

# Goethe: naturaleza y arquitectura

---

CRISTINA L. ARRANZ

Universidad Nacional de Cuyo  
Mendoza, Argentina  
carranz@ffyl.uncu.edu.ar

**Resumen** Goethe relaciona su teoría de la arquitectura con sus investigaciones sobre la naturaleza, sin ignorar el carácter libre del diseño. En sus escritos juveniles, dicha relación se expresa por la interpretación orgánica de la forma. A partir del viaje a Italia, Goethe extiende la imitación de la naturaleza al proceso creativo e incorpora la noción de forma primigenia. Esta última, que identifica con el orden dórico, contiene leyes propias de la naturaleza de la arquitectura.

**Palabras clave** Goethe, teoría, arquitectura, naturaleza

*Title* *Goethe: Nature and Architecture*

***Abstract** Goethe relates his theory of architecture with his research on nature, without ignoring the free character of design. In his youth writings, this relationship is expressed by the organic interpretation of form. From the trip to Italy, Goethe extends the imitation of nature to the creative process and incorporates the notion of primitive form. The latter, which identifies with the Doric order, contains laws proper to the nature of architecture.*

***Keywords** Goethe, theory, architecture, nature*

### *La vitalidad de la naturaleza y del arte*

Corría el mes de septiembre de 1786, Goethe trabajaba en Weimar para el Duque Karl August desde hacía diez años. Allí era muy apreciado como escritor y director teatral. Se había convertido en uno de los hombres de confianza del Duque que, entre otras cosas, le había encomendado la administración de las minas de plata de Ilmenau. Todo parecía marchar del mejor modo posible para Goethe, a quién la nobleza local y los personajes más encumbrados de la región habían abierto con entusiasmo las puertas de sus palacios. Sin embargo, una mañana próxima al otoño, antes del amanecer, el escritor partió sin despedirse. Iba a realizar el viaje a Italia con el que soñaba desde su primera juventud. Aquello parecía una huida y lo era efectivamente. El ambiente de Weimar, con la artificialidad de las relaciones imperantes en la Corte y la monotonía de un trabajo a base de informes y cuentas, le estaba asfixiando la inspiración. El viaje podía proporcionarle, como así fue, la renovación de ánimo que

es posible experimentar en el contacto directo con la naturaleza y con las obras de arte.<sup>1</sup>

Desde el inicio del trayecto que realizó en una silla de posta, Goethe recogió piedras para continuar los estudios de mineralogía iniciados en Weimar. También observó detenidamente las plantas. Pudo advertir cómo una misma especie, al cambiar las condiciones geográficas, modificaba su apariencia. Su mirada se volvía penetrante: de la forma en conjunto, iba a las partes para distinguir su figura y su combinación. Mantuvo una actitud semejante para con las obras de arte, a las que consideró como una segunda naturaleza.<sup>2</sup> Entre estas, durante su viaje, ocuparon un lugar especial las obras de arquitectura, de las que puso por escrito muy vívidas descripciones.<sup>3</sup> Desde su consideración, este artículo se propone discernir lo que Goethe desea transmitir acerca de la relación entre arte y naturaleza, en el caso particular de la Arquitectura.

Algunos años antes, en 1772, Goethe había compuesto un ensayo sobre la Catedral gótica de Estrasburgo. Allí expone cómo fue sorprendido por la belleza de la obra al encontrarse con su fachada. Ante ella, un sentimiento inesperado de plenitud que invadió su alma, lo llevó a acudir una y otra vez al edificio para detenerse en su contemplación.

En la vieja catedral, Goethe descubre la unidad de un viviente. La asemeja a un árbol en el que todas sus partes, desde su alteridad, ponen de manifiesto la continuidad vital del conjunto. Por ello afirma del edificio que “en él todo es forma y todo tiene como fin la totalidad”.<sup>4</sup> Considera que esa forma no proviene de la aplicación de unos principios generales. Tampoco resulta de la imitación de un modelo, sino de la sensibilidad del genio que se deja adiestrar por las fuerzas de la naturaleza:

---

1 Safranski, R. (2015) *Goethe. La vida como obra de arte*. Tusquets. p. 303.

2 Arnaldo, J. (1990) *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán* Visor. pp. 220- 221.

3 Rubio Garrido, A. y Calduch Cervera, J. (2016) *Baukunst: el pensamiento arquitectónico de Goethe. Quintana*. 15. pp. 255-267. A la vuelta de su viaje, Goethe comenzó la redacción de un tratado de arquitectura titulado *Baukunst* en base a textos y dibujos propios, que abandonó inconcluso en 1795.

4 Goethe, J. W. (1962) *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*. Christian Wegner Verlag. vol. 12. pp. 5-7. Salmerón, M. de (trad.) (1999) *Escritos sobre arte*. Síntesis, 37.

