Oise; de lo que se hacía evidente que la loma del monte que nos separaba del Maas, no de una altura importante, pero sí de una influencia decisiva sobre el curso de las aguas, resultaba apropiado para forzarnos a dirigirnos a otra región del río<sup>3</sup>.

A continuación describe, bajo las fechas del 3 y 4 de octubre, cómo la guerra –caracterizada en otro pasaje como «tantalítica»– ha convertido el Grandpré en un lugar de la «peste y de la muerte»<sup>4</sup>.

1 V. Cat. Nr: 50.

2 V. Corpus IVA Nr: 256.

3 WA I, 33, pp. 55 y s.

4 *Ib.*, p. 106.



s.f.

Lápiz, pluma y pincel negro y sepia, aguada;  
con papel sepia debajo; línea de enmarque rectangular  
con pluma negra, marco con aguada gris  
10,5 x 28,6 cm / marco 20 x 33,5 cm  
Corpus Vb Nr. 205 / Nr. de inv. 1985

Bibliografía: *Goethe in Böhmen und seine Karlsbader Sammlungen*,  
ed. E.-G. Güse y G. Maul, Weimar, 2006, pp. 27 y s fig.

## [52] KAMMERBÜHL JUNTO A EGER



Durante su estancia de casi cuatro meses en los balnearios bohemios de Karlsbad y Franzensbad<sup>1</sup>, Goethe visita el 14 de julio de 1808 por primera vez el Kammerbühl: un pico de escorias situado a dos kilómetros al suroeste de Franzensbad que se atribuye a la última fase volcánica del Plioceno<sup>2</sup>. Este monte tuvo la máxima importancia en la disputa científica sobre el proceso de formación del basalto, entonces de gran actualidad y apasionadamente dirimida entre los partidarios de las teorías contrapuestas del vulcanismo y el neptunismo<sup>3</sup> (ambas teorías son hoy obsoletas). Goethe siguió con atención el debate entre los dos partidos<sup>4</sup>, que ardía desde hacía tiempo y ahora se había reavivado en la cuestión de la modalidad de formación de los basaltos hallados y explotados en el monte. En los *Diarios* y *anuarios* de 1808 escribe: «Una estancia prolongada en Franzensbad me permite visitar a menudo el problemático Kammerbühl junto a Eger. Recojo sus productos, lo observo con cuidado, lo describo y lo dibujo»<sup>5</sup>.

Se conservan cinco de los dibujos del Kammerbühl de Goethe<sup>6</sup>, y este considerable número demuestra por sí sólo su enorme interés por el pico volcánico. Los contornos de la colina que sobresale 30 metros del terreno ante una cadena montañosa han sido repasados con unos pocos trazos de pluma en un esbozo a lápiz<sup>7</sup>. Con ello Goethe acentúa los límites entre las superficies luminosas y sombreadas que en el dibujo a la aguada expuesto ha trabajado cuidadosamente con pluma y pincel. El monte está dibujado visto desde el este, el primer plano y

el fondo se muestran escalonados uno tras otro, el centro ha sido dejado en blanco, y así el monte accidentado con la casita de recreo, que recuerda a la arquitectura de los templos antiguos, y que Goethe menciona expresamente, adquiere un cierto efecto monumental. El templete servía por entonces de mojón y ofrecía abrigo a los visitantes, que desde allí podían disfrutar de una vista panorámica<sup>8</sup>. «Hermosas vistas e interesante vulcanismo», anotó también Goethe en su diario, aunque la atención prioritaria del investigador y dibujante se dirigía al vulcanismo.

A la derecha, en el borde inferior de la imagen, cuya lírica armonía evoca algunos dibujos de Caspar David Friedrich<sup>9</sup>, dos figuritas accesorias se mueven a los pies de la parte norte del pico volcánico, con sus capas de escoria que caen suavemente en dirección a la cantera circular. Hoy ya no está en funcionamiento, pero sigue siendo un lugar ideal para recoger los «productos» de la montaña. En la colección geológica de Goethe se han conservado capas de roca volcánica y piroplástica que reunió en sus numerosas expediciones al Kammerbühl; sólo de 1808 son diecisiete<sup>10</sup>. Pese a todo el material acumulado, no es capaz de adoptar una clara posición propia en el candente debate científico. En su artículo mencionado en los *Anales*<sup>11</sup>, Goethe defiende con una mezcla peculiar de concepciones vulcanísticas y neptunísticas la tesis de que la formación del Kammerbühl debe atribuirse a actividad volcánica bajo el agua que habría concluido antes de que el descenso de las aguas del océano originario dejara el monte al descubierto.

- 1 Goethe estuvo en los baños bohemios de Karlsbad, Marienbad, Franzensbad y Teplitz diecisiete veces entre 1785 y 1823 (tres años y once días en total). Además del efecto positivo en su bienestar corporal y en el fortalecimiento de su salud, estas estancias fueron también importantes para la obra literaria y científica de Goethe.
- 2 Último período del Terciario (hace aproximadamente 2,7 a 0,85 millones de años), H.V. Birgit Kreher-Hartmann, «Die Geologie in Böhmen», en Güse/Maul, 2006, p. 36.
- 3 Los vulcanistas eran de la opinión de que las columnas de basalto se forman por enfriamiento de corrientes de lava candente mediante el fuego de los volcanes, que es alimentado cerca de la superficie de la tierra por estratos de carbón. Según la visión del mundo de los neptunistas, las columnas de basalto se separaron del agua

(del océano originario) en un estadio tardío de la evolución terrestre. V. Hans-Ulrich Schmincke, «Tanz auf dem Vulkan – Goethe und die Entfaltung der Vulkanologie als Wissenschaft», en Senckenberg, *Goethe und die Naturwissenschaften*, ed. Fritz Steininger y Anne Kossatz-Pomé, Stuttgart, 2002, pp. 119-176.

- 4 Mediante ambiciosas informaciones geológicas metódicamente consecuentes y la publicación de sus concepciones geológicas derivadas de ellas, entre los años 1806 y 1808 se lleva a cabo en Bohemia la transformación de Goethe de geognosta en geólogo. V. Güse/Maul, 2006, pp. 18 y ss.
- 5 WA I, 36, pp. 35 y s.
- 6 Corpus V B, Nr. 204, 205, 206, 207 y Corpus VI B 170a.

7 Corpus V B, Nr. 204.

8 Hoy el monte ha sido repoblado y la «casita de recreo» lleva mucho tiempo abandonada.

9 En 1808 Goethe visitó a Friedrich en su estudio de Dresde. También se ocupó intensivamente de la técnica de dibujo del artista, cuya concepción metafísica del paisaje, sin embargo, Goethe rechazaba estrictamente.

10 V. Ivonne Kamradt, «Die Neubearbeitung der Karlsbader Sammlungen», en Güse/Maul, 2006, p. 43.

11 WA I, I, pp. 357 y s.



7 de agosto de 1806  
Pluma gris, pincel sepia, aguada sepia;  
dos líneas de enmarque rectangulares, con lápiz y marco verde a la acuarela;  
sobre papel blanco-amarillo  
25,7 x 36,5 cm  
Corpus IVa Nr. 146 / Nr. de inv. 1276  
Fundación Henckel von Donnersmarck – Dr. Felix Vulpius  
Bibliografía: *Die zweiundzwanzig Handzeichnungen von 1810.*  
*Ein Zyklus von Johann Wolfgang Goethe,*  
ed. Margarete Oppel, Frankfurt/Leipzig, 1998, p. 33 fig.

[53] **CANTERA Y FÁBRICA DE CAL**



Partimos de Hof hacia las seis, después de haber tomado un buen café. Cantera de mármol justo antes de la ciudad, de gran extensión. La piedra se utiliza para construcción y calería, según sus distintas características. También se han empleado bloques mayores para columnas y otras piezas arquitectónicas. Una parte no menor de ella fue enviada a Bayreuth, donde es transformada sobre todo en tableros de mesa. Vi cómo se obtenían las piedras de construcción a tiros a partir de los grandes bloques. A uno de los lados había un motivo muy hermoso para una excursión paisajística<sup>1</sup>.

El 7 de agosto de 1806, Goethe bosquejó este «motivo muy hermoso», que reproduce la posición topográfica

de la cantera de mármol, primero sólo con el lápiz, y seguramente lo perfeccionó con el pincel sólo más tarde. Es un paisaje panorámico en el estilo de una *veduta*. Con la humareda que asciende desde la calera en el borde derecho de la imagen, y que se extiende por todo el cielo, Goethe refuerza, por un lado, el efecto de la perspectiva aérea, y por el otro otorga un efecto pictórico a la vista.

El especial interés de Goethe por las materias primas del país es seguramente, además de su interés general por la geología, la razón de sus visitas reiteradas a la cantera de mármol junto a Hof<sup>2</sup>. En cada una de estas visitas surgieron dibujos: dos en agosto de 1806, dos en mayo de 1807 y uno en mayo de 1810<sup>3</sup>. Este último lo incorporó como motivo a su álbum *Veintidós dibujos de 1810*<sup>4</sup>.

1 GT II, 2, p. 244.

2 Mármol depositado en la formación de gneis del Fichtelgebirg (GT III, 2, p. 849).

3 V. Corpus IVa, Nr. 145-149.

4 V. Cat. 54-58.





## PAISAJES ESCOGIDOS [CAT. 54 A 58] DEL ÁLBUM VEINTIDÓS DIBUJOS DE 1810

Fundación Henckel-Donnersmarck – Dr. Vulpius, Weimar 1885

Entre los distintos proyectos literario-plásticos de Goethe en el año 1821 se cuentan los *Veintidós dibujos de 1810*, que en realidad estaban concebidos como continuación del ciclo de aguafuertes aparecido ese año con poemas explicativos y destinados a la publicación. Es una selecta y hermosa colección de paisajes reelaborados que en 1821 agrupó, comentó y dejó en un álbum, con el comentario añadido, como su legado de dibujante.

En el comentario, que expone la génesis de sus dibujos de 1810 y del álbum, Goethe explica que hubiese querido ver el ciclo como un «todo», porque así podría evaluarse más fácilmente su «capacidad tanto como su incapacidad» para el dibujo. Además, después de once años, el artista quiere que se entiendan los veintidós paisajes surgidos en poco tiempo –en los meses de marzo a agosto de 1810– como «monumento» a toda una «época vital y artística». Con el talento combinatorio que caracteriza al poeta, ha dispuesto sus paisajes en relación unos con otros de tal modo que ha surgido una obra de complejo simbolismo, reforzado aún más por las pistas interpretativas aportadas en el comentario. A estas imágenes y a su disposición se les atribuyen referencias y trasfondos con los que esclarecer la «época vital y artística» de la que el álbum, como un todo, ha de ser un monumento: es la fase de su vida que la antigua historia de la literatura definió como el tercer período de Goethe en Jena entre los años 1803 y 1810, o como la época de *Las afinidades electivas*. Al final de ella se encuentran la publicación de la *Teoría de los colores* y los trabajos preliminares para *Poesía y Verdad*, con los que Goethe puso la primera piedra para los escritos autobiográficos, parte esencial de su obra literaria de madurez. Conservado originariamente junto a otros dibujos como recopilación de material para la proyectada ilustración de este conjunto de obras, al ciclo paisajístico *Veintidós dibu-*

*jos de 1810* le corresponde (y la forma de transmisión establecida por Goethe no es la menor de las razones) un rango muy especial en su creación. Una obra de arte que no tiene precursores.

La disposición de los dibujos reunidos en el álbum comprende tres grandes secciones formadas por pares y grupos que se relacionan mutuamente por su contenido y en algunos casos también por técnicas de dibujo y estructuras compositivas similares. El juego con secretos manifiestos caro a Goethe le influyó al respecto ya en el año 1810 –en la manera de reproducir los motivos elegidos frente al folio de la propia biografía y en la elección de las técnicas de dibujo, empleadas a veces también en forma lúdica– así como en el año 1821 en sus reflexiones sobre lo sofisticado de la agrupación de las imágenes en el ciclo. Con la elección de los motivos, la posterior ordenación y el comentario se enlazan para él múltiples recuerdos que intenta retener plásticamente: de amigos fallecidos o lejanos, de compañeros y maestros, de sucesos que conciernen a su vida, obra e influencia.

El ciclo abarca tres círculos temáticos de los que se han seleccionado ejemplos para la exposición y el catálogo: vistas de la ciudad de Jena y de su entorno [Cat. 57], paisajes imaginarios [Cat. 56], viajes [Cat. 58]. Entre las vistas de la ciudad de Jena, que Goethe visitaba con frecuencia por sus obligaciones profesionales en el marco de su inspección de distintos institutos de la Universidad, pero también como lugar de retiro para trabajar concentradamente sin ser molestado, se cuentan siete motivos de las fortificaciones de la ciudad, sometidas a importantes cambios, de los que se presentan dos [Cat. 54 y 55]. Ilustran particularmente bien la idea básica de Goethe en el ciclo entero: el reflejo de los cambios y transformaciones que están realizándose.

abril de 1810  
 Hoja 1 del álbum *Veintidós dibujos de 1810*  
 Gafito, tinta gris y negra a pluma y pincel, sanguina, aguada gris,  
 línea negra de enmarque rectangular a pluma,  
 marco con aguada gris; sobre papel blanco-gris  
 Firmado y anotado a mano en el reverso: «G / Jena. Abril. 1810»  
 13,8 x 22,1 cm / hoja 16,4 x 26,1 cm  
 Corpus IVb Nr. 139 / Nr. de inv. 1992

[54] **PARTE NORTE DEL FOSO DE JENA**



La serie se abre en el álbum con dos dibujos de pequeño formato que forman parte del círculo temático de las fortificaciones de la ciudad y tienen aproximadamente la mitad de tamaño que las demás hojas, de dimensiones casi idénticas.

En la hoja 1 se representa una vista parcial desde el oeste de las fortificaciones de la ciudad, cuyos edificios ha «reproducido de modo muy subjetivo» Goethe y que nombra en su comentario vistos de izquierda a derecha: «La torre de Götting y acacias, el foso medio relleno, la Wuchería, la casa *accuschir*, la torre de la pólvora».

La «torre de Götting», erigida probablemente en 1430 como torre fortaleza para una mejor defensa frente a los ataques husitas que entonces se temían, hacía

tiempo que había sido despojada de su función, abandonada a la ruina e invadida por los árboles. Debía su nombre a que se alzaba sobre el terreno del catedrático Götting<sup>1</sup>. El «foso medio relleno» (hoy foso del príncipe) formaba parte de las fortificaciones de la ciudad. Debía ser relleno ya en 1794 a propuesta de Goethe. Estos trabajos comenzaron en 1803 y, según las indicaciones de Goethe, en 1810 habían sido realizados sólo a la mitad. La «Wuchería»<sup>2</sup> se alza ensombrecida al fondo, en el centro de la imagen. La casa *Acchuchier*; bañada en luz a la derecha de la imagen, fue la primera clínica de maternidad de la ciudad con fines académicos, inaugurada en 1799 por Justus Christian Loder<sup>3</sup> y el quinto establecimiento de este tipo en Alemania.

- 1 Johann Friedrich August Götting (1753-1809), químico y farmacéutico, había realizado (entre otros) estudios en Göttingen estimulados por Goethe y financiados por el duque Carlos Augusto, y recibido en 1788 el encargo de curso para las primeras clases de química en la Universidad de Jena. El sucesor de Götting fue Johann Wolfgang Döbereiner; que detentó la cátedra de química en Jena desde 1810 hasta el año de su muerte, 1848.
- 2 Johann Heinrich Wucherer (1682-1737), catedrático de Filosofía, de Física y de Teología. La casa del catedrático fue has-

ta su muerte la mayor vivienda profesoral de la ciudad. Los estudiantes acudían, como era habitual desde la fundación de la universidad, a escuchar las clases magistrales en casa de su profesor; almorzaban allí y algunos tenían también allí su alojamiento.

- 3 El 27 de marzo de 1784, Goethe había realizado en la torre anatómica de Jena, bajo la dirección de Loder, el descubrimiento anatómico del hueso intermaxilar en el hombre. Goethe recoge igualmente una vista de esta torre en *Veintidós dibujos de 1810*.



abril de 1810  
Hoja 2 del álbum *Veintidós dibujos de 1810*  
Lápiz y tinta china, pluma y aguada, sobre papel blanco-gris,  
pegado, líneas del borde con tinta, marquito gris con aguada  
Firmado y anotado a mano en el reverso:  
«G», de otra mano «Jena Abril. 1810»  
13,9 x 22 cm  
Corpus IVa Nr. 279 / Nr. de inv. 1993

## [55] JENA, ENGELGATTER Y PUENTE



En el segundo de los dibujos de pequeño formato, que Goethe llamó *Jena, Engelgatter y puente*, se muestra una puerta perteneciente a las fortificaciones exteriores de la ciudad. La Verja de los ángeles [*Engelgatter*], antaño una puerta exterior con un pequeño trozo de muro de consolidación, forma parte, junto con el Puente de los ángeles [*Engelbrücke*] de un solo arco sobre el Leutra, de la vía de comunicación con las localidades de Blankenhain y Magdala. Al suroeste, situado directamente junto a la muralla, convertido aquí en el centro de la imagen, se extiende el jardín de Schiller; que aparece así representado ya en el comienzo del ciclo<sup>1</sup>.

En su descripción con la referencia al emplazamiento elegido —el camino que corre a lo largo de la orilla izquierda del Leutra—, Goethe subraya que la Verja de los ángeles y el puente han sido dibujados «en bruto, pero más a lo real» que las —como él las denomina— «substrucciones» y la casita que forma parte del jardín de Schiller. Goethe ha reproducido el edificio de cocina situado en el jardín, al margen de la casa, y el pináculo erigido según los deseos de Schiller para trabajar sin ser molestado<sup>2</sup>, aunque aquí con un frontón triangular clasicista que la modesta casita nunca tuvo y que el dibujante debió concebir más bien como homenaje particular al amigo fallecido. Lo cierto es que Goethe se había comportado en un principio con frialdad hacia Schiller; que desde 1787 buscaba su contacto —tampoco tras el primer encuentro personal en septiembre del año 1788 cambió nada—; sin embargo, lo recomendó en diciembre del mismo año

para una cátedra de historia en Jena. Schiller aceptó la plaza y se trasladó el 11 de mayo de 1789 a la ciudad del Saale. Sólo el 20 de julio de 1794, tras la memorable conversación tantas veces descrita a raíz de un congreso de la Sociedad Naturalista, el «feliz acontecimiento» que hizo derretirse el hielo de los prejuicios que abrigaban mutuamente, comienza una amistad que iba a desarrollarse muy deprisa. El enormemente productivo y exitoso trabajo conjunto de ambos que arranca así convierte definitivamente a la ciudad de Jena en el segundo hogar de Goethe y, si se quiere, en su hogar intelectual. También tras la mudanza de Schiller a Weimar en 1799, Goethe conserva la costumbre adoptada en la década de 1780 de retirarse de vez en cuando a Jena para trabajar con concentración y sin ser molestado.

En mayo de 1805, ambos escritores caen gravemente enfermos. Friedrich Schiller no logra recuperarse de su enfermedad, que ya desde hace años le ha supuesto grandes molestias. Muere el 9 de mayo. La profunda conmoción de Goethe puede adivinarse en las palabras que escribe sobre la pérdida del amigo en una carta a Carl Friedrich Zelter: «Desde el tiempo en que no le he escrito he tenido pocos días buenos. Me creí yo mismo perdido, y ahora pierdo un amigo y con él la mitad de mi existencia»<sup>3</sup>. Pocos años después, Goethe pone un gran empeño en preservar en imágenes para la posteridad el lugar en que Schiller produjo sus grandes obras y ambos desarrollaron y crearon mucho de lo que pasó a la historia de la literatura como el clasicismo alemán<sup>4</sup>.

1 Friedrich Schiller (1759-1805) compró el 16 de marzo de 1797 este jardín con pabellón situado junto al Leutra como residencia para sí y para su familia.

2 Aquí surgieron los primeros tres actos de *María Estuardo* y *Wallenstein*.

3 WA IV, 19, p. 8.

4 V. Mommsen, 1994, pp. 81-90.



3 de mayo de 1810  
Hoja 6 del álbum *Veintidós dibujos de 1810*  
Pluma marrón; líneas de enmarque rectangulares a lápiz;  
marco a la acuarela en verde grisáceo  
Firmado y anotado a mano en el reverso:  
«Jena, 3 de mayo 1810 / G»  
20,8 x 34,7 cm / marco 27,5 x 39,5 cm  
Corpus Va Nr. 106 / Nr. de inv. 1997

## [56] FUENTES DEL NILO CON EL LAGO TANA



Este dibujo de las cataratas del Nilo precipitándose sobre el lago Tana, surgido de la fantasía el 2 de mayo de 1810 en Jena, fue estimulado por el hijo de Goethe, August<sup>1</sup>:

Mi hijo [...] había leído con gran entusiasmo los viajes de Bruce<sup>2</sup> y hablaba [...] de las fuentes del Nilo, pero especialmente del lago encerrado entre montañas en el que las aguas que afluyen periódicamente desde todos los lados causan en realidad la inundación del Nilo; recapitulé mis antiguas experiencias en geología y las anoté rápidamente.

Se han conservado estudios preliminares para este dibujo<sup>3</sup> que se diferencian considerablemente, en las líneas vigorosamente trazadas sobre el papel que contornean el motivo, del perfil en cierto modo comedido realizado sólo un día después en la hoja recogida en el álbum. Goethe ha formado aquí una composición influenciada por las ideas de los paisajistas clasicistas Knip<sup>4</sup> y Hackert. Sólo en esta hoja del ciclo se limita, si se exceptúan unos pocos rayados sombreadores en el primer plano de la imagen, a meras líneas de perfil, y aporta así mediante la técnica de dibujo una referencia a

sus modelos, especialmente a Jakob Philipp Hackert, el más famoso paisajista de Europa.

Entre los años 1807 y 1810, Goethe se ocupa en repetidas ocasiones e intensivamente de los materiales que le confiara Hackert para su biografía<sup>5</sup>. Además, un episodio del año 1810 ilustra la presencia que entonces tenía este pintor en el ideario de Goethe: su viejo amigo residente en Jena Carl Ludwig von Knebel estaba dispuesto a intercambiar aguafuertes de Hackert de su propiedad por dibujos de Goethe. Goethe incluye a Johann Heinrich Meyer en la operación y el 13 de abril comunica por carta la inminente transacción así como su alegría por el acuerdo con Knebel:

Los esbozos paisajísticos que han de seguir significan lo siguiente. El amigo Knebel posee los cuatro aguafuertes paisajísticos de Hackert, quien, en el generoso estilo del noble Glauco, cambiando oro por bronce, desea confiarme si le dibujo algo en los marcos que así han de quedar vacíos<sup>6</sup>.

Un conjunto de esbozos con tres de los cuatro motivos previstos para los marcos de Knebel se conserva en la biblioteca de la Universidad de Leipzig<sup>7</sup>.

1 Julius August Walther von Goethe (1789-1830). De 1808 a 1811, estudiante de Derecho en Heidelberg y Jena.

2 James Bruce of Kinnaird (1730-1794), enviado inglés a Argel, se convirtió en una celebridad europea gracias a su relato, escrito de un modo inusualmente cautivador, de la expedición para el descubrimiento de las fuentes del Nilo, que hasta entonces se habían considerado ilocalizables. Su relato del viaje, *Travels to discover the sources of the Nil* [...], aparecido en cinco tomos en 1790, lo tomó prestado Goethe de la Biblioteca Ducal entre el 13 de febrero y el 16 de marzo de 1811.

3 V. Corpus Nr. 104 y 105.

4 Christoph Heinrich Knip (1748-1825), artista contratado por Goethe como dibujante para su viaje a Sicilia, que pasaba entonces para muchos por *terra incognita*.

5 Jakob Philipp Hackert (1737-1807). Sobre Goethe y Hackert, v. catálogo de Weimar 1997.

6 WA IV, 30, pp. 141 y s.

7 Los aguafuertes de Hackert se conservan en la colección de arte de Goethe (v. Schuchardt 1848, I, p. 125. [sic] V. C IVB, (200).



abril de 1810  
Hoja 13 del álbum *Veintidós dibujos de 1810*  
Lápiz, tinta china y sepia, pluma y aguada;  
sobre papel gris, pegado,  
líneas de enmarque, marquito en tinta china gris  
Firmado y anotado a mano en el reverso: «Jena. Abr. 1810 / G»  
21,0 x 34,3 cm  
Corpus IVa Nr. 284 / Nr. de inv. 2004

## [57] JARDÍN DE SCHILLER EN JENA

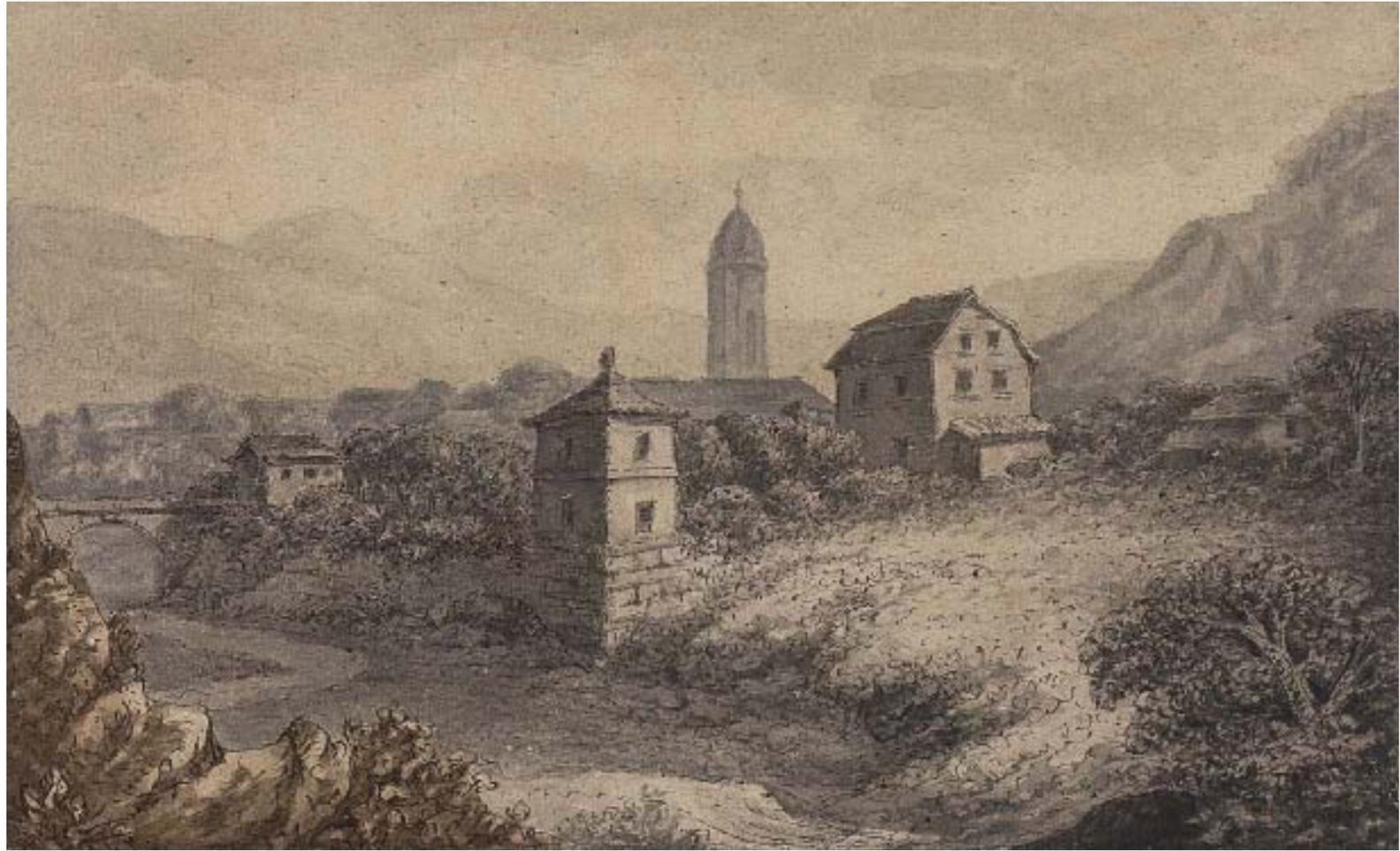


«El jardín de Schiller; visto desde la elevación sobre la orilla derecha del Leutra; el arco del puente conduce a la Verja de los ángeles, p. n. 2»: así introduce Goethe su comentario del año 1821 a este dibujo y llama expresamente la atención del lector sobre la hoja 2 [55] del álbum; pero deja al criterio del receptor establecer otros nexos entre ambas hojas mediante una observación más detenida. En el comentario se dice además sobre la vista:

La casita que hay [es] un cenador que Schiller hizo convertir en cocina; el edificio rectangular de enfrente [el pináculo] lo construyó Schiller como cuarto de trabajo solitario y llevó a cabo allí las más deliciosas obras. Cuando tras su fallecimiento la finca pasó a otras manos, el edificio decayó poco a poco y fue demolido al año... En la casa que está más arriba llaman la atención las dos ventanas superiores del frontón. Aquí se tenían las vistas más bellas sobre el valle y Schiller habitaba esta buhardilla. Ahora se ha construido a ras de tierra el observatorio y todo tiene en cualquier caso un aspecto completamente diferente.