Sus propias fuerzas son las que se desarrollaron en un sueño infantil, las que se ejercitaron en la vida del adolescente hasta que fuerte y ágil se lanzó a la caza como el león de las montañas. Por eso a estas fuerzas las adiestra más bien la naturaleza, pues vosotros, pedagogos, de ninguna manera podríais haber creado artificialmente el variado panorama que el genio necesita para poner en juego sus fuerzas en su propia medida y disfrutar de ellas. (Goethe, 14:33-38. Salmerón, pp. 39-40).

Goethe participaba entonces del *Sturm und Drang*, movimiento literario de origen alemán que se oponía a la preceptiva del Clasicismo francés. Junto a los demás miembros del movimiento, el escritor destaca el papel de la naturaleza en el arte. No como objeto de imitación, sino como una fuente espontánea de creatividad de la que el genio es partícipe. En aquellos años, la interpretación de Goethe sobre la naturaleza es la de una fuerza caótica en continuo movimiento creativo. En ella se suceden indefinidamente el nacimiento y la muerte de los individuos. De ella proceden tanto lo agradable que puede percibirse en un paisaje, como lo terrorífico y abrumador que se encuentra en cualquier catástrofe y en la misma muerte. Atendiendo a ello, el autor sostiene que al artista le compete arrebatar a las fuerzas destructivas de la totalidad aquello que merece ser conservado. (Goethe, 18:11-30. Salmerón, 46).

Pocos años más tarde, en 1775, Goethe acude por tercera vez a Estrasburgo. Allí visita nuevamente la catedral en la que, como las veces anteriores, admira su unidad y vitalidad. Sin embargo, en aquellos escritos, se distingue un cambio de apreciación respecto de la naturaleza, en la que el artista encuentra “un sentimiento creciente de la proporción, la medida y el decoro” (Goethe, 30:5-6. Salmerón, 63). A partir de entonces comienza a plantearse la posibilidad de encontrar cierta legalidad en la naturaleza, que sería objeto de imitación para el arte.<sup>5</sup> No se refiere a leyes que puedan predeterminar la obra artística desde fuera. Se trata

---

<sup>5</sup> Pevsner, N. (1995) *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*. GG. p. 124.

de una ordenación que el artista debería reconocer en una relación directa con la naturaleza, para proceder a su manera, integrándose en la armonía del Universo; lo que supone una primera intuición de Goethe, será plenamente asumido por él durante su viaje a Italia.

El escritor retoma la noción de mimesis de la Antigüedad Clásica. Esta no radica en la imitación de las apariencias de los seres naturales, sino en el modo de proceder de la naturaleza.<sup>6</sup> Esto significa, por una parte, que la inspiración en la naturaleza impulsa la creación conforme a una ley interna que da consistencia a la obra. Así es como puede dar origen a un tipo de seres que poseen unidad al modo de los vivientes. Por otra parte, que el artista debe aprender de los procesos naturales para llevar a cabo su obra. En adelante, esta será la interpretación orgánica de la obra sostenida por Goethe y reafirmada durante su primer viaje a Italia.<sup>7</sup> Es el sentido por el que Goethe se refiere a la obra de arte en general y concretamente a la arquitectura como segunda naturaleza. Ello remite a la expresión ciceroniana que significa el hábito generado por la costumbre en el sujeto de la acción. Al mismo tiempo, Goethe está lejos de caer en una postura naturalista con respecto al arte. Considera que lo que compete al artista es “transformar la mera verdad de la naturaleza en verdad del arte, lo cual implica distanciamiento e incremento”. (Safranski, p. 403). De ese modo, el escritor interpreta que es propio del arte incorporar novedad en el mundo: aquella que conlleva la producción libre de un hacedor.

### *La observación directa de la Arquitectura*

En su viaje a Italia, Goethe se concentra en el estudio del arte de la Antigüedad Clásica y del Renacimiento italiano. En cambio, deja totalmente de lado las obras medievales o del Barroco de las ciudades que visita. Pareyson justifica esta actitud selectiva de Goethe a través de un posible deseo de evitar la dispersión o el dejarse llevar por las primeras

---

6 Aristóteles (1995) *Física*. Gredos. 199ª pp. 13-20.

7 Pareyson, L. (2003) *Estetica dell' idealismo tedesco. III. Goethe e Schelling* Mursia. p. 72.

impresiones. (Pareyson, pp. 218-220). Lo mismo que en sus observaciones científicas, desea detenerse en la contemplación de cada obra. Reconoce la importancia de abstenerse de “poner el signo en lugar de la cosa, tener la esencia siempre presente ante uno, y no matarla mediante la palabra”.<sup>8</sup> A su vez, es probable que la elección del arte más próximo a la cultura de la Antigüedad griega sea por influencia de Winckelmann, por quien Goethe sentía una profunda admiración. Durante su viaje, para comprender mejor la Arquitectura Clásica, profundiza en la lectura de los textos de Vitrubio y Palladio. También, visita al anciano arquitecto Ottavio Bertotti Scamozzi.