En la ejecución de este dibujo, la cumbre de la ordenación compositiva de los paisajes del ciclo, se expresa todo el talento de Goethe como dibujante. Dispone de la más exquisita estructura interna y está cuidadosamente trabajado. La aguada y los trazos están estrecha-

mente entrelazados en fluidas transiciones. Únicamente los montes del fondo, que subrayan la privilegiada ubicación del jardín, así como la pequeña roca con camino en el primer plano de la mitad izquierda de la imagen, han sido trazados a la aguada en el estilo ligero y generoso que por lo demás emplea tan a gusto. Sólo la primera hoja, netamente más pequeña [cat. 58], está tan cuidadosamente trabajada como la vista del jardín de Schiller: Goethe ha logrado, entre otras cosas mediante este empleo casi pictórico de las técnicas de dibujo, hacer de la reproducción del jardín de Schiller la cumbre de todo el ciclo. Con la torre de la iglesia —que constituye a la vez un eje vertical—, con el edificio de la cocina de la finca schilleriana, que queda junto a la Verja de los ángeles a la izquierda de la imagen, con el pináculo —su cuarto de trabajo solitario— y con la casa habitada por Schiller y su familia a la derecha de la imagen, Goethe construye, mediante la ordenación uno con otro de los edificios, el centro piramidalmente dispuesto de la imagen: el cuarto de trabajo en el que Schiller escribió las «deliciosas obras». Este centro es realizado asimismo mediante la disposición de la luz. El dibujo, escasamente iluminado, recibe luz tan sólo en el primer plano, que conduce la mirada del observador por encima del espacio situado ante la finca primero hacia el pináculo y después más contenidamente hacia la casa. La disposición de la luz para todas las demás partes de la imagen es más bien difusa y le otorga de ese modo un aire melancólico.



agosto de 1810  
Hoja 20 del álbum *Veintidós dibujos de 1810*  
Tinta china y sepia, pluma y aguada, sobre papel gris envejecido,  
pegado, marquito en tinta china gris  
Firmado y anotado a mano en el reverso:  
«Bilin y Töpliz / Agosto 1810 / G»  
34,3 x 20,8 cm  
Corpus IVa Nr. 224 / Nr. de inv. 2011

[58] **EL BORSCHEN CERCA DE BILIN**

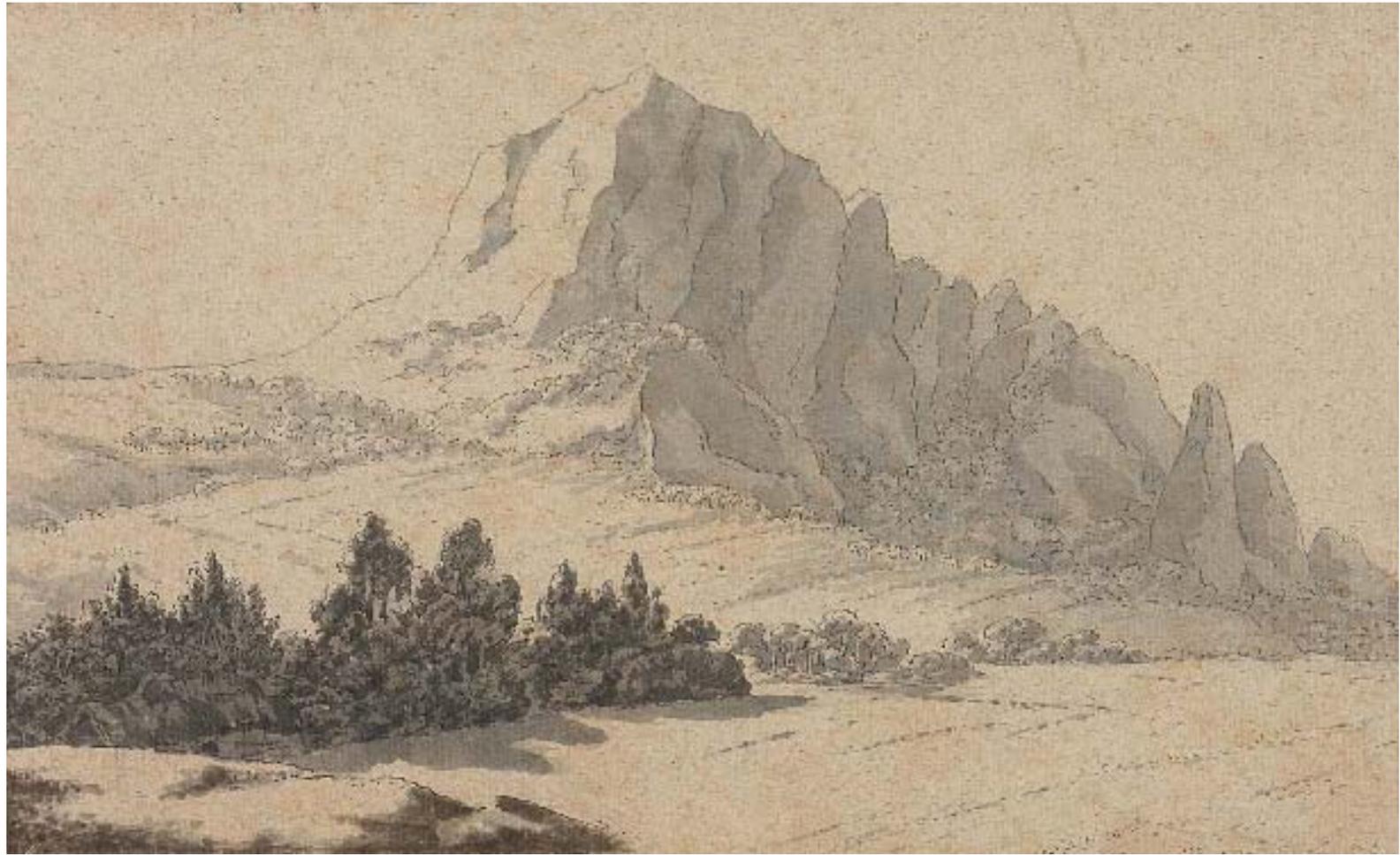


Aquí hace ahora el tiempo más hermoso, la región es alegre y libre, del lado moderado del Erzgebirge, y tiene al otro lado el asombroso, basáltico, porfirico, pseudovolcánico y así llamado Mittelgebirg [Macizo]. La roca de Bilin en particular es grandiosa a la vista gracias a su forma inmensa, grave y acuosadamente interesante por algunas partes plásticas. Hemos pasado un día muy entretenido a sus pies y traemos algunos dibujos. [...] En Karlsbad casi no había hecho ni un bosquejo; pero aquí he sido de nuevo estimulado por los nuevos objetos.

Este breve informe sobre su estancia en un balneario de Bohemia, el tercer complejo temático del ciclo de los *Veintidós dibujos de 1810*, se lo da Goethe a su amigo Knebel el 30 de agosto. En el comentario del año 1821 menciona los tipos de piedra de la roca de Bilin: la «piedra sonora», un fonolito, es decir una piedra gris y compacta que suena al golpearla —la geología la clasifica hoy día como una piedra volcánica—, que conforma la base de la montaña. Goethe explica que la piedra sonora se eleva con forma de columna desde el gneis en que descansa y «del que [ha] recogido aquí y allá fragmentos».

Sus vistas del Borschen las hace constar Goethe en el álbum. Son sus dibujos más hermosos en Bohemia, que ilustran de manera impresionante cómo transforma, con mirada exacta y mano segura, la tectónica de un espacio paisajístico en el espacio plástico.

Mediante la luz introducida en la imagen desde la parte superior izquierda, que ilumina ese lado de la montaña, se subraya la construcción piramidal de la vista del monte. En sombra sólo queda la parte derecha del Borschen, el resto del paisaje está igualmente bañado por la luz del cielo despejado. La posición del dibujante debe concebirse enfrente del eje vertical situado en el centro focal de la perspectiva, cerca de la montaña. Este eje, que domina la construcción del dibujo, se extiende desde la máxima elevación del Borschen, que termina un poco por debajo del margen superior, hasta la pequeña cima pegada a su base. Prosigue por encima de la copa de un árbol que forma parte del grupo compacto, respondiente y sombreador, junto con las casas inclinadas del primer plano —que apenas pueden distinguirse de la vegetación—, hasta el final de la planicie que se introduce por la izquierda de la imagen en el margen inferior.



*Ahí nos asombramos y al ojo apenas creemos.*

HOMENAJE A LA MEMORIA DE HOWARD (1820)

nubes

1820 (?)  
Lápiz, aguada sepia, realce blanco con lápiz graso;  
sobre papel gris marrón  
34,6 x 21,1 cm  
Corpus Vb Nr. 261 / Nr. de inv. 1554

[59] **CIELO CUBIERTO DE ESTRATOS CON  
FORMAS DE CÚMULOS**

Hasta sus últimos años, Goethe conservó el empeño de contrarrestar la separación que ya se anunciaba entre el arte y la ciencia, consecuencia del veloz desarrollo progresivo de las investigaciones en las ciencias naturales específicas. Dado el horizonte de experiencias y conocimientos que había adquirido como investigador de la naturaleza, como artista, y no menos por su labor política en el marco de la inspección de las instituciones científicas y artísticas del ducado, mantuvo la convicción, apoyada por Wilhelm von Humboldt, de que una visión unitaria de la naturaleza que atendiese a sus leyes había de producir una imagen general concordante del mundo. Arte y ciencia son para él, a este respecto, productos equivalentes de la imaginación humana, y según su intención le corresponde al arte la tarea de hacer visibles, mediante una forma de «pintura científicamente concebida», las leyes de la naturaleza descubiertas<sup>1</sup>.

En este contexto se vuelve comprensible el ruego que en otoño de 1816 traslada Goethe a Caspar David Friedrich<sup>2</sup> de hacer cuadros pintados según la exitosa clasificación de las nubes formulada por Luke Howard<sup>3</sup>. Deseo que el pintor, que no concebía «el constreñir en un orden como esclavos a esos seres libres y ligeros», rechazó de plano<sup>4</sup>.

A las clasificaciones de nubes del inglés Howard, que abrían una nueva época y sobre cuya base debía haber pintado Caspar David Friedrich siguiendo las instrucciones de Goethe, le había conducido el año anterior el duque Carlos Augusto<sup>5</sup>. La sistematización de Howard pudo conocerla Goethe primero en una paráfrasis en los *Anales de la Física* de Ludwig Wilhelm Gilbert y en 1818 en el original<sup>6</sup>. Fue también el duque quien mantuvo vivo el especial interés de su ministro por el «ser-

vicio de nubes» al encomendarle la inspección de los observatorios meteorológicos que Goethe, en su orden de 1820/21, hizo ampliar a una red de mediciones que abarcaba todo el territorio del Gran Ducado. Y fue Carlos Augusto quien le encargó la redacción de instrucciones por escrito para los meteorólogos; los documentos a este respecto conservados en el legado de Goethe, a los que adjuntó dibujos de nubes tipificados según la clasificación de Howard, son extremadamente numerosos<sup>7</sup>. La gran aportación de Howard —su terminología para las nubes sigue teniendo hoy validez— proporcionó a Goethe los instrumentos que le permitieron proseguir sus propias observaciones sobre meteorología, hasta entonces precientíficas, sobre una base científicamente fundada.

Finalmente, Goethe contrató desde octubre de 1820 hasta junio de 1821 a Friedrich Preller y Wilhelm Wesselhöft, dos jóvenes pintores de la Real Escuela Libre de Dibujo, para reelaborar plásticamente sus propios estudios de nubes<sup>8</sup>.

De entre los dibujos de nubes conservados de la propia mano de Goethe, el estudio *Cielo cubierto de estratos con formas de cúmulos* posee un particular encanto. Sólo con la técnica de aguada, con un fino realce blanco sobre un paisaje trazado con delicados contornos a lápiz, se ha dibujado un estrato a baja altura como los que a menudo se forman en el semestre de verano sobre las llanuras frescas, que se disuelven rápidamente a la salida del sol con la formación de ligeras formas de cúmulos<sup>9</sup>. Este momento efímero, con las nubes iluminadas por el sol de la mañana y que poco antes de disolverse han formado cúmulos, ha quedado fijado magistralmente por el artista en este dibujo.

La conjetura de que Preller, entonces de diecisiete años, sea el autor del apunte no se puede confirmar por razones estilísticas<sup>10</sup>.

1 V. Busch, 1994, p. 523; Hedinger, 2004a, p. 186.

2 V. Cat. Nr. 52, nota 9.

3 Luke Howard (1772-1864). V. Busch, 1994, p. 523.

4 *Ib.* V. Caspar David Friedrich, *Die Erfindung der Romantik* [cat. exposición], ed. Hubertus Gassner, Múnich, 2006.

5 V. Bayer, 2004, p. 173.

6 V. Howard, 1815; Howard, 1803.

7 V. Níkel, 2000, pp. 118-125.

8 Friedrich Preller el viejo (1804-1878); Wilhelm Wesselhöft (1794-1858). Preller sobre todo dibujó, en parte según los estudios de nubes de Goethe y en parte según sus propias observaciones, un verdadero atlas de nubes que se ha conservado en las colecciones de Goethe. V. Corpus VB, p. 116; Hedinger, 2004b, pp. 186-191.

9 V. Hedinger, 2004a, p. 222. Corpus VB, Nr. 225.

10 V. Corpus Nr. 261.



1816

Lápiz graso negro y blanco; sobre papel azul grisáceo

20,7 x 34,8 cm

Corpus Vb Nr. 243 / Nr. de inv. 1555

[60] **MASAS DE NUBES Y HAZ DE RAYOS DE SOL**

Sobre el papel que suele emplear para los dibujos de nubes, Goethe ha dibujado la representación intensamente abstracta de ese momento fugaz en que los rayos del sol brotan de dos oscuros pelotones de nubes cuya forma no se representa de ninguna manera concreta. Esta instantánea se nos muestra como un esbozo concentrado en el centro de la hoja, y el haz de rayos se dirige desde el punto de intersección de la diagonal de la hoja hasta el borde inferior izquierdo de la hoja.



1816 (?)

Grafito, lápiz graso azul y blanco; sobre papel azul grisáceo

14,5 x 22,7 cm

Corpus Vb Nr. 241 / Nr. de inv. 1542

Bibliografía: Bärbel Hedinger, «Goethe als Meteorologe»,  
en *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*.  
*Ausstellungskatalog*, ed. Heinz Spielmann y Ortrud Westheider,  
Hamburgo y Múnich, 2004, p. 182.

[61] **CÚMULO CON UNA FUERTE  
AGLOMERACIÓN EN SU BASE**

Estos tres estudios de nubes [61-63], pintados sobre papel gris azulado con tizas de colores, concuerdan con el estudio de Goethe «Estratos del manto de nubes con cúmulos aposentados». En estos bocetos se incluye una nota a pluma con la advertencia de la fecha de puño y letra: «10 de mayo de 1816 sobre los montes del este de Jena». En la parte posterior, se concentró exclusivamente en la reproducción de las formas de las nubes y su orden según su altura en la atmósfera, atendiendo a la clasificación de Howard<sup>2</sup>.

El papel, idéntico en cada cual, y el tipo de observación permiten concluir que los tres estudios sobre los

cúmulos, correctamente realizados, convincentes en su efecto estético, fueron dibujados en el año 1816.

Son pruebas de la ocupación de Goethe en el tema de las nubes en las cumbres (turbulencias térmicas) y, simultáneamente, documentos de un interés puramente científico; asimismo, muestran cómo probó diversas posibilidades de representación en las que variaba los encuadres: desde la reproducción de un único cúmulo visto de cerca hasta un cielo nuboso en una vista panorámica<sup>3</sup>. Con ayuda del tratamiento sistemático de las nubes, Goethe logró, de aquí en adelante, «dar sentido a la informe forma de las nubes y a su modo de ser»<sup>4</sup>.

1 Corpus VB, Nr. 242.

2 V. Hedinger; 2004a, p. 182 y Cat. Nr. 59.

3 V. Hedinger; 2004a, p. 182.

4 Busch, 1996, p. 522.



1816 (?)

Grafito, lápiz graso azul y blanco, en parte difuminado;  
sobre papel de tina azul grisáceo

14,5 x 22,5 cm

Corpus Vb Nr. 240 / Nr. de inv. 1541

Bibliografía: Bärbel Hedinger, «Goethe als Meteorologe»,  
en *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*.  
*Ausstellungskatalog*, ed. Heinz Spielmann y Ortrud Westheider,  
Hamburgo y Múnich, 2004, p. 182.