Su primer encuentro con la Arquitectura de la Antigüedad se produjo en Verona, al acceder al anfiteatro conocido como La Arena. Allí, distingue el material de la construcción, de mármol rojizo muy bien conservado. El reconocimiento de la materialidad y de las posibilidades técnicas que ofrece es considerado por el escritor como punto de partida del diseño arquitectónico.<sup>9</sup> A continuación, el mismo Goethe describe cómo recorre la obra para tener una comprensión cabal de la misma. Responde a la pregunta por el origen de su forma atendiendo a su funcionalidad. Funcionalidad en sentido estricto, que es la de acoger a un público numeroso permitiendo a todos tener una buena visión de la representación; y también funcionalidad en sentido amplio, referida al aspecto simbólico de la arquitectura. Esto es, que el público allí presente pueda percibir su unidad como pueblo y experimentar cada uno su propia pertenencia al mismo. (Goethe, 40:32-2. Trad. p. 43-44). En este caso, Goethe explica la arquitectura como una respuesta formal a necesidades físicas, psicológicas y simbólicas del usuario. También hace una referencia sobre la elección de una forma simple, afirmando que “satisfacer la necesidad general es tarea del arquitecto, que crea una construcción de planta elíptica, con gradas alrededor, lo más sencilla posible, con objeto de que el mismo pueblo constituya el ornamento”. (40:26-29. Trad. p. 43). Hay en

---

<sup>8</sup> Naydler, J.(ed). (2002). *Goethe y la ciencia*. Siruela. p. 68.

<sup>9</sup> Goethe, J. W. *Goethes Werke*, vol. 14/11, 41:4-5. Goethe, J. W. (Trad.). (2001). *Viaje a Italia*. Ediciones B.

ello, una intención de establecer un paralelismo con el modo de proceder de la naturaleza, que actúa siempre con economía de medios.

Poco más adelante, en Vicenza, el escritor se enfrenta a la arquitectura de Palladio. Cuando años más tarde pone por escrito sus recuerdos del viaje a Italia, da cuenta detallada de aquella experiencia. En la Villa Rotonda, Goethe observa primero el territorio mediato e inmediato al edificio. Después, continúa con el estudio de la forma total y de las partes que componen la arquitectura, destacando la iluminación cenital del vestíbulo. Luego, atiende a la funcionalidad. A continuación, recorre el edificio para poder percibirlo desde distintas perspectivas. Así, logra hacerse cargo de las visuales del paisaje exterior, que permite el diseño. (55-56:20-5. Trad. pp. 57-58). Además, interpreta la obra como un símbolo de la magnificencia del propietario. Finalmente, concluye:

Solo en presencia de las obras artísticas se reconoce su gran valor, puesto que han sido concebidas para saciar el ojo con su verdadera grandeza y corporeidad, así como para satisfacer el espíritu a través de la bella armonía de sus dimensiones; no solo en lo que respecta a su trazado abstracto, sino también mediante los diferentes juegos de la perspectiva, con los cuales se profundiza y se destaca el espacio. Esto me lleva a afirmar que Palladio ha tenido un alma grande y la ha plasmado en su obra. (52:27-36. Trad. p. 55).

La referencia a la grandeza del alma de Palladio es una alusión a su genialidad y por lo tanto, a la inspiración del artista en la naturaleza. Esto, que Goethe reconoce en la experiencia directa de la obra, apunta a distinguir cierta continuidad de la obra con el medio en que se inserta. También es un reconocimiento del usuario en su corporeidad y en sus aspiraciones psicológicas y espirituales. Por último, admira la maestría de Palladio para compaginar las columnas y las pilastras, que remiten a la Antigüedad, con los muros, que exige el confort. Una combinación impuesta por el gusto de la época.

En Asís, conoce el templo romano de Minerva descrito por Palladio en uno de sus libros. Goethe se detiene en la contemplación de la fachada del edificio que, según afirma, hace germinar en él algo “inexpresable, que producirá frutos eternos”. (118:14-16. Trad. p. 122). Después, sigue hasta Spoleto, donde se encuentra con el acueducto y puente romano que une dos colinas. Del mismo puede apreciar su adecuación al paisaje, la sobriedad con que responde a la doble función de puente y acueducto y la racionalidad de su construcción, que lo lleva a exclamar:

Esta es la tercera obra de los antiguos que admiro, y siempre percibo en ellas el mismo espíritu grandioso. Una segunda naturaleza que sirve a los intereses de los ciudadanos, tal es su arquitectura, así son el anfiteatro, el templo y el acueducto. Ahora me doy cuenta por primera vez de cuánta razón tenía cuando todas las arbitrariedades me parecían odiosas. Lo que es arbitrario nace muerto, puesto que lo que no posee existencia interior verdadera no posee vida y ni es grande ni puede llegar a serlo jamás. (121-122:37-9. Trad. p. 125).