[62] **CÚMULO SOBRE LA CUMBRE  
DE UN MONTE**

Ver ficha anterior [61-63].



1816 (?)

Grafito, lápices grasos de colores azul, gris, ocre y blanco;  
sobre papel gris azulado

14,8 x 22,3 cm

Corpus Vb Nr. 238 / Nr. de inv. 1536

Bibliografía: Bärbel Hedinger, «Goethe als Meteorologe»,  
en *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*.  
*Ausstellungskatalog*, ed. Heinz Spielmann y Ortrud Westheider,  
Hamburgo y Múnich, 2004, p. 182.

[63] **CÚMULOS ASCENDIENDO  
TRAS LAS MONTAÑAS**

Ver ficha anterior [61-63].



1819 / 20

1 y 2: lápiz graso negro y tinta negra, pluma y aguada; 3: grafito sobre papel

Abajo, anotado a mano: «Nº 1 del 13 de mayo / -2

Observación del año pasado en otoño / 3 del 24 de abril»

32,4 x 20 cm

Corpus Vb Nr. 259 / Nr. de inv. 1546

Bibliografía: Werner Busch, «Die Ordnung im Flüchtigen - Wolkenstudien der Goethezeit», en *Goethe und die Kunst. Ausstellungskatalog*, ed. Sabine Schulz, p. 353.

## [64] TRES OBSERVACIONES DIFERENTES DE NUBES

La elección y ordenación de los tres estudios de nubes, registrados en distintos momentos, tienen una conexión evidente con los estudios de Howard que Goethe recopiló en 1820 en su artículo «Wolkengestalt nach Howard» («Las formas de las nubes según Howard») y en el poema «Howards Ehrengedächtniß» («Memorial en honor de Howard»)¹. En este contexto está también un «Diario de nubes», redactado del 23 de abril al 28 de mayo durante el viaje a Bohemia del año 1820. Allí se describen dos de los tres bocetos de nubes: los números 1 y 3. Sobre el número 1, una cubierta de nubes de mal tiempo con líneas arqueadas de caída, anota Goethe la siguiente observación:

Hacia la tarde, al oeste, había, sobre los Montes Metálicos, un larguísimo nimbo que caía en diferentes corrientes de agua. Hice enseguida un borrador, al cual intenté añadir una explicación descriptiva. La nube tormentosa iba de oeste a este y mostraba en su seno inferior claras líneas cortas, que seguían la línea hacia delante en la misma dirección. Por el contrario, la nube, a medida que avanzaba, se sometía a la gravedad, y enviaba hacia abajo chorros verticales. Éstos, por su parte, parecían estar en tal contacto y unión con la tierra, que se sujetaban al suelo con su extremo inferior; que chupaba la humedad, mientras la nube seguía adelante y se llevaba consigo el extremo superior de este tubo, por eso las obligaba a una dirección torcida. Pero otras de las corrientes de agua caídas anteriormente habían perdido su contacto con la tierra por el avance de la nube, y oscilaban sueltas sobre el hori-

zonte. Lo más destacable, sin embargo, era una de esos tubos que, si bien era el último, era también el más fuerte, con el extremo inferior ligado con fuerza decisivamente a la tierra mientras el superior era conducido hacia delante, por cuyo motivo se producía una ascensión torcida².

El número 2 representa cúmulos alineados con la misma base de nubes, y sobre ellos estratocúmulos, con líneas de caída sobre un paisaje montañoso: el estudio, realizado en septiembre de 1819 en Karlsbad según la nota al margen de Goethe³, muestra el fenómeno de la formación de cúmulos sobre los montes, a menudo dibujado por él, aunque en este estudio ha profundizado en la mezcla observada de diferentes capas de nubes⁴.

El número 3, banco de cúmulos en forma de columnas ascendentes que se ensanchan en una capa de nubes, según el «Diario de Nubes», es un estudio a lápiz realizado el 24 de abril de 1820 tras la salida del sol, mientras observa la neblina de camino a Karlsbad:

Se muestran poco a poco delicadas líneas horizontales que se contraen en la neblina, cubren todo el cielo, al tiempo que manifiestan su tendencia cirrosa, se rizan por separado y se muestran como filas de ovejitas. Una parte de la neblina cae como rocío. El viento del noroeste sopla vehemente, se libera el perfil superior de todas las líneas, ascienden por la misma columna única, como el humo desde la comida, pero una vez arriba, se disponen en capas, como si quisieran recuperar su estado anterior⁵.

1 «Cómo asciende la línea, se apelotona, y se desploma» (WA II). Goethe nombra aquí, en serie según su desarrollo, los cuatro tipos fundamentales definidos por Howard de su clasificación de nubes: estrato, cúmulos, cirro y nimbo. Cf. Busch, 1994, pp. 523 y 535.

2 WA II, 12, p. 28 y s. Friedrich Preller el viejo pasó a limpio su boceto por encargo de Goethe. Hedinger, 2004 b, Cat. Nr. 248.

3 Cf. Busch, 1994, pp. 535 y 519 y s.

4 Cf. Cat. Nr. 6-63 y 65. Friedrich Preller el viejo pasó a limpio su boceto por encargo de Goethe. Hedinger, 2004 b, Cat. Nr. 246.

5 Cf. Anm. 2, pp. 15 y s. Friedrich Preller el viejo pasó a limpio su boceto por encargo de Goethe. Hedinger, 2004 b, Cat. Nr. 247.



s.f.  
Grafito, con acuarela azul y violeta; sobre papel blanco  
13,3 x 18,5 cm  
Corpus Vb Nr. 231 / Nr. de inv. 1559  
Bibliografía: Bärbel Hedinger, «Goethe als Meteorologe»,  
en *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*.  
*Ausstellungskatalog*, ed. Heinz Spielmann y Ortrud Westheider,  
Hamburgo y Múnich, 2004, pp. 180 y s.

[65] **ACUMULACIÓN DE NUBES CON BUEN TIEMPO**

En el transcurso de su viaje a Italia, Goethe emprendió una y otra vez intentos de observación sistemática del cielo sin que ello le permitiera lograr resultados meteorológicos convincentes<sup>1</sup>. Durante estas fases, profundizó en diversos efectos, tan pequeños como exactos, observados de los estudios de nubes a plumilla, pero también en la técnica de la acuarela<sup>2</sup>; en las acuarelas se limitó a la mera reproducción de las siluetas de las nubes. Para el estudio *Acumulación de nubes con buen tiempo* eligió una forma mixta de dos técnicas de dibujo: sobre un paisaje perfilado, el cielo aparece remarcado en acuarela; así las nubes quedan en blanco y relucen como el paisaje montañoso esbozado con lápiz en el tono del papel. El dibujo pertenece a una serie de tres estudios de nubes –realizados seguramente al final de la segunda estancia de Goethe en Roma en el invierno de 1787 o la primavera de 1788– con los que quiso establecer una secuencia temporal y su desarrollo de unos cúmulos con buen tiempo<sup>3</sup>.

1 Cf. Hedinger, 2004a, p. 178.

2 Cf. Hedinger, 2004a, pp. 180 y s.

3 Cf. *ib.*



*Creo que soñamos para no dejar nunca de ver.*

LAS AFINIDADES ELECTIVAS (1809)

el paisaje como poema

julio de 1808  
 Lápiz y tinta, pluma y aguada; sobre papel blanco-gris  
 Anotado a mano: «Auguste»  
 32,8 x 24,5 cm  
 Corpus IVb Nr. 264 / Nr. de inv. 1980  
 Bibliografía: Marianne Heinz, «Kurfürstin Auguste – als  
 Malerin, Mäzenin und Sammlerin», en *Kurfürstin Auguste  
 von Hessen (1780–1841) in ihrer Zeit* [cat. exposición], ed.  
 Bernhard Lauer, Kassel, 1995, pp. 92 y s.

[66] **BOCETO DE UNA HOJA DE HOMENAJE  
 PARA FRIEDRIKE CHRISTIANE  
 AUGUSTE, PRINCESA ELECTORA  
 DE HESSEN-KASSEL**

Las frecuentes estancias en Bohemia dejaron su huella en muchos aspectos de la vida y la obra de Goethe<sup>1</sup>: junto a los trabajos científicos, históricos o culturales<sup>2</sup>, resultan también de interés los literarios, a los que pertenecen a su vez numerosos poemas en honor a la alta nobleza europea.

Las escasas anotaciones tomadas por Goethe en su diario los días 26 y 27 de julio de 1808, durante la estancia curativa que pasó en Karlsbad, se refieren a una poesía de homenaje a la princesa electora Auguste de Hessen-Kassel<sup>3</sup>: «Temprano, estrofas para B.», así como: «Estrofas para la princ. d. Hesse. Invenciones como marco»<sup>4</sup>. La anotación de que habría compuesto estrofas para «B» hace referencia a Friedrich Bury<sup>5</sup>, quien estaba en el séquito de la princesa electora en Dresde y, privado de ella durante un breve espacio de tiempo, visitó a Goethe en Karlsbad<sup>6</sup> con objeto de pedirle un poema suyo para su protectora, a la que deseaba mostrar su agradecimiento por el patrocinio que le había tocado en suerte. Goethe accedió con gusto a este deseo<sup>7</sup> porque se hallaba personalmente vinculado a Bury<sup>8</sup>, y porque la princesa y él se tenían en gran estima mutua. Bury llevaba consigo un retrato de la princesa electora que la mostraba copiando la *Madonna Sixtina* de Rafael<sup>9</sup>, algo a lo que Goethe aludiría en el poema:

... Así es como tú cambias, para ver tu vivo retrato,  
 Que desde arriba nos mira majestuosamente,  
 La imagen originaria de la madre, reina de las mujeres,  
 Un pincel milagroso la expresó.  
 Ante ella se inclina un hombre con amoroso espanto,  
 Una mujer pliega su rodilla, fascinada, en silencio,  
 [llena de humildad;

Pero tú vienes a extender tu mano hasta ella  
 Como si estuvieras en casa de alguien que es  
 [igual a ti<sup>10</sup>.

Junto al homenaje implícito, en estos versos, al tiempo que una alusión a la princesa electora, aparece contenida una indicación claramente legible de que su protegido Friedrich Bury no había sido sólo el portador sino también el promotor de su regalo. El poema –así era el pacto entre ambos artistas– debía componerse de un modo agradable «para honor y alegría» de la princesa electora, caligrafiado «en medio de una gran hoja con un marco rico en imágenes [...] que representase las regiones por las que ella había viajado, los objetos a los que ella había dedicado mayor atención y que mayor placer le habían proporcionado»<sup>11</sup>.

Sobre el dibujo a plumilla, de forma leve y fluida, Goethe esbozó para su amigo sus ideas sobre la elaboración comentada con él: en medio de la hoja, por pares, las estrofas; y a su alrededor, en un orden estrictamente geométrico, los motivos paisajísticos.

El 1 de octubre, Bury pudo anunciarle por carta a Goethe el final de su trabajo:

Los adornos con los paisajes en torno al poema le pondrán muy contenta; pero, en razón de las vistas, he tenido que ir de Töplitz a Dresde para captar éstas desde los puntos de vista convenientes y luego de nuevo de vuelta a Töplitz y, de esa forma, se concluyó todo del modo más delicado en plena temporada de baños<sup>12</sup>.

1 V. Cat. Nr. 52.

2 V. Michel, 2003.

3 Princesa electora Friederike Christiane Auguste de Hessen-Kassel, de nacimiento Princesa de Prusia (1780-1841).

4 GT III. I, p. 463.

5 Friedrich Bury (Büry) (1763-1823), pintor que entre 1782 y 1799 vivió en Italia; en 1786/87 formó parte de los amigos pintores de Goethe en Roma; en 1790, en Venecia, nuevo encuentro. En 1800, Bury fue huésped de Goethe en Weimar; llevó a cabo muchos retratos del poeta.

6 Junto con su amigo Johann Erdmann Hummel (1769-1852), Bury viajó a Karlsbad del 23 al 27 de julio de 1808 para encontrarse brevemente con Goethe (información debida a la amistad del señor Manfred Pix, de Neustadt an der Aisch).

7 V.WA I, 36, p. 38.

8 V.WA IV, 20, pp. 124 y s., 126, 149 y s.

9 V. Heinz, 1995, p. 89; pp. 109 y s. nota 19.

10 WA I, 2, p. 152.

11 WA I, 36, p. 38.

12 Cit. Corpus IVb Nr. 264.



ca. 1812  
Sepia, pluma y aguada; sobre papel gris-azulado  
19,7 x 35 cm  
Corpus IVb Nr. 229 / Nr. de inv. 848  
Bibliografía: Petra Maisak, *Johann Wolfgang Goethe.  
Zeichnungen*, Stuttgart, 1996, p. 257.  
Johann Wolfgang Goethe. *An den Mond*, ed. Elisabeth  
Petersen y Paul Heyse, Múnich, 1998, p. 70.

[67] **JURAMENTO A LA LUZ DE LA LUNA**

La forma característica del monte calizo, tal como la vio y dibujó Goethe en las costas del sur de Italia y de Sicilia<sup>1</sup>, se adopta ahora como fondo de esta escena de juramento construida piramidalmente, que pone en primer plano la siguiente escena: retenidas en un círculo mágico, dos mujeres vestidas a la antigua actúan. El acontecimiento es iluminado por la luz de la luna llena sobre la oscuridad; lo dramático del momento aparece remarcado por las nubes crecientes. Una roca de forma extravagante hace las veces de telón de fondo como separación frente al cielo, que esparce oscuridad con el difuminado en marrón. El eje de la composición, ligeramente desplazado del medio, lo forman la luna y

la mujer arrodillada a la derecha del círculo mágico. El motivo, del que existen dos versiones<sup>2</sup>, ha sido puesto en relación con el esquema desarrollado por Goethe en 1816 de la *Noche clásica de Walpurgis*, en la parte segunda del Fausto:

Fausto llegó al río Peneios en búsqueda de Helena, la «más bella mujer» y «más alta reina», a la que quería sacar a cualquier precio del mítico inframundo para traerla a la vida, a la luz de la luna, al círculo santo de la profetisa Manto [...]. Manto acepta guiar a Fausto al reino de los muertos de Perséfone para conjurar la sombra de Helena<sup>3</sup>.

1 Cf. Cat. Nr. 68.7.

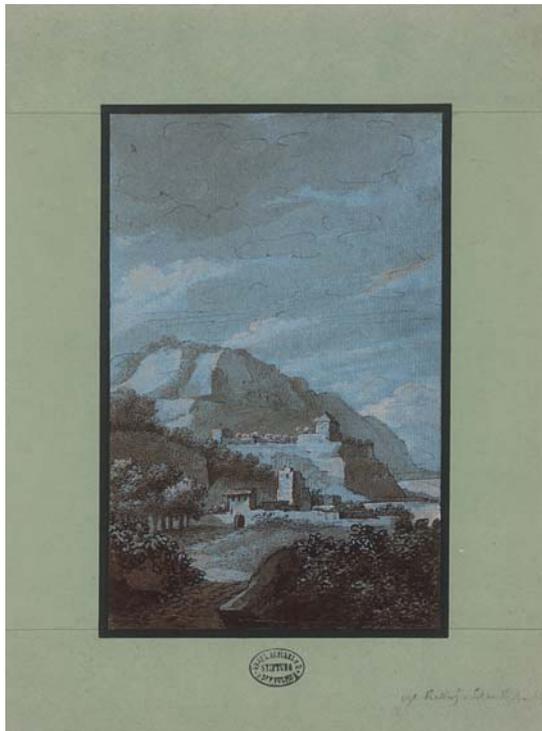
2 Corpus VIB Nr. 224.