De las descripciones de Goethe podría concluirse que, para él, la arquitectura debe organizarse para dar cumplimiento a unas exigencias funcionales, entendidas en sentido amplio. Es decir, las que provienen de las múltiples dimensiones humanas (corporales, psicológicas y espirituales), incluyendo las que corresponden al usuario como integrante de una comunidad. Como sucede en la naturaleza, la satisfacción de esta multiplicidad de requerimientos debería realizarse con economía de recursos. También, debería responderse a los aspectos constructivos de modo racional. A su vez, tratándose de una realidad semejante a los seres vivos, es necesario que se resuelva en continuidad con el medio. En el caso de la arquitectura, la continuidad se refiere tanto al ambiente físico, como al ambiente cultural de la época y el lugar.

Goethe, de las obras de la Antigüedad, admira que hayan sido producidas por los hombres según leyes verdaderas y naturales. Ello no significa

que el arquitecto deba imitar las leyes de la naturaleza, ni tomarlas como modelo para la organización de la obra. Para él, lo que corresponde al artista es proceder al modo de la naturaleza. Debe otorgar a la obra una necesidad interna que no debe provenir de la naturaleza sino de su propia creatividad. Mediante dicha legalidad interna el arquitecto da cabida al juego de la imaginación. Un juego en el que el usuario, reconocido en las múltiples dimensiones de su ser, puede sentirse involucrado.

De la relación obra-usuario, el autor señala que no debe interpretarse exclusivamente en términos visuales, sino que la arquitectura debe atender al “sentido del movimiento del cuerpo humano”.<sup>10</sup> Esta relación de la arquitectura con la corporeidad humana fue descuidada por los teóricos del Movimiento Moderno. En cambio, por influencia de la Fenomenología, fue ampliamente considerada por la Teoría de la Arquitectura desde la segunda mitad del siglo xx.<sup>11</sup> Un tema que en la actualidad tiene especial difusión por los escritos teóricos del arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa.

De acuerdo con lo dicho, el arquitecto define la obra atendiendo a la naturaleza del usuario para propiciar un diálogo libre con él. Se trata de un diálogo que se establece en función de un producto de la imaginación del artista. Goethe explica que la obra se constituye “exactamente igual que la *forcé* de un gran poeta, que produce algo nuevo a partir de la verdad y la mentira”.<sup>12</sup> Es decir que, aunque fundada en la naturaleza, la obra es un producto artificial: una verdad incrementada por la fantasía creadora, que por su originalidad resulta sorprendente.

En el inicio de *Baukunst*, su escrito sobre la arquitectura de 1795, Goethe hace referencia a lo que designa como el fin supremo, que es la cualidad poética a la que puede aspirar este arte. Es la obra del genio, que exige haber dado cumplimiento a todas demandas antes consideradas. Aunque el modo de realizar la obra queda librado al talante de cada arquitecto, no se trata de una manera arbitraria de proceder, sino que tiene

---

**IO** Goethe, *Goethes Werke*, vol. 14/12, 36:3-4. Salmerón, p. 74.

**II** Robinson, J. (2012) *On Being Moved by Architecture*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70/4. pp. 337-353.

**IZ** Goethe, vol. 14/11, 53:5-8. Goethe, *Viaje a Italia*, 55.

su origen en la mimesis.<sup>13</sup> Esta afirmación, que considera la obra como unidad poética, incluye sus tesis de la concepción orgánica de la obra y de la mimesis referida al modo de proceder de la naturaleza. Sin embargo, la relación de la arquitectura con la naturaleza propuesta por Goethe, no acaba allí. El escritor sostiene que existen reglas propias de la naturaleza de cada una de las artes.

### *Los fenómenos primigenios*

La necesidad intrínseca de la obra de arte responde a su legalidad interna, que el hombre inspirado dispone en función de su contemplación de la naturaleza. En la naturaleza el artista descubre un orden que orienta su proceso creativo. De ahí que la producción inspirada, al mismo tiempo que expone su libertad, está llamada a dar cuenta de la unidad del cosmos. Sin embargo, la inspiración no procede en términos de pensamiento discursivo, sino que acontece de modo sorpresivo. Esto puede ocurrir mientras el artista se empeña en su búsqueda o en un momento inesperado. En 1796, Schiller, que trabajaba en componer las primeras líneas de una obra dramática, escribe a Goethe:

(...) Todavía estoy en el esqueleto, y pienso que, igual que en la estructura humana, en la dramática todo depende de él. Quisiera saber cómo acometió usted la obra en tales casos. En mí, el sentimiento carece al principio de un objeto concreto y claro; este se forma más tarde. Se da previamente una especie de disposición musical de ánimo, y sólo después surge en mí la idea poética.<sup>14</sup>

---

**13** "Architecture is not an art of imitation, but rather an autonomous art; yet at the highest level it cannot do without imitation". Goethe, *Goethes Werke*, vol. 14/12, 36:19-21. Gage, J. (Trad. y ed.) (1980) Goethe on Art University of California Press. p. 197.