3 Maisak, 1996, p. 257.



ca. 1810  
 Pluma marrón y gris, acuarela azul, realce  
 con blanco opaco; línea de enmarque  
 con pluma negra; sobre papel azul, pegado  
 20 x 12,8 cm  
 Corpus IVa Nr. 046 / Nr. de inv. 1265  
 Bibliografía: Petra Maisak, *Johann Wolfgang Goethe.  
 Zeichnungen*, Stuttgart, 1996, pp. 244 y s.  
 Günther Bergmann, *Goethe – Der Zeichner und Maler.  
 Ein Porträt*, Múnich, 1998, pp. 183-187.

[68] **«TRÁNSITO RESTRINGIDO», CASTILLO  
 EN UN LUGAR CON MONTAÑAS, SOTO**



En el año 1821 Goethe se sitúa casi reiteradamente en la tradición de los pintores-poetas. Entre julio y septiembre compone versos y comentarios en prosa para los dibujos que había enviado a Johann Heinrich Tischbein en mayo del mismo año para su «Ciclo Bucólico» en el Palacio de Oldenburg. Este fue el último cambio de un proyecto comenzado en Italia entre 1786 y 1787, según el cual «poetas y artistas debieran trabajar juntos y desde el principio mismo erigir una unidad»<sup>1</sup>. El ciclo de Tischbein, a fin de cuentas, proporcionaba a Goethe el empujón necesario para poner sus dibujos a disposición de un público amplio. Y durante el trabajo en el álbum *Veintidós dibujos de 1810*<sup>2</sup>, el segundo proyecto con texto y dibujos de ese año, Goethe escogió de entre sus paisajes un buen número de ellos a fin de entregarlos para su retoque a los pintores de Weimar Carl Wilhelm Lieber<sup>3</sup> y Wilhelm Holdermann<sup>4</sup>. Seis de estos dibujos fueron reproducidos como grabados por ambos artistas. Fueron publicados con los poemas de Goethe que daban sentido a los dibujos que Carlos Augusto Schwerdgeburth<sup>5</sup> preparó en otoño de 1821 bajo el título *Agua-fuertes sobre dibujos de Goethe*. De ese modo, y por vez

primera, el poeta puso sus dibujos a disposición del público, más allá de su entorno personal. Los títulos de los seis aguafuertes y los poemas correspondientes son: I. *Desierto solitario*, II. *Jardín Particular*, III. *Mundo Libre*, IV. *Domicilio desconocido*, V. *Paseo agradable*, VI. *Tránsito restringido*<sup>6</sup>.

El dibujo *Tránsito restringido*, con el retoque de Lieber, es el modelo para el último aguafuerte del álbum. Los versos escritos para esclarecer su sentido dicen así:

[VI]

Así como en el mar se atan los hombres  
 Y en la orilla se sobrecarga el marinero,  
 Hace intransitables los estrechos caminos,  
 Para la seguridad, más para la defensa pensado;  
 Bien derecho, bien agobio, seguro de sí mismo,  
 Sea como fuere, siempre impedimento,  
 Y así, día y noche, cargándolo sobre el viajero:  
 Quizá es una interpretación demasiado oscura<sup>7</sup>.

El final melancólico se explica a la luz del propósito de Goethe de publicar más dibujos de esta manera, deseo que, sin embargo, nunca llegó a realizarse<sup>8</sup>.

1 WA I, 30, p. 220.

2 Cf. Cat Nr. 54-58.

3 Carl Wilhelm Lieber (1791-1861).

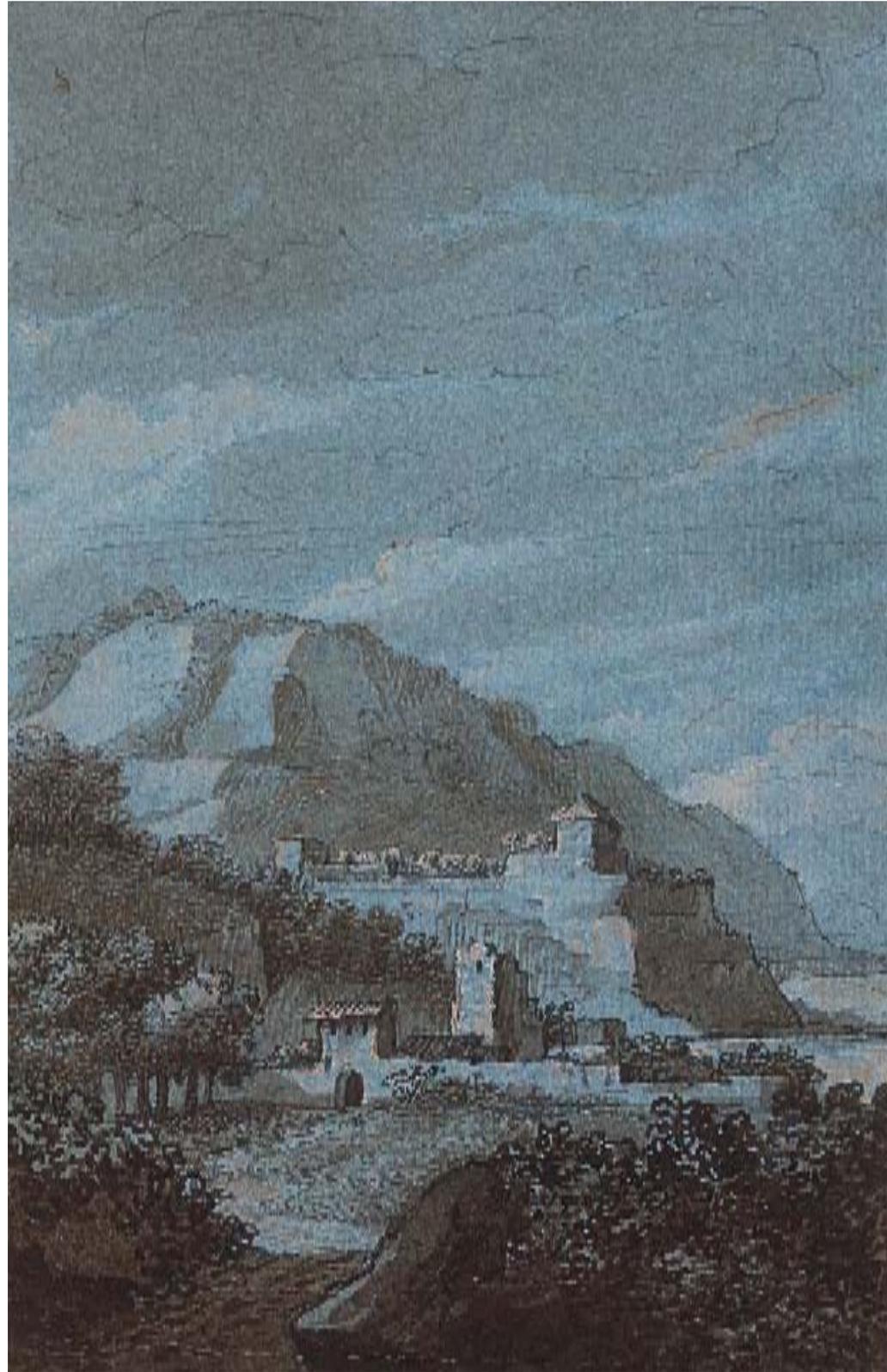
4 Carl Wilhelm Holdermann (1786?-1840).

5 Carlos Augusto Schwerdgeburth (1785-1878).

6 WA I, 49.1, pp. 331 y ss.

7 WA I, 3, p. 134.

8 Cf. Oppel, 1998, pp. 7 y s.



ca. 1810 / 12  
Tinta china negra y marrón, pluma y pincel;  
sobre papel azul  
20 x 33,2 cm  
Corpus IVb Nr. 227 / Nr. de inv. 1349  
Bibliografía: Petra Maisak, *Johann Wolfgang Goethe.  
Zeichnungen*, Stuttgart, 1996, pp. 249, 256.

## [69] LA NOCHE DE WALPURGIS

El dibujo fue depositado juntos con otros en una carpeta con el título de «Dibujos de teatro» (anotado de puño y letra por Goethe), entre los que se encontraban también sus diseños para *Fausto*<sup>1</sup>. Estos trabajos no son bocetos de decorados ni ilustraciones, sino visualizaciones del poeta vinculadas al texto. La secuencia cronológica de los dibujos es muy difícil. El punto de apoyo para su datación es únicamente el informe de Goethe sobre una puesta en escena de *Fausto* planeada en el año 1812, que le sirvió de pretexto para «ocuparme de este asunto de nuevo, pensar sobre algunas escenas intermedias, incluso desarrollar decorados y otras cosas necesarias»<sup>2</sup>.

Distintos dibujos procedían de una poderosa imaginación. A ellos pertenece el dibujo con el motivo de *La Noche de Walpurgis*. Un boceto que aúna el comienzo y el final de la escena y así parece parafrasear el texto de todo el acto. Terminado de una sola vez con un carácter muy expresivo, todo el paisaje parece en movimiento. Las figuras de Fausto y Mefisto, que se mueven desde el medio tras un árbol azotado por la tormenta —eje y centro de la composición—, se apresuran en las salvajes montañas del «Harz» rodeado de la atmósfera de ensueño y magia de esta noche, hacia el Brocken:

En los vastos espacios yermos  
Mira el árbol tras los árboles,  
Con qué rapidez pasan por delante,  
Y las rocas, que se humillan,  
Y las largas narices rocosas,  
¡Cómo roncan, cómo soplan!  
[... ]  
Pero dime si nos quedamos  
O si seguimos adelante.  
Todo, todo parece dar vueltas,  
Rocas y árboles, las caras  
Perfiladas, y las luces equivocadas,  
Que se crecen, que se engrían<sup>3</sup>.

Las fantasmagóricas escenas siguientes, finalmente terminadas en tierra, mientras Margarita se muestra a Fausto:

[...]  
Mefisto, ¿ves allí  
A una pálida y hermosa niña sola y apartada?  
Se aparta lentamente del lugar,  
Parece caminar con los pies encadenados.  
Debo reconocer que se parece a la buena  
[Margarita.

*Mefistófeles*  
¡Déjalo estar! Eso no hace bien a nadie.  
Es una imagen encantada, carece de vida, una sombra.  
No es bueno encontrarla;  
Su mirada fija hiela la sangre  
Y el hombre se convierte casi en piedra,  
Ya has oído hablar de la Medusa.

*Fausto*  
A decir verdad, son los ojos de una muerta  
Que una mano amorosa no cerró.  
Ese es el seno que me ofreció Margarita,  
Ese es el dulce cuerpo que disfruté.

*Mefistófeles*  
¡Eso es hechicería, necio que te dejas seducir fácilmente!  
Pues se muestra a cada uno como su amada<sup>4</sup>.

En el dibujo, la Margarita de *Fausto* aparece en el margen derecho del cuadro, esbozada con parcas líneas de pluma; sale de la oscuridad que está pintada con un pincel ancho, similar a una aureola negra y preñada de desdichas. Con lo demoníaco de la escenificación, Goethe alude tanto en el drama como en el dibujo al trágico final de Margarita.

1 Cf. Corpus IVb Nr. 222-228. Nr. Siete dibujos pertenecen claramente al *Fausto*. Cf. Hans Wahl, *Die sieben Zeichnungen Goethes zu seinem Faust*, Weimar, 1925, o Frederik Burwick, «Stage Illusion and the Designs of Goethe and Hugo», *Image*, 4 (1988), pp. 692-718.

2 WA I, 36, p. 75.

3 WA I, 14, pp. 197 y s.

4 *Ib.*, pp. 210 y s.



1806 / 07

Álbum con 88 dibujos con un enmarque ancho gris verdoso y numeración autógrafa; en papel blanco con borde dorado  
Dedicatoria autógrafa en la guarda: «Pequeño libro / de viajes, esparcimiento y consuelo / de septiembre de 1806 / hasta 1807 / A su majestad / Serenísima, La princesa Carolina de Weimar / humildemente / dedicado / por / Goethe»

Nr. de inv. 2015 hasta 2101

Bibliografía: Goethe, *Reise-Zerstreuungs- und Trostbüchlein*, ed. Gerhard Femmel, Leipzig, 1985.  
Petra Maisak, *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*, Stuttgart, 1996, pp. 204-211.

### [70. 1-8] PEQUEÑO LIBRO DE VIAJES, ESPARCIMIENTO Y CONSUELO

El *Pequeño libro de viajes, esparcimiento y consuelo* es, con sus 88 dibujos, la primera, la más grande y una de las más destacadas series de paisajes de la época post-italiana. Un libro colmado hoja tras hoja por paisajes, que se llevó a cabo en un pequeño álbum: un libro de recuerdos, tal y como solía ser habitual entre los estudiantes. Resulta también una excepción en la obra legada por el dibujante tanto por lo comprimido de su forma como por la dedicatoria a la princesa Caroline Luise de Sajonia-Weimar-Eisenach<sup>1</sup>; a excepción de Charlotte von Stein, nunca nadie recibió de Goethe un corpus tan voluminoso de dibujos. En enero de 1807, mucho tiempo antes de que le regalara el álbum a la princesa en otoño del mismo año, Goethe compuso una «Dedicatoria del álbum en verso»:

... Pero yo me rasqué la nuca  
Y me planteé de nuevo la realidad del valle  
Como antes de la antigüedad,  
Y quise atreverme con audacia  
A hacer también con el Saale  
Lo que ya había ensayado con el Tepel;

Aunque ello, la verdad, no fuera mucho ya.

Pero apenas había dibujado un par de chopos  
Y me había apropiado de un par de montañas  
Cuando de golpe irrumpió la inundación:  
Ésta no podría haber sido peor.

Y es que como tras el Juicio Final  
Lo que había ocurrido antes siguió ocurriendo  
Y sobre las nubes y bajo las llamas  
Concurrieron amigos y enemigos,  
Y por doquier en el coro supremo  
Cada santo, ahora como antes,  
Alzó y llevó el instrumento de su martirio,  
Por el que sólo se lo reconoce a él:  
Me quedaré a gusto pues en el seno de Abraham  
Lápiz y pincel no se librarán;  
Con tanto placer y tan pocos dones  
Sólo llegaré a garabatear un poco.

Que sea pues el conjunto como es,  
Ninguna hoja en el libro está de más,  
Algunas están escritas por ambas caras,  
Y es que nada sobra,

Si tú crees que muchos papeles  
Sobre los que estoy te pertenecen.

Y tienes además todo el derecho  
Pues esto siempre se pensó como tuyo.  
Así queda tu imagen clara y perfecta  
En nuestro corazón, sobre cada hoja.  
Y el amor sigue siendo, para provecho nuestro,  
Mejor dibujante de lo que soy yo<sup>2</sup>.

Con los versos se presentarán los perfiles del contenido del álbum: se trata de paisajes de Bohemia y Turingia llevados al papel de forma fluida, entremezclados en alternancia rítmica a partir del recuerdo de motivos del recuerdo de Suiza e Italia, así como de paisajes de fantasía. De este modo surgió un ciclo traspasado por imágenes que invitan a los observadores a pasear por un camino que atraviesa un paisaje espiritual: «En Goethe, el camino, lo mismo que el discurrir del agua desde la cascada llena de espuma hasta el sereno arroyo o el gran río que desemboca en el mar; remite al camino de la vida, al camino del destino que hay que seguir»<sup>3</sup>. Se trata de un reconocimiento renovado por parte de Goethe de su predilección por el paisaje<sup>4</sup>.