**14** Arnaldo, J. (ed.). (1987). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos. p. 45..

La creatividad del artista posee un lado oscuro, de semiconsciencia, en el que se produce la comunicación más intensa con el todo de la naturaleza. (Pareyson, p.129). En el intento trabajoso de dar forma a la obra, el artista es sorprendido por intuiciones súbitas. Estas le permiten establecer conexiones hasta el momento desconocidas. Goethe las designa con la palabra francesa *aperçu*, que significa visión de conjunto. (Safranski, p. 91). En este estado del alma, que corresponde a las visiones difusas y las iluminaciones súbitas, tiene cabida la inspiración. Con ella se inicia el vuelo creativo del artífice. Sin embargo, hay aspectos de la naturaleza de interés para el arte, que pueden ser reconocidos y transmitidos de modo científico. En esa línea, la interpretación del arte como segunda naturaleza lleva a Goethe a establecer intercambios entre sus descubrimientos científicos y su teoría artística. Entre estos se encuentran sus observaciones acerca de los fenómenos primigenios.

La doctrina sobre los fenómenos primigenios de Goethe se aparta de la práctica común de las Ciencias Naturales de la época, caracterizada por un modo de proceder extremadamente analítico.<sup>15</sup> De modo contrario, Goethe sostiene que la investigación científica exige una elaboración intelectual previa, en la que participa la imaginación. Considera que todo análisis debe estar precedido por una síntesis, configurada a manera de hipótesis.<sup>16</sup> Este modo de proceder, que Goethe distingue como el adecuado para las ciencias naturales, también es aplicable al proceso artístico. Eso se puede verificar en el caso de la arquitectura.

En su práctica, el reconocimiento del programa inicial, de los materiales y técnicas disponibles y del medio físico y cultural a intervenir, no puede limitarse a una recolección de datos objetivos. Los datos provenientes del análisis deberían incorporarse en una elaboración imaginativa. Un relato que, incluyendo experiencias perceptuales, estableciera y valorara relaciones entre los componentes. De ese modo es posible obtener una interpretación sistémica o vital de la realidad a intervenir. Algo a lo que no es posible acceder por el mero análisis. Esta modalidad científica,

---

**15** Naydler, J. (2002) *Goethe y la ciencia*. Siruela. p. 54.

**16** Goethe, *Goethes Werke*, vol. 14/13, 51:24-26. Naydler, J. (ed.) *Goethe y la ciencia*, pp. 94-97.

en base a la elaboración de síntesis hipotéticas, es la que utiliza Goethe al proponer sus tesis sobre los fenómenos primigenios.

El paralelismo que Goethe establece entre las Ciencias Naturales y las formas del arte se refiere sobre todo a las plantas. En ellas, Goethe reconoce una semejanza con el tipo de unidad propia de la obra de arte y con el proceso creativo orientado por la inspiración. (Pareyson, p. 132). Resulta ilustrativo un comentario suyo de 1823, transmitido por Eckermann:

En las obras de la antigua arquitectura alemana — dijo— se aprecia el florecimiento de unas circunstancias extraordinarias. Quien se encuentre súbitamente con este florecimiento no podrá menos que admirarse. Sin embargo, quien antes se haya adentrado en la vida interior secreta de las plantas, en la agitación de sus fuerzas y en el modo en que una flor se va desarrollando lentamente, lo verá de una manera muy distinta y sabrá lo que está viendo.<sup>17</sup>

De las investigaciones de Goethe sobre el reino vegetal surge su tesis del fenómeno primigenio. El inicio de este estudio queda registrado en el relato del *Viaje a Italia*. Al observar las distintas conformaciones que una misma especie adquiere cuando varían las condiciones geográficas, elabora su doctrina de la metamorfosis de las plantas.<sup>18</sup> Esta explica cómo se transforman unas partes de la misma planta en otras, en base a movimientos de expansión y de contracción.<sup>19</sup> De ahí que todas las partes de una planta sean distintas y a la vez, análogas. De sus observaciones, Goethe concluye que hay una forma vegetal a la que todas las formas de la planta se pueden reconducir, que identifica con la hoja. La hoja, para este escritor, es el fenómeno primigenio del reino vegetal. Es decir, un arquetipo o tipo

---

<sup>17</sup> Eckermann, J. P. (2005). *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida* Acentilado. pp. 65-66.