1 Princesa Caroline Luise de Sachsen-Weimar-Eisenach (1786-1816); en 1810 se casó con el príncipe heredero Friedrich Ludwig de Mecklenburg-Schwerin (1778-1819).

2 WA I, 4, pp. 233 y s. «Estos versos se publicaron de forma póstuma en 1833. Dado que se compusieron en enero de 1807, cuando tan sólo estaba lista una parte de los dibujos, han de ser entendidos también como una declaración de intenciones que sin duda muestra que Goethe tenía ya una idea del borrador de la secuencia de imágenes». Maisak, 1996, p. 304, n. 111.

3 Maisak, 1996, p. 205.

4 V. *ib.*

Cat. 70.1

**TORRE EN UNA BAHÍA**

9 de noviembre de 1806

Hoja 22 de *Pequeño libro de viajes, esparcimiento y consuelo*

Lápiz, tinta, pluma y pincel

10,1 x 18 cm

Corpus IVa Nr. 56 / Nr. de inv. 2043

Cat. 70.2

**LAGO EN PAISAJE DE MONTAÑA CON GRAN A**

4-9 de diciembre de 1806

Hoja 26 de *Pequeño libro de viajes, esparcimiento y consuelo*

Lápiz, tinta, pluma, pincel y acuarela

10,1 x 18 cm

Corpus IVa Nr. 76 / Nr. de inv. 2047

Cat. 70.3

**PAISAJE ITALIANO DE COSTA CON GRAN C**

9-20 de diciembre de 1806

Hoja 28 de *Pequeño libro de viajes, esparcimiento y consuelo*

Lápiz, tinta, pluma y pincel

10,1 x 18 cm

Corpus IVa Nr. 77 / Nr. de inv. 2049

Cat. 70.4

**GRANJA ITALIANA**

20 de diciembre de 1806

Hoja 29 de *Pequeño libro de viajes, esparcimiento y consuelo*

Lápiz, tinta, pluma, pincel y acuarela

10,1 x 18 cm

Corpus IVa Nr. 57 / Nr. de inv. 2050

Cat. 70.5

**PUESTA DE SOL**

22 de diciembre de 1806

Hoja 31 de *Pequeño libro de viajes, esparcimiento y consuelo*

Lápiz, tinta, pluma y pincel

10,1 x 18 cm

Corpus IVa Nr. 58 / Nr. de inv. 2052

Cat. 70.6

**VISIÓN NATURAL APOCALÍPTICA**

26 de enero de 1807

Hoja 45 de *Pequeño libro de viajes, esparcimiento y consuelo*

Lápiz, tinta, pluma y pincel

10,1 x 18 cm

Corpus IVa Nr. 130 / Nr. de inv. 2067

Cat. 70.7

**CAMPO DE BATALLA DE JENA**

23 de mayo de 1807

Hoja 58 de *Pequeño libro de viajes, esparcimiento y consuelo*

Lápiz y aguada gris

10,1 x 18 cm

Corpus IVa Nr. 287 / Nr. de inv. 2079

Cat. 70.8

**NUEVA CALLE DE PRAGA EN KARLSBAD**

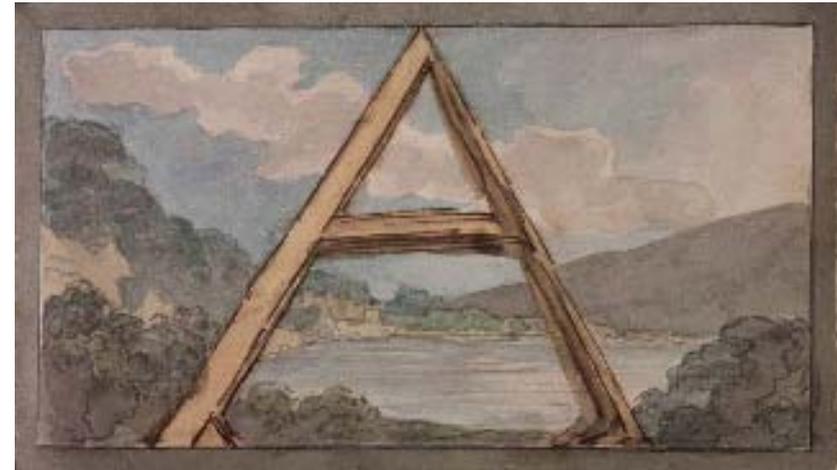
6-13 de julio de 1807

Hoja 76 de *Pequeño libro de viajes, esparcimiento y consuelo*

Lápiz, tinta, pluma, pincel y acuarela

10,1 x 18 cm

Corpus IVa Nr. 168 / Nr. de inv. 2100



Cat. 70.1

Cat. 70.2

Cat. 70.3

Cat. 70.4



Cat. 70.5

Cat. 70.6

Cat. 70.7

Cat. 70.8

1806 / 07  
Lápiz y aguada gris; sobre papel blanco  
17,3 x 20,8 cm  
Corpus IVa Nr. 30 / Nr. de inv. 1146

[71] **HONDONADA**

Estas hojas [cat. 71-73], dibujadas con gran seguridad y libertad, son hermosos ejemplos de la elección de temas preferida entre los años 1806 y 1810, la época de las grandes conquistas napoleónicas, que supuso cambios drásticos también para Goethe. A estos cambios estuvo de nuevo unida una intensificada actividad como dibujante que en cuanto a su importancia era muy poco estimada por el propio artista. «Que también dibujo algún paisaje apenas puedo mencionarlo. Puesto que ocurre siempre a la manera antigua, nada puede salir de ello. Mas como a pesar de ello lo hago, como otros fuman tabaco, habrá de pasar», escribe en agosto de 1809<sup>1</sup>.

Un acompañante asiduo y testigo del «acceso de fiebre de dibujo» que de vez en cuando tomaba posesión de Goethe fue en estos años Friedrich Wilhelm Riemer<sup>2</sup>. Muy bien familiarizado con el conjunto de los dibujos de Goethe, supo honrar al dibujante con más objetividad desde este íntimo conocimiento:

Con una técnica imperfecta y nada experta, todo lo que hacía, incluso el croquis más superficial, se distinguía sin embargo por algo que puede llamarse estilo, por una grandiosa captación de lo esencial, en una cierta habilidad; podría llamárselo, con sus propias palabras, «el espíritu de lo real». Por eso hasta lo que de otro modo parecería insignificante resultaba imponente, porque mantenía su carácter y generaba un efecto ideal libre de contingencias sin estar realmente idealizado. [...] Sus dibujos valen por tanto sólo como ideas esbozadas, como expresión plástica y simbólica de lo que ocupaba su fantasía y su ánimo, como topografía y coreografía de las regiones que su espíritu se complacía en visitar. Que el contenido de los mismos fueran tierras lejanas, lomas de montañas, valles, acantilados de rocas, cataratas, templos, grandiosas mamposterías, puede mencionarse para aquellos [...] que hallan pasajes paisajísticos similares en sus más hermosos poemas y prosas<sup>3</sup>.

1 Goethe a Johann Heinrich Meyer: Carta del 11 de agosto de 1809. Cit. por Corpus VII, Nr. 861.

2 Friedrich Wilhelm Riemer (1774-1845), filólogo, durante 1798/99 profesor en Halle, en 1801 preceptor con Wilhelm von Humboldt en Tegel y Roma, desde 1803 en

Weimar; secretario de Goethe, hasta 1805 preceptor de August von Goethe, hasta 1812 convecino de Goethe, durante 1812-1820 catedrático de instituto, en 1814 también bibliotecario.

3 Pollmer, 1921, pp. 183-187.



ca. 1807 / 10  
Grafito, pluma marrón y aguada gris;  
sobre papel blanco  
19 x 24 cm  
Corpus IVa Nr. 032 / Nr. de inv. 1229  
Bibliografía: Petra Maisak, *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*,  
Stuttgart, 1996, p. 224 fig.

[72] **TEMPLO EN UN PAISAJE MONTAÑOSO**

Ver ficha anterior [cat. 71-73].



1806 / 07

Lápiz, pluma negra y gris, aguada sepia;  
sobre papel blanco

16,8 x 23,9 cm

Corpus IVa Nr. 034 / Nr. de inv. 1343

Bibliografía: «Hier schick ich einen Traum», en *Fünzig Geschenke  
– und Stammbuchblätter. Gezeichnet von Johann Wolfgang Goethe*,  
ed. Gerhard Femmel, Frankfurt, 1982, p. 26 facsimil.

[73] **VALLE FLUVIAL EN REGIÓN MONTAÑOSA**

Ver ficha anterior [cat. 71-73].

Este paisaje fantástico en el estilo de Claudio Lorena se lo regaló Goethe a Julie von Egloffstein el 12 de septiembre de 1827 con ocasión de su cumpleaños<sup>1</sup>.

1 Sobre Julie von Egloffstein, v. *Goethes glücklich Zeichnerin? Das unvollendete Künstlerleben der Julie von Egloffstein (1792-1869)* [cat. exposición], ed. Manfred Boetzkes, Hildesheim, 1992.



1808

Pluma sepia y acuarela; sobre papel blanco;  
líneas de enmarque rectangulares,  
marco verde a la acuarela

18,5 x 31,1 cm

Corpus IVa Nr. 021 / Nr. de inv. 1304

Bibliografía: *Aux origines de l'abstraction 1800-1914*  
[cat. exposición], ed. Serge Lemoine y Pascal Rousseau,  
París, Musée d'Orsay, 2003.

[74] **COSTA NAPOLITANA, EN EL POSILIPO**



Christian Schuchardt, junto con otros diecinueve autores, registró<sup>1</sup> esta obra en el catálogo de las colecciones de arte goethiano como dibujos de Goethe elaborados por Carl Wilhelm Lieber<sup>2</sup>. Que una clasificación así constituye una equivocación, a la que cabe sumar alguna otra<sup>3</sup> versión del total de cinco que hay de este motivo<sup>4</sup>, es algo que ya había establecido Ludwig Münz en 1949<sup>5</sup>.

Las nuevas investigaciones se han fijado sobre todo una y otra vez en el dibujo acuarelado que aquí se muestra, poniéndolo en relación con las teorías de Goethe sobre el origen de los colores<sup>6</sup>. Goethe desarrolla su teoría de los colores a partir de la idea de que «la luz sería el ser más sencillo, el más indivisible y el más homogéneo» que conocemos y que, mediante su modificación, influidos por circunstancias externas, surgen los colores. A su juicio, «los colores son hechos (*Taten*) de la luz, hechos del sufrimiento»<sup>7</sup>. Como primeros colores de luz y tinieblas –cuyos representantes, para él, son el negro y el blanco– surgen por una parte el amarillo y, por la otra, el azul. Estos colores pueden producirse cuando entre la luz y el observador o entre las tinieblas y el observador se encuentre lo que él define como medios turbios; por ejemplo, neblinas atmosféricas, prismas u otros. Goethe denomina a los colores amarillo y azul, surgidos de este

modo, como «fenómenos originarios». Si las neblinas atmosféricas (medio turbio) se vuelven más espesas, de los colores amarillo y azul surgen los colores naranja y violeta, fenómeno que define como intensificación (*Steigerung*). La mezcla de los dos colores del fenómeno originario –amarillo y azul– produce el verde; la mezcla de los dos colores intensificados, naranja y violeta, tiene como resultado el púrpura. Goethe ordena estos seis colores en un círculo cromático de forma que los colores complementarios están unos frente a otros. La secuencia se lee de arriba hacia abajo, en el sentido de las agujas del reloj; púrpura, violeta, azul, verde, amarillo y naranja (rojo amarillento). Goethe trató de transferir al arte los fenómenos publicados por él en la *Teoría de los colores* como ley de formación de la naturaleza, esto es, a modo de ley de formación del colorido. Un ejemplo expresivo de este esfuerzo es el colorido del dibujo acuarelado *Costa napolitana, en el Posilipo*. Para la génesis de este dibujo a plumilla el único punto de referencia es el papel que Goethe usaba entre los años 1790 y 1795 para los dibujos sobre óptica. Él mismo coloreó la obra en 1808, en Karlsbad. El 23 de agosto anota en su diario que él habría «enturbiado y en parte coloreado<sup>8</sup> un salvaje dibujo a plumilla a partir de los preceptos de Kaaz»<sup>9</sup>.

1 Schuchardt I, 1848, p. 266, Nr. 339-358.

2 V. Cat Nr: 68.

3 V. Corpus IVA Nr: 22.4

4 V. Corpus IVA Nrs. 20-22 y VIB Nr: 126.

5 Münz, 1949, p. 85.

6 V. Lemoine y Rousseau, 2003, pp. 105-109.

7 Cit. a partir de Maul, 2007, p. 54.

8 V. Corpus VIA Nr: 22.

9 Carl Ludwig Kaaz (nacido en 1773 o 1776, y muerto en 1810), pintor de paisajes en Dresde; vive en Roma entre 1802 y 1804; en octubre de 1807 llega a Weimar; en agosto de 1808 reside en Karlsbad.



1816

Lápiz, lápices grasos de colores;  
sobre papel blanco, pegado

18,5 x 26,1 cm

Corpus IVa Nr. 023 / Nr. de inv. 1324

Bibliografía: *Goethe. Zwölf Aquarelle*,  
ed. Gerhard Femmel, Weimar, 1958, pp. 21, 34.

[75] **COSTA NAPOLITANA**



Este motivo de la costa de Nápoles con la cumbre del Posilipo aparece en cuatro dibujos distintos: variaciones para la composición de un paisaje ideal en el sentido de Claudio Lorena<sup>1</sup>. Este dibujo se diferencia de ellos en la elección de los medios, por lo demás empleados sólo para los dibujos meteorológicos –las tizas de colores–, y por el modo de la composición que, mediante las superficies cuneiformes que se deslizan la una en la otra, así como por la elección de los colores, recuerda a las acuarelas de la primavera y el otoño de 1787<sup>2</sup>. Y finalmente, sólo en este dibujo, en la línea de horizonte del mar, se plasma una de las islas Pelagias. Recortada sobre el cielo luminoso y parecido a una fatamorgana, surge del mar como una Isla de los Bienaventurados.

<sup>1</sup> Cf. Cat. Nr. 74.

<sup>2</sup> Cf. Cat. Nr. 44-46.





bibliografía

ARTINGER 2004

*Diesseits und jenseits von Arkadien. Goethe und Grass als Landschaftszeichner*, ed. Kai Artinger, Göttingen, 2004.

BECK 2003

Eva Beck, «Das 'Mechanische der Wasserfarben-Mahlerei' oder der Schlüssel zum Aquarell», en *Goethe-Jahrbuch*, 2003, vol. 120, pp. 312-323.

BERGMANN 1998

Günther Bergmann, *Goethe. Der Zeichner und Maler. Ein Porträt*, München, 1998.

BEYER 2004

Andreas Beyer, «Die 'Physiognomie der Atmosphäre'. Zu Goethes Versuch, den Wolken Sinn zu verleihen», en *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels* [cat. exposición], ed. Heinz Spielmann y Ortrud Westheider, Hamburgo y München, 2004, pp. 173-177.