<sup>18</sup> Goethe compone su ensayo *Metamorfosis de las plantas* a su vuelta de Italia y lo publica en 1790.

<sup>19</sup> Goethe, J. W. (2003) *Teoría de la naturaleza*. Sánchez Meca, D. (Trad. y ed.) Tecnos. pp. 71-72.

originario que es fundamento de la multiplicidad posterior en la misma planta y en las demás especies.

Sobre el método a seguir para distinguir una forma primigenia, Goethe explica que se basa en la experiencia. Sin embargo, la forma originaria o arquetipo, no se corresponde por entero con ningún ser orgánico existente. Su hallazgo requiere un proceso que parte del reconocimiento empírico, en el que la naturaleza se manifiesta con toda la riqueza de su variedad y de sus accidentes. Lo observado “se va poniendo, poco a poco bajo reglas y leyes superiores, que no obstante no se presentan al entendimiento mediante palabras e hipótesis, sino a la vista mediante fenómenos”. (Naydler, p. 189). No se trata de reducir la multiplicidad de lo real a unas leyes, sino de recrear una manifestación básica, que asuma el origen de todas las especificaciones formales que se hayan podido conocer de modo empírico.

Como se ha dicho, en el arte, Goethe también afirma la existencia de formas primigenias. Se caracterizan por manifestar “la presencia de las fuerzas universales vivas en el fenómeno particular”. (Arnaldo, 1990, p. 222). Para distinguirlas, según el modo habitual de proceder de Goethe, basta establecer un paralelismo con respecto a las formas vegetales. Así, una forma primigenia de la arquitectura se debería identificar con un tipo de construcción existente. Esta, en su definición formal, debería contener los elementos esenciales de una tradición y ser el principio de las soluciones posteriores. Así es como, durante su viaje a Italia, Goethe identifica el arquetipo de la arquitectura con el orden dórico griego. (Rubio Garrido y Calduch Cervera, pp. 255-267). Este, siendo el orden más antiguo, habría evolucionado por un proceso de ensayo y error desde las construcciones en madera hasta las de piedra. Después, del mismo modo, habría dado origen a los demás órdenes arquitectónicos. Por lo tanto, el orden dórico también sería el principio de todas las manifestaciones posteriores de la arquitectura clasicista.

En su *Historia del arte*, Winckelmann se refiere a la arquitectura griega como dominada por reglas. Afirma que “casi todo en ella se determina

mediante reglas fijas y obedece a normas más o menos establecidas”.<sup>20</sup> Probablemente, al encontrarse con la arquitectura de la Antigüedad Clásica, Goethe buscaría identificar aquellas reglas. Tanto en el templo de Asís como posteriormente en Sicilia, al visitar las ruinas griegas de Segesta, Selinunte y Agrigento. Y efectivamente, al observar con detenimiento la arquitectura de los templos, pudo reconocer de modo intuitivo las reglas que otorgan al orden dórico su carácter primigenio.<sup>21</sup>

### *Una legalidad vinculante y condicionante*

Goethe señala al naturalismo, entendido como simple imitación de las apariencias de lo real, como uno de los peligros del arte. (Safranski, *Goethe*, p. 408). Sostiene que al arte le corresponde aspirar a una “belleza puramente artística, diversa y nueva con respecto a la naturaleza”. (Pareyson, p. 104). La expresión artística, para Goethe es una expresión libre, no predeterminada por reglas o modelos exteriores a ella misma. Por ello, en las formas primigenias no busca las reglas generales que corresponden al modo de proceder de la naturaleza. Como en el caso de la hoja para el reino vegetal, busca lo que es originario de un tipo de seres artificiales de modo empírico, en una realidad concreta. Así, el escritor encuentra el arquetipo de la arquitectura clásica en una elaboración formal arcaica, portadora de ciertos conocimientos básicos ordenados al arte.<sup>22</sup> Estos conocimientos básicos que Goethe descubre en la arquitectura de la Antigüedad, son reglas de origen natural que aunque no predeterminan, condicionan el diseño arquitectónico. Goethe sostiene que el arte “se apoya en las bases más profundas del conocimiento de la esencia de las cosas”. (Goethe,

---

**20** Winckelmann, J. J. (1994) *Historia del arte de la Antigüedad*. Iberia. p. 301.

**21** Goethe, *Goethes Werke*, vol. 14/11, 118:14-16. Trad. en Goethe, *Viaje a Italia*, 122.

**22** Araneda, C. R. (2010) Protofenómeno Arquitectónico: introduciendo la noción de fenómeno primordial en arquitectura, *Arquiteturarevista* 6/2, 76-89. Parecería más acertado identificar los fenómenos primigenios de arquitectura con formas artificiales, en lugar de identificarlos con el hombre, a quien, indudablemente, debería responder toda obra de arquitectura.

*Goethes Werke*, vol. 14/11, 32:19-21. Goethe, p. 69). De ahí su interés por reconocer lo que es esencial para cada modalidad artística.

En *Baukunst*, el escrito inconcluso sobre la Arquitectura, Goethe presenta el orden dórico como un antecedente temprano de la tradición en la que se inscribe Palladio. También comenta algo que pudo comprobar personalmente sobre el diseño de los templos griegos: “todos los templos dóricos de Sicilia y de la Magna Grecia están construidos conforme a una idea y sin embargo son muy diferentes unos de otros”. (Goethe, *Goethes Werke*, vol. 14/12, 37:10-13. Salmerón, p.75). El escritor atribuye esa diferencia a que, en la Antigüedad, se daba más importancia al carácter de una forma que a unas medidas preestablecidas. Por el contrario, esto último sería distintivo de la preceptiva academicista. En ese sentido, critica lo ocurrido en la historia del arte, donde “raras veces se ha entendido lo que era propio de la ficción y lo adecuado a la imitación”. (Goethe, *Goethes Werke*, vol. 14/12, 37:24-25. Salmerón, p.75). En los templos de la Antigüedad, descubre aquel carácter adecuado a la imitación, que no está unido a unas relaciones cuantitativas determinadas.

En el orden dórico permanecen una serie de elementos y relaciones constantes de origen antropomórfico. Estas son la simetría, la división tripartita en cuerpo, base y remate en todo el conjunto y en cada elemento, la relación de las columnas con la figura humana, el resaltar las líneas que indican las principales dimensiones espaciales, la referencia expresiva a lo que sustenta y lo sustentado, etc. Se trata de un reconocimiento de tendencias o hábitos de la percepción. Dicho reconocimiento está presente en la forma del orden dórico, como una “legalidad vinculante y condicionante, necesaria e imprescindible”.<sup>23</sup> Su forma responde positivamente a dichas demandas perceptuales. Por ello, en su apariencia es posible descubrir la expresión de serena belleza a la que hace referencia Winckelmann. (p. 130). Sin embargo, también sería válido reconocer la existencia de aquellas reglas y elaborar una propuesta distinta, no afirmativa. Es decir, realizar un diseño que atienda a las expectativas del usuario, sin consentirlas. Con la expresión de otros valores en lugar

---

23 Pareyson, L. (1987) *Conversaciones de estética*. Visor. p. 155.

de la serenidad, como sucede en tantas obras excelentes de arquitectura. Lo que el arquitecto no puede hacer, si busca la excelencia de su arte, es ignorar aquellas demandas originarias. De algún modo debe darles cabida porque provienen de la sensibilidad del espectador y en última instancia, se fundan en disposiciones biológicas.<sup>24</sup> Debe contar con ellas como un ingrediente fundamental del diseño.

En este punto, cabe aclarar que sería un error identificar lo primigenio con lo primitivo, como algo poco desarrollado o salvaje.<sup>25</sup> El orden dórico es una solución a la que se llegó dentro de una larga tradición, probablemente iniciada con una construcción sencilla en madera. Con el correr del tiempo, se fue creando una serie de recursos convencionales que conformó un lenguaje. Es decir, un sistema convencional compartido con otros en una cultura común. Hay en ese sistema una propuesta que proviene de la elección libre:

Quando aprendemos un lenguaje, aprendemos las categorías que contiene. El lenguaje conduce y apremia nuestra categorización del mundo. Nuestra tradición ofrece la malla o red de categorías que han tejido a lo largo de los siglos las personas que nos han precedido. Cuando aprendemos un lenguaje, nos proveemos de una visión del mundo compartida que conformará nuestro ser y saber.<sup>26</sup>

El orden dórico propone un lenguaje arquitectónico. Su origen proviene de una tradición en la que se fue gestando un sistema de convenciones, que descansan sobre ciertas demandas perceptuales. Las convenciones pasan a ser, para el arquitecto de aquella tradición, como una segunda naturaleza. (Lorda, p. 340.). Ello significa que el arquitecto incorpora aquellos recursos en su hacer como hábitos operativos.

---

**24** Lorda, J. (2003) Lo mejor de Gombrich. La conquista del matiz en el arte y la arquitectura. En P. Lizarraga (ed.). *E. H. Gombrich. In memoriam*. Eunsa. pp. 121-166.