BUSCH 1988

Werner Busch, «Die 'große simple Linie' und die 'allgemeine Harmonie der Farben'. Zum Konflikt zwischen Goethes Kunstbegriff, seiner Naturerfahrung und seiner künstlerischen Praxis auf seiner italienischen Reise», en *Goethe-Jahrbuch*, 1988, vol. 105, pp. 144-164.

CORPUS

*Corpus der Goethezeichnungen*, elaborado por Gerhard Femmel ed al., 7 vols., Leipzig, 1958-79.

EMSLANDER 2002

*Reise ins interirdische Italien. Grotten und Höhlen der Goethezeit* [cat. exposición], ed. Fritz Emslander, Karlsruhe, 2002.

FEHRENBACH 1998

Frank Fehrenbach, «'Das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht'. Goethe und das Zeichnen», en *Goethe und die Natur*, ed. Peter Matussek, München, 1998, pp. 129-156.

FEMMEL 1955

Gerhard Femmel, *Die Goethezeichnungen von Schloß Hirschhügel bei Rudolstadt*, Leipzig, 1955.

FEMMEL 1958

Gerhard Femmel, *Zwölf Aquarelle*, Weimar, 1958.

FEMMEL 1982

«'Hier schicke ich einen Traum'. 50 Geschenk – und Stammbuchblätter, gezeichnet von Johann Wolfgang Goethe», ed. Gerhard Femmel, Frankfurt, 1982.

FEMMEL 1985

*Goethe. Reise–Zerstreuungs– und Trostbüchlein*, ed. Gerhard Femmel, Leipzig, 1985.

GOLZ 1996

Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise. Erster und zweiter Teil*, ed. Jochen Golz, 2 vols., Berlín, 1996.

GRAEVENITZ 1911

George von Graevenitz, «Der Sammelband Goethescher Handzeichnungen von der Italienischen Reise im Goethe-National-Museum», en *Goethe-Jahrbuch*, Weimar, 1911, vol. XXXII, pp. 12-18.

GT

Johann Wolfgang Goethe. *Tagebücher*, ed. Jochen Golz con la colaboración de Wolfgang Albrecht, Andreas Döhler y Edith Zehm, Stuttgart / Weimar, 1998 y ss.

HEDINGER 2004a

Bärbel Hedinger, «Goethe als Meteorologe», en *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels* [cat. exposición], ed. Heinz Spielmann y Ortrud Westheider, Hamburgo y Múnich, 2004, pp. 178-183.

HEDINGER 2004b

Bärbel Hedinger, «Goethe Wolkenschüler», en *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels* [cat. exposición], ed. Heinz Spielmann y Ortrud Westheider, Hamburgo y Múnich, 2004, pp. 186-191.

HERWIG 1965

*Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherr von Biedermann*, compl. y ed. Wolfgang Herwig, 4 vols., Zürich / Stuttgart, 1965-72.

HOPPE-SAILER 1998

Richard Hoppe-Sailer, «Genesis und Prozeß. Elemente der Goethe-Rezeption bei Carl Gustav Carus, Paul Klee und Joseph Beuys», en *Goethe und die Natur*, ed. Peter Matussek, Múnich, 1998, pp. 277-300.

## HOWARD 1803

Luke Howard, *On the Modifications of clouds, and on the principles of their production suspension and destruction, being the substance of an essay read before the Askesian Society in the session 1802–03*, sin lugar de edición (1803).

## HOWARD 1815

«Versuch einer Naturgeschichte und Physik der Wolken, von Luke Howard, Esq., zu Plaistow bei London; frei bearb. von Ludwig Wilhelm Gilbert», en *Annalen der Physik*, 51, N. F. 21, apartado 9<sup>o</sup> (1815), pp. 1–48.

## HOWARD 1818–20

Luke Howard, *Climate of London, deduced from meteorological observation, made at different places in the neighbourhood of the metropolis*, 2 vols., Londres, 1818–20.

## KASSEL 1995

*Kurfürstin Auguste von Hessen (1780–1841) in ihrer Zeit* [cat. exposición], ed. Bernhard Lauer, Kassel, 1995.

## LEUSCHNER 2007

Johann Heinrich Merck. *Briefwechsel*, ed. Ulrike Leuschner et al., Göttingen, 2007, vols. 1–5.

## MAISAK 1996

Petra Maisak, *Johann Wolfgang Goethe. Zeichnungen*, Stuttgart, 1996.

## MAISAK 2003

Petra Maisak, «'ein Paar Blicke in die freye Welt!' Zu Goethes Reise-Zeichnungen», en *Goethe-Jahrbuch*, 2003, vol. 120, pp. 123–142.

## MICHEL 2003

Christoph Michel, «'ein Kontinent mitten im Kontinente' – Goethe in Böhmen» en *Goethe-Jahrbuch*, 2003, vol. 120, pp. 111–143.

## MILLER 1997

Lehrreiche Nähe. Goethe und Hackert [cat. exposición], ed. Norbert Miller y Claudia Nordhoff, Múnich / Viena, 1997.

## MILLER 2002

Norbert Miller, *Der Wanderer Goethe in Italien*, Múnich / Viena, 2002.

## MÜNZ 1949

Ludwig Münz, *Goethes Zeichnungen und Radierungen*, Viena, 1949.

## NICKEL 2003

Gisela Nickel, «Neues von 'Camarupa'. Zu Goethes frühen meteorologischen Arbeiten», en *Goethe-Jahrbuch*, 2003, vol. 120, pp. 123-143.

## PARÍS 2003

*Aux origines de l'abstraction: 1800/1914* [cat. exposición], Musée d'Orsay y Réunion des Musées Nationaux, París, 2003.

## POLLMER 1921

Friedrich Wilhelm Riemer, *Mitteilungen über Goethe*, ed. Arthur Pollmer, Leipzig, 1921.

## STRIEHL 1998

*Der Zeichner Christoph Heinrich Kniep (1755–1825). Landschaftsauffassungen und Antikenrezeptionen*, Hildesheim / Zürich / Nueva York, 1998, pp. 71-92.

## WEIMAR 1995

*Die Goethezeichnungen aus Schloß Hirschhügel bei Rudolstadt. Gerhard Femmel zu Ehren* [cat. exposición], elaborado por Renate Müller-Krumbach y Gerhard Schuster, Weimar, 1995.

## WA

*Goethes Werke*. 4 secciones, 133 vols. (en 143), ed. por encargo de la Gran Duquesa Sofía de Sajonia, [Sección I: *Goethes Werke* (Obras de Goethe), 55 vols.; Sección II: *Goethes Naturwissenschaftliche Schriften* (Escritos científicos de Goethe), 13 vols. (en 14); Sección III: *Goethes Tagebücher* (Diarios de Goethe), 15 vols. (en 16); Sección IV: *Goethe Briefe* (Cartas de Goethe), 50 vols.], Weimar, 1887-1919.

## WEIMAR 2007

*Ereignis Weimar. Anna Amalia, Carl August und das Entstehen der Klassik 1757–1807* [cat. exposición], ed. Klassik Stiftung Weimar y Sonderforschungsbereich 482 «Ereignis Weimar-Jena, Kultur um 1800» de la Universidad Friedrich Schiller, Weimar y Leipzig, 2007.



JOHANN WOLFGANG VON GOETHE nace EL 28 DE AGOSTO DE 1749 en Frankfurt del Meno en el seno de una familia patricia. Su madre, Catharina Elisabeth, es hija del corregidor de la ciudad. Su padre, Johann Kaspar, que se hace cargo personalmente de la educación de su hijo, colecciona pintura, grabado, *naturalia* e instrumentos científicos. Con nueve años empieza a recibir clases de dibujo. Su formación incluye igualmente lenguas clásicas, francés, música, esgrima y equitación, entre otras disciplinas. Crece con su hermana Cornelia Friedericke, nacida en diciembre de 1750.

EN OTOÑO DE 1765 se traslada a Leipzig para iniciar sus estudios de Derecho. Toma clases de dibujo con Adam Friedrich Oeser, director de la Academia de Bellas Artes de Leipzig, a quien considerará su maestro en el campo del arte.

EN 1767 APRENDE LOS rudimentos técnicos del grabado calcográfico y en madera con Johann Michael Stock. Realiza dos estampas a partir de dibujos del pintor de Dresde Johann Alexander Thiele.

VISITA DRESDE EN MARZO DE 1768. En verano concluye su estancia de estudios en Leipzig y regresa a Frankfurt.

VISITA LA COLECCIÓN DE reproducciones de estatuas antiguas de Mannheim en 1769.

ENTRE ABRIL DE 1770 Y AGOSTO DE 1771 prosigue sus estudios en Estrasburgo. Asiste a cursos de Derecho y de Medicina. Entre septiembre de 1770 y abril de 1771 coincide en Estrasburgo con Herder, con quien mantiene una intensa relación intelectual. Al concluir su licenciatura en Derecho, Goethe regresa a Frankfurt. Allí colabora en la revista literaria *Frankfurter Gelehrte Anzeigen*, cuyo jefe de redacción es su amigo Johann Heinrich Merck.

ENTRE MAYO Y SEPTIEMBRE DE 1772 prosigue sus estudios jurídicos en el Alto Tribunal de Wetzlar. Publica anónimamente *Götz von Berlichingen*.

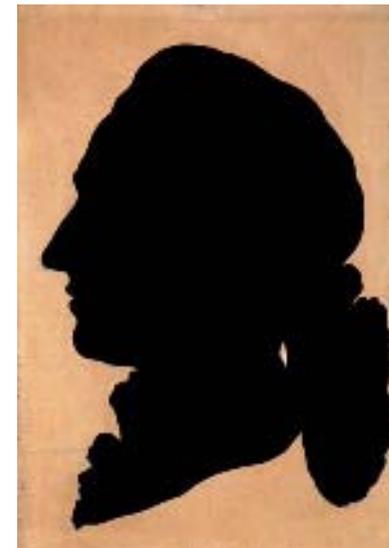
ESTRENO DE *Götz von Berlichingen* en abril de 1774 en Berlín.

PUBLICA *Las penas del joven Werther*, novela que en poco tiempo le hace famoso. Conoce a Friedrich Gotlieb Klopstock y a Johann Caspar Lavater. Viaje a Bad Ems y Neuwied con Lavater y el pedagogo Johann Bernhard Basedow. Fuerte implicación de Goethe en los estudios fisionómicos que realiza Lavater.

ENTRE MAYO Y JULIO DE 1775 realiza un viaje a Suiza con los hermanos Christian y Friedrich, condes de Stolberg, y con Christian, conde de Haugwitz. Pasan por Estrasburgo. Visita a Lavater en Zúrich el 7 de junio, así como a Salomon Gessner. Viaja por la montaña suiza con Jacob Ludwig Passavant. Realiza el ascenso al Schwyz, el Rigi y San Gotardo. Regresa a Frankfurt por Estrasburgo.

## SOBRE GOETHE NOTAS BIOGRÁFICAS

**JAVIER ARNALDO**



ANÓNIMO  
*Johann Wolfgang Goethe*, ca. 1775-80  
Papel blanco recortado, sobre base en negro  
41 cm de alto  
Klassik Stiftung, Weimar



GEORG MELCHIOR KRAUS  
*Johann Wolfgang Goethe*, 1775 / 76  
 Óleo sobre lienzo  
 46,5 x 38,5 cm  
 Klassik Stiftung Weimar

Concluye el *Urfaust*. En otoño de 1775 el duque de Sajonia-Weimar-Eisenach, Carlos Augusto, que con dieciocho años acaba de heredar el electorado, le invita personalmente a trasladarse a Weimar. El 7 de noviembre llega a Weimar. Comienza su relación con Georg Melchior Kraus, profesor de dibujo en la corte. Conoce a Charlotte von Stein. Estrecha relación con Christoph Martin Wieland, preceptor del duque.

EN ABRIL DE 1776 se instala en la casa-jardín que le obsequian en la ribera del Ilm de Weimar y que será su residencia hasta junio de 1782. En mayo, primera excursión a Ilmenau. Es designado consejero del duque. Durante el verano pasa varias semanas nuevamente en Ilmenau. Viaja por Turingia. Excursiones al Hermannstein, al Kickelhahn y al Wartburg.

EL 8 DE JUNIO DE 1777 muere su hermana. Entre el 29 de noviembre y el 19 de diciembre realiza un viaje a caballo en solitario al Harz. El 10 de diciembre realiza el ascenso al Brocken nevado. Redacta *Viaje al Harz en invierno*. Incipientes estudios de botánica.

EN MAYO DE 1778 viaja con el duque Carlos Augusto y el duque de Dessau a Wörlitz, Berlín y Potsdam. Conoce al pintor e ilustrador Daniel Chodowiecki. En septiembre viaja a Jena.

EN 1779 COMPLETA Y ESTRENA *Ifigenia en Táuride*. En septiembre de ese mismo año emprende con el duque Carlos Augusto su segundo viaje a Suiza, que se prolongará hasta enero de 1780. El viaje les lleva, entre otras ciudades, a Kassel, Heidelberg y Estrasburgo.

EN 1780 SE INTENSIFICA su interés en los estudios de mineralogía y geología, en parte motivados por su responsabilidad como consejero encargado de la explotación de las minas de Ilmenau. Viaja en septiembre y octubre por Turingia.

SE FUNDA A INSTANCIAS suyas el Instituto Libre de Dibujo de Weimar en 1781, para cuya dirección se nombra a Kraus. El 21 de junio redacta una larga carta acerca de la pintura y el dibujo que dirige al pintor Friedrich Müller.

EL EMPERADOR JOSÉ II le eleva al estamento noble en 1782. El 25 de mayo muere su padre. Se muda a la casa del Frauenplan, que mantendrá como residencia en Weimar hasta su muerte. Imparte lecciones de anatomía.

EN OTOÑO DE 1783 realiza su segundo viaje al Harz, que dura dos meses. Visita en Gotinga al escritor y físico Georg Christoph Lichtenberg.

EL 27 DE MARZO DE 1784 descubre el hueso intermaxilar humano. Publica su opúsculo *Sobre el granito*. Emprende su tercer viaje al Harz, con Georg Melchior Kraus.

TIENE SU PRIMERA ESTANCIA de reposo en Karlsbad durante el verano de 1785. Viaja con Karl Ludwig Knebel al Fichtelgebirge. Se ocupa de estudios de botánica.

VIAJA DE NUEVO A KARLSBAD EN JULIO DE 1786. Desde allí parte de incógnito a comienzos de septiembre hacia Italia. Visita la galería de pinturas de Múnich. Su viaje le lleva a Bolzano, Trento, Verona, Vicenza, Padua y Venecia, adonde llega el 28 de septiembre. Allí se queda hasta el 14 de octubre de 1786, para seguir hacia Cento, Ferrara, Bolonia, Florencia, Perugia, Asís, Spoleto y Roma. Se encuentra en Roma el 29 de octubre con Wilhelm Tischbein. Conoce en Roma al artista e historiador del arte Johann Heinrich Meyer, a quien estará unido muchos años. Visita Frascati en noviembre.

PERMANECE EN ROMA HASTA FINALES DE FEBRERO DE 1787. Viaja a Nápoles con Tischbein, donde visita a Philipp Hackert, a quien frecuentará y del que tomará lecciones de dibujo. Subidas al Vesubio el 2, el 6 y el 19 de marzo. Contacto con el arqueólogo británico Sir William Hamilton. Con Tischbein visita Pompeya y Herculano. A finales de marzo parte rumbo a Sicilia en compañía del pintor Christoph Heinrich Kniep, que le enseña a manejar la acuarela. Llegan a Palermo el 2 de abril, tras una ardua travesía. En el Jardín Botánico de Palermo se reafirma en la tesis que defiende un «principio de la identidad original de todas las partes de las plantas». Entre el 18 de abril y el 11 de mayo viaja por Sicilia: Segesta, Agrigento, Catania. Ascenso del Monte Rosso el 23 de abril. Llega a Taormina y Messina, desde donde parte a Nápoles el 14 de mayo.

RESIDE EN NÁPOLES HASTA el 3 de junio. Desde allí visita el 19 de mayo Pozzuoli y la Solfatara, cráter de un volcán de escasa actividad donde ya había estado el 1 de marzo. El 2 de junio de 1787 ve una erupción del Vesubio. El 6 de junio está de regreso en Roma. Profundiza en el conocimiento de monumentos, obras y colecciones, con frecuencia en compañía de sus amigos artistas. Entre ellos están Hackert, Tischbein, Heinrich Meyer, Angelika Kauffmann y Friedrich Bury. Visita al pintor de paisaje Jacob More. En agosto ve *El juramento de los Horacios* de J. L. David en la exposición de la Academia de Francia en Roma. Visita repetidamente Frascati.

HACE MEMORIA DE SU VIAJE A ITALIA en la carta que dirige al duque Carlos Augusto el 25 de enero de 1788. El 23 de abril de 1788 sale de Roma y el 18 de junio está de regreso en Weimar. En el trayecto visita, entre otros lugares, Parma, Milán, Constanza, Nuremberg y Bamberg. Ocupa el puesto de supervisor del Instituto Libre de Dibujo de Weimar. En julio conoce a Christiane Vulpius, empleada de un vivero de flores que entonces cuenta con 23 años. El 9 de septiembre de 1788 encuentro con Schiller, quien será nombrado poco después profesor de historia en la Universidad de Jena gracias a la mediación de Goethe.



JOHANN HEINRICH WILHELM TISCHBEIN  
*Goethe asomado a la ventana de su casa  
 en el Corso de Roma, 1787*  
 Acuarela, creta y pluma sobre lápiz  
 41,5 x 26,6 cm  
 Museo Goethe, Frankfurt



ANGELIKA KAUFFMANN  
*Johann Wolfgang von Goethe*, 1787 / 88  
 Óleo sobre lienzo  
 63,5 x 51,5 cm  
 Klassik Stiftung Weimar

ENTRE DICIEMBRE DE 1788 Y FEBRERO DE 1789 Karl Philipp Moritz visita a Goethe. Redacta «Sencilla imitación de la naturaleza, manera, estilo», que publica, al igual que otros escritos sobre arte, en el *Teutscher Merkur*. En septiembre viaja a Aschersleben, el Harz y Leipzig. En diciembre conoce a Wilhelm von Humboldt. El día de Navidad Christiane da a luz a August, que será el único hijo de Goethe. Con ella tendrá otros cuatro hijos que morirán al poco de nacer.

EN 1790 PUBLICA *Fausto. Un fragmento*. Inicia sus investigaciones en el campo de la teoría del color. Entre el 10 de marzo y el 20 de junio realiza su segundo viaje a Italia. Viaja a Venecia para recoger a la duquesa Anna Amalia. En verano emprende con el duque Carlos Augusto un viaje a Silesia. Realiza el 15 de septiembre el ascenso del Schneekoppe en las Montañas de los Gigantes.

EN 1791 COMIENZA A PUBLICAR SOBRE TEORÍA DEL COLOR, un campo del saber al que se dedicará muy intensamente durante dos décadas. Heinrich Meyer se instala en la casa de Goethe.

DE AGOSTO A DICIEMBRE DE 1792 acompaña al Príncipe Carlos Augusto en una expedición militar a la Francia revolucionaria. En septiembre están en Verdún, y nuevamente en el camino de retirada de las tropas en octubre. Durante la campaña se ocupa de la teoría de los colores, especialmente de los colores prismáticos.

ENTRE MAYO Y AGOSTO DE 1793 participa en el asedio de Mainz, que se encontraba ocupada por las tropas francesas.

A FINALES DE JULIO DE 1794 se encuentra con Schiller en Jena. Entre ambos se desarrolla una muy productiva amistad. Schiller le había invitado a participar en la revista *Die Horen*, que empezará a aparecer en 1795. En diciembre recibe la visita de Friedrich Hölderlin. Publica los tres primeros libros de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, novela que no completará hasta 1796.

EN LA SEXTA ENTREGA DE *Die Horen* DE 1795 publica las *Elegías Romanas*.

VIAJA EN DICIEMBRE DE 1796 con el duque Carlos Augusto a Leipzig y Dessau.

DESDE FINES DE JULIO hasta finales de noviembre de 1797 realiza su tercer viaje a Suiza. En diciembre se interrumpe la publicación de *Die Horen*.

EN OCTUBRE DE 1798 aparece la revista de arte *Propyläen*, fundada por Goethe. Junto a *Die Horen* de Schiller, esta revista, que se publicará durante tres años, será el principal órgano de comunicación del clasicismo de Weimar. Ensayos de magnetismo. Trabaja intensamente en *Fausto* y en la *Teoría de los colores*. Se ocupa de los *Ensayos sobre la pintura* de Diderot y traduce y comenta las dos primeras secciones. Se crea en Jena la Sociedad de Mineralogía con una importante participación de Goethe.

*El coleccionista y los suyos*, ensayo en forma dialogada que se origina en un trabajo en común con Schiller, queda concluido en mayo de 1799. Se instauran los *Weimarer Preisaufgaben*, premios para el fomento de las artes plásticas que se van a convocar anualmente. H. Meyer y F. Schiller colaboran con Goethe en esta iniciativa que se celebrará con regularidad hasta 1805. También con la colaboración de Meyer y Schiller prepara el borrador del escrito, nunca concluido, *Sobre el diletantismo*. En septiembre se inaugura la I Exposición de Arte de Weimar. Schiller se muda de Jena a Weimar a finales de año.

EN EL ÚLTIMO NÚMERO DE *Propyläen*, EN 1800, publica Goethe «Mirada rápida al arte en Alemania», artículo que será respondido críticamente a comienzos de 1801 por el escultor Gottfried Schadow en la revista *Eunomia*. En verano de 1801 viaja a Gotinga y a Kassel. Participa en la edición de los *Weimarer Preisaufgaben* de 1801 Philipp Otto Runge, quien continuará en contacto con Goethe hasta 1810, año de su fallecimiento.

DURANTE SU ESTANCIA EN SEPTIEMBRE DE 1802 en Weimar, Johann Gottfried Schadow modeló un busto de Wieland; Goethe rechaza ser retratado por él.

EN 1803 APARECE SU TRADUCCIÓN COMENTADA DE *La vida de Benvenuto Cellini*. En septiembre el teórico del arte C. L. Fernow es nombrado bibliotecario de la duquesa Anna Amalia. Asimismo llega a Weimar el filólogo Friedrich Wilhelm Riemer, que se convierte en secretario de Goethe y en profesor de su hijo. Goethe le dedicará su poema de 1821 «Eins und Alles». Nuevo interés en la numismática.

EN 1804, EN EL RECIÉN FUNDADO *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung*, Goethe publica un ensayo sobre las pinturas de Polignoto. Organiza una exposición de los dibujos de Asmus Jakob Carstens, que adquiere de Fernow.

EDITA LA OBRA COLECTIVA *Winckelmann y su siglo* EN 1805. Schiller muere el 9 de mayo. Entre julio y septiembre viaja a Bad Lauchstädt, Halle y Helmstedt. Nuevo viaje por el Harz. Caspar David Friedrich envía dos dibujos al concurso de Weimar que obtienen un premio compartido y son adquiridos para las colecciones de la Corte. Empieza a publicar la *Teoría de los colores*, cuya paulatina impresión le ocupará hasta 1810.

EN ABRIL DE 1806 completa la primera parte de *Fausto*. Recibe las estampas de Runge *Las cuatro partes del día*. Viaja a Karlsbad durante el verano, una estancia que acostumbra a tener todos los años. A comienzos de octubre empieza a dibujar en el *Pequeño libro de viajes, esparcimiento y consuelo*. El 14 de octubre, tras la batalla de Jena, los franceses ocupan y saquean Weimar. El 19 de octubre se casa con Christiane Vulpius.



JOHANN HEINRICH LIPS  
Johann Wolfgang Goethe, 1791  
Retrato de busto en medallón  
Creta y lápiz sobre cartulina  
31,3 x 28,1 cm (papel)  
Museo Goethe, Frankfurt



FRIEDRICH BURY  
*Johann Wolfgang von Goethe*, 1800  
 Lápices grasos  
 95,5 x 53,4 cm  
 Klassik Stiftung, Weimar

EL 16 DE MARZO DE 1807 recibe la obra que le ha dedicado Alexander von Humboldt: *Ideas para una geografía de las plantas*. En abril muere el pintor Philipp Hackert y Goethe recibe sus notas autobiográficas, a partir de las cuales realizará tres años después una biografía del artista. Frecuenta al pintor Carl Ludwig Kaaz, a quien conoce desde 1805. Se intensifican sus intereses geognósticos.

EN JULIO DE 1808 visita varias veces el Kammerbühl en Bohemia, sobre el que escribe un importante trabajo de geología. Dibuja a lo largo del año en el *Pequeño libro de viajes rojo*. Muere su madre en septiembre. En octubre es recibido por Napoleón en Erfurt y Weimar. El día 14 recibe la Legión de Honor.

EN 1809 PUBLICA *Las afinidades electivas*. Se hace cargo junto al consejero ducal Voigt de la dirección de todas las colecciones y museos de Jena.

EN MAYO DE 1810 se inicia la relación de Goethe con Sulpiz Boisserée, quien le envía dibujos de la catedral de Colonia y del proyecto para su finalización. Emprende en mayo un viaje a Bohemia. En septiembre visita en Dresde a Caspar David Friedrich, Gerhard von Kugelgen y Louise Seidler. Dibuja abundantemente, en especial una serie cerrada de 22 dibujos. Desde octubre de ese año se ocupa de ordenar los escritos autobiográficos y notas personales para *Poesía y Verdad*.

COMIENZA EN 1811 A REDACTAR *Poesía y Verdad*, que concluirá veinte años después, en otoño de 1831. Aparece su biografía de Philipp Hackert.

PROSIGUE SUS INVESTIGACIONES DE CROMATOLOGÍA FÍSICA, galvanismo y química en 1812. En los últimos meses del año se ocupa con Riemer de la posibilidad de poner en escena *Fausto*, para cuyos planes realiza diversos bocetos.

EN 1813 ESCRIBE *Ruysdael como poeta*. Entre abril y agosto nuevo viaje a Dresde y a Teplitz. Se reúne en octubre, tras la batalla de Leipzig, con Alejandro de Rusia, Augusto de Prusia, Metternich y el canciller von Hardenberg en Weimar. A partir de octubre empieza a trabajar en otro escrito autobiográfico: *Viaje a Italia*.

EN JULIO DE 1814, regresa de la campaña contra Napoleón el duque Carlos Augusto. Emprende un viaje por el Rin, el Meno y el Neckar. Tras la lectura del poeta persa Hafis empieza a componer el *Diván* y se interesa notablemente por los estudios orientalistas.

ENTRE MAYO Y OCTUBRE DE 1815 hace un segundo viaje por el Rin, el Meno y el Neckar. Compone el poema «Symbolum» con motivo de la iniciación de su hijo en la logia de Weimar en diciembre. Empieza a ocuparse de las investigaciones sobre la modificación de las nubes de Luke Howard, un fenómeno que mantendrá su interés durante muchos años.

MUERE SU MUJER EL 6 DE JUNIO DE 1816. Prosiguen sus estudios sobre morfología y cromatología, en especial sobre los colores endópticos.

SE INICIA EN 1817 la publicación de los cuadernos *Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie*, que aparecerán hasta 1824. El 17 de junio August von Goethe se casa con Ottilie von Pogwisch.

COMPLETA EN MARZO DE 1818 el artículo «La vaca de Mirón» y otros ensayos sobre arte, entre otros: *Antiguo y moderno* y la nueva entrega de *Las pinturas de Filóstrato*.

PUBLICA EN 1819 EL *Diván de Oriente y Occidente*.

EN 1820 TRABAJA EN NUEVOS ESCRITOS AUTOBIOGRÁFICOS: *Campaña de Francia y Diarios y anuarios*. Durante su viaje de abril y mayo destacan las observaciones de nubes que realiza en Karlsbad. Nuevos estudios geológicos. Redacta una segunda entrega sobre las formaciones volcánicas del Kammerbühl. Escribe sobre Mantegna.

ENTRE SEPTIEMBRE Y OCTUBRE DE 1821 Goethe compone los poemas que han de acompañar a las seis estampas calcográficas que el grabador de Weimar Schwerdgeburth publica según sendos dibujos del escritor.

LEE EN 1822 LAS *Cartas sobre pintura de paisaje* que le envía su autor, el médico y pintor Carl Gustav Carus.

EN EL VERANO DE 1823 se enamora en Marienbad de Ulrike von Levetzow, quien entonces tiene 17 años. Goethe es rechazado y compone la *Elegía de Marienbad*.

TRATA CON FRECUENCIA EN 1824 al pintor Johann Joseph Schmeller, quien recibe diversos encargos de Goethe. Prepara la edición de su correspondencia con Schiller.

EN 1825 SE CELEBRA EN Weimar el 50 aniversario de la llegada de Goethe a la ciudad.

REDACTA EN PRIMAVERA DE 1826 una recensión de una colección de ochenta estampas según pinturas de François Gérard.



JULIUS LUDWIG SEBBERS  
*Johann Wolfgang von Goethe*, 1826  
 Lápiz de plata  
 43,5 x 56,5 cm  
 Con la inscripción: «Dibujado del natural por L. Sebbers,  
 en Weimar el 7 de septiembre de 1826»  
 Departamento de Libros Raros y Colecciones Especiales,  
 Biblioteca de la Universidad de Princeton



JOSEPH KARL STIELER  
*Johann Wolfgang von Goethe*, 1828  
 Óleo sobre papel  
 27 x 22 cm  
 Bayerische Staatsgemäldesammlungen,  
 Neue Pinakothek, Múnich

EN 1827 SU INTERÉS por la literatura oriental se ve reforzado por el conocimiento de la poesía china básicamente a través de traducciones al inglés y al francés. El 6 de enero muere Charlotte von Stein.

EL 14 DE JUNIO DE 1828 muere el príncipe Carlos Augusto. Goethe se retira a Dornburg durante el verano.

EL ESCULTOR FRANCÉS DAVID D'ANGERS pasa dos semanas de verano de 1829 en Weimar y realiza un busto de Goethe. Concluye y publica *Los años de viaje de Wilhelm Meister*, así como *Viaje a Italia*.

EL 26 DE OCTUBRE DE 1830 muere Augusto, el hijo de Goethe, en Roma. Recibe la noticia el 10 de noviembre.

EN JULIO DE 1831 concluye la segunda parte de *Fausto*. En octubre acaba *Poesía y Verdad*.

AÚN EN 1832 REDACTA un artículo sobre *Pintura de paisaje* y un esquema sobre *Historia de la pintura de paisaje*. Escribe su última carta, dirigida a Wilhelm von Humboldt, el 17 de marzo. Goethe muere el 22 de marzo de 1832 en Weimar.