**25** Cerdá Michel, A. D. (2007) Arte: ¿talento y/o disciplina? *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*. 9/2. pp. 5-10 <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80290201>> ISSN 0187-7690

**26** Lorda, J. (1991) *Gombrich: una teoría del arte*. Eiuinsa. p. 229.

Así, lo que Goethe presenta como forma primigenia de la arquitectura no es el mero reconocimiento de las exigencias perceptuales del espectador de la obra. Es un lenguaje elaborado por la aportación de numerosos artífices dentro de una misma tradición. Su elaboración, atiende a las expectativas que naturalmente tiene el espectador como sujeto universal. Sin embargo, el orden dórico también contiene un modo de interpretar la arquitectura, que no agota la posibilidad de sus expresiones. Este modo privilegia la expresión de algunos valores humanos sobre otros. Por ello, el orden dórico no es la única forma primigenia posible de la arquitectura. Un punto sobre el que Goethe no parece haberse pronunciado de modo explícito.

### *Conclusiones*

En la Teoría de la Arquitectura como en las otras artes, el autor realiza frecuentes intercambios con sus investigaciones científicas de la naturaleza. Ello se encuentra, en primer lugar, en la consideración de la obra como un organismo viviente. La obra posee unidad y consistencia por una ley interna, que es producto de la creatividad del genio. Aunque se trata de una expresión libre, en ella nada es arbitrario. Todo lo que le pertenece, en su multiplicidad, es acorde a aquella regla inspirada que organiza la forma. De modo que todo en ella se torna necesario y expresivo. Esta es la concepción orgánica de la obra de arquitectura, sostenida por Goethe desde su época del *Sturm und Drang* hasta el final de su vida. También como consecuencia de su condición orgánica, para Goethe, la obra no puede ignorar el ambiente físico y cultural al que pertenece. Sino que debe relacionarse con uno y otro estableciendo continuidades con el medio, como es propio de los seres vivos.

En su viaje a Italia, la contemplación directa de la arquitectura de la Antigüedad clásica supuso para Goethe una fuente de descubrimientos. Ante aquellas obras, se afirmó en la convicción de que existen normas de origen natural en el arte. Por una parte, normas que provienen de imitar a la naturaleza en su manera de proceder, siempre orientada

a la satisfacción de necesidades vitales. Se trata de reglas que el genio debe asimilar en su proceso creativo sin renunciar a la originalidad. Goethe interpreta que, como en la naturaleza, en el diseño de arquitectura debe haber una primacía de las exigencias funcionales consideradas en sentido amplio. Es decir, buscando dar respuesta a los requerimientos físicos, psicológicos y espirituales del usuario. También, que debería imitarse el modo racional de proceder de la naturaleza en lo que se refiere a las soluciones constructivas y a la economía de medios.

Por otra parte, Goethe sostiene la existencia de reglas de origen natural propias de cada modalidad artística, que se encontrarían en los fenómenos primigenios del arte. Así como reconoce en la hoja un fenómeno primigenio de la naturaleza vegetal, también identifica una forma originaria de la arquitectura en el orden dórico. En él se encuentran reconocidas una serie de tendencias o hábitos de percepción, que tienen una base biológica. El arquitecto no puede desentenderse de esas reglas de origen natural. Tampoco es necesario que responda afirmativamente a las mismas, como es propio de la tradición clásica. De algún modo, mediante su diseño, debe dar cauce a las expectativas que aquellas tendencias naturales despiertan en el usuario. En ese sentido, la tradición clásica contiene unos conocimientos sobre la arquitectura, que la hacen especialmente valiosa.

A la vez, el orden dórico no es una forma primitiva, en el sentido de algo poco desarrollado, sino el producto de una tradición. Su definición se debe a la aportación de numerosos artífices. Se trata de recursos artísticos que configuran un lenguaje. El arquitecto se apropia de los recursos que ofrece la tradición, como si se tratara de una segunda naturaleza. Ello no limita la libertad de su diseño, sino que potencia su capacidad de acción. Es el modo de proceder habitual de los artistas, que queda recogido en el arquetipo. Así, el orden dórico, además de fundarse en reglas basadas en la naturaleza de la arquitectura, es el resultado de unos recursos formales de origen convencional. Estos dan lugar a un lenguaje que supone un modo posible, entre otros, para concebir la arquitectura.

**Recibido: 10 de marzo de 2020**

**Aprobado para la publicación: 8 de julio de 2020**

**CRISTINA L. ARRANZ** es Arquitecta por la Universidad Nacional de Rosario y Doctora en Filosofía por la Universidad de Navarra, España. Titular de *Historia de la Arquitectura II* (Carrera de Arquitectura) FING de la UNCuyo. Profesor Asociado de *Arte y Cultura de la Edad Moderna* (Carrera de Historia) y J.T.P. de *Estética* (Carrera de Filosofía) en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo. Es miembro de la *Cátedra Libre de Mundo Clásico y Antigüedad Tardía* y del Grupo de Investigación *Architectural Research Team: Theory and History* (ART T&H) de la Universidad de Navarra. Actualmente dirige un Proyecto de Investigación sobre la teoría artística de J.W. Goethe. Cuenta con numerosas publicaciones nacionales y extranjeras.