

# Proyectos de escaleras de Goethe

**Joan Calduch Cervera**

Doctor Arquitecto  
Catedrático de Composición arquitectónica  
Universidad de Alicante  
Académico Correspondiente

**Alberto Rubio Garrido**

Doctor Arquitecto  
Universidad Politécnica de Madrid

## RESUMEN

La vocación de Goethe como conocedor, teórico de la arquitectura y arquitecto diletante se puso de manifiesto en sus escritos y su abundante producción gráfica a lo largo de su vida. Sus trabajos sobre un tema específicamente arquitectónico como las escaleras permiten acercarnos a las distintas facetas de esta inclinación. La representación en perspectiva del espacio y los aspectos ornamentales fueron sus primeras manifestaciones. Su trabajo como responsable de las obras de reconstrucción del *Schloos* de Weimar y, en concreto, de su escalera imperial, le llevaron a colaborar con el proyectista en el intento de superar la mera construcción para elevarla a la categoría de arte. Pero donde desplegó todas sus facultades como arquitecto fue en la remodelación de su vivienda en Frauenplan (Weimar). Los problemas funcionales y representativos de las dos escaleras que construyó en esta residencia ponen en evidencia hacia dónde orientaba su idea de arquitectura pero, también, sus limitaciones como arquitecto de las que siempre había sido consciente.

**Palabras clave:** Goethe / escalera / arquitectura / dibujo.

## ABSTRACT

*Goethe's vocation as connoisseur, architecture theorist and dilettante architect was evident in his writings and his abundant graphic production throughout his life. His works on a specifically architectural theme such as stairs allow us to approach the different facets of this inclination. The space representation in perspective and ornamental aspects were its first manifestations. His work as responsible for the reconstruction of Weimar Schloss and, in particular, its imperial staircase, led him to collaborate with the designer in the attempt to overcome mere construction into the category of art. But it was in the remodeling of his own house in Frauenplan (Weimar) where he deployed all his faculties as an architect. Functional and representative problems of the two staircases he built in this residence show where his architecture conception was oriented to, but also his limitations as an architect.*

**Keywords:** Goethe / stairs / architecture / drawing.

*Es ist eine so angenehme Empfindung, sich mit etwas zu beschäftigen, was man nur halb kann, daß niemand den Dilettanten schelten sollte, wenn er sich mit einer Kunst abgibt, die er nie lernen wird, noch den Künstler tadeln dürfte, wenn er über die Grenze seiner Kunst hinaus in einem benachbarten Felde sich zu ergehen Lust hat.*

Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*,  
Zweiter Teil, Drittes Kapitel (1808-1809)<sup>1</sup>

Ya anciano, durante sus largas conversaciones con Eckermann el 21.3.1830 Goethe le confesó: “Yo, por ejemplo, traje de Italia el gusto por las grandes y bellas escaleras y por efecto de ello estropecé esta casa, pues sus habitaciones resultan ahora más chicas”<sup>2</sup>. Se refería a su residencia en Frauenplan de Weimar que había remodelado años antes siendo la manifestación más representativa de su tarea como arquitecto diletante. En su juventud Goethe criticó las escaleras construidas por su padre en su casa de Frankfurt<sup>3</sup>. Así pues, estaba reconociendo que había incurrido en un error similar.

Frente al arte Goethe diferenciaba entre el *aficionado vulgar*, el *auténtico aficionado*, el *diletante* y el *verdadero artista*. El simple *amateur* “trata a la obra de arte como un objeto con el que se topa en la plaza del mercado”, y sólo le exige que “parezca natural para así poder disfrutar de ella de una forma natural y a menudo tosca y vulgar”. Por el contrario, el *auténtico aficionado* es capaz de comprender las pautas y normas que ha seguido el artista y “siente que debe subir al nivel del artista para disfrutar de la obra.”<sup>4</sup> Ambos, cualquiera que sea el nivel en el que aprecian y entienden el arte, tienen en común que no lo practican.

Según Goethe: “La comprensión y la práctica siguen caminos muy diferentes.”<sup>5</sup> El ejercicio práctico, más restringido, es lo que comparten el diletante y el artista. El primero es un aficionado culto [*wahre Liebhaber*] que a su capacidad de juzgar y valorar las obras, añade, por gusto, su ejercicio. Las críticas de Goethe al diletante<sup>6</sup> que nunca dominará el arte que practica no ocultan su simpatía hacia el aficionado convertido en diletante, porque alcanza un mejor disfrute y conocimiento artísticos. Escribe: “el aficionado que aún no posee bastante soltura de mano para sacarle a todos y cada uno de los objetos una copia airosa, afánase por lograr lo más principal y asimilarse aquello que para él tiene un carácter notable que particularmente háblale al alma”<sup>7</sup>. Pero eso no convierte al diletante en artista. Durante su viaje a Italia, el 17.2.1787 refiriéndose a sí mismo comenta:

<sup>1</sup> “¡Qué impresión tan grata la de ocuparse en algo que sólo a medias conocemos! De suerte que nadie debería regañar al diletante por aplicarse a un arte que nunca aprenderá, ni censurar tampoco al artista si saliéndose de los límites de su arte, complácese por discurrir en un campo vecino.” (GOETHE, 1991, II: 1280).

<sup>2</sup> GOETHE, 1991, III: 210.

<sup>3</sup> La casa de madera la compró su abuela (1733) y a su muerte (1754) su padre, “que era muy entendido en achaques de técnica arquitectónica”, la reformó (GOETHE, 1991, III: 439, 446). En 1768 criticó la escalera por no adecuarse al uso de varias familias, ya que debió localizarse “a un lado, como en Leipzig, y teniendo cada piso su puerta que poder cerrar”. (GOETHE, 1991, III: 636).

<sup>4</sup> GOETHE, 1999, 125, 126.

<sup>5</sup> GOETHE, 1999, 102.

<sup>6</sup> En un texto de Goethe y Schiller (“Über den dilettantismus” 1797), reprochaban al diletante su desconocimiento de las técnicas y problemas concretos del trabajo artístico (ARNALDO, 2008, 22).

<sup>7</sup> GOETHE, 1991, III: 939.

para hacer bien algo es menester la práctica de toda la vida.

Y, sin embargo, no debe el aficionado arredrarse, por poco que se esfuerce. [...] Sólo que no debemos equipararnos a los artistas, sino proceder a nuestro modo<sup>8</sup>.

El *verdadero artista*, además de cultivar profesionalmente el arte ha de estar dotado de aptitudes naturales: “En todas las artes hay cierto grado que puede alcanzarse con las disposiciones ingénitas, por así decirlo, exclusivamente. Pero al mismo tiempo es imposible rebasarlo como el arte no venga en nuestra ayuda”<sup>9</sup>.

Goethe se consideraba un diletante que practicaba el dibujo, la escultura y la arquitectura, aunque era consciente de sus limitaciones que le alejaban del trabajo de un consumado artista o arquitecto.

En Italia el 5.7.1787 escribe: “he empezado a cultivar más seriamente la arquitectura, y todo se me hace sorprendentemente fácil (es decir, la idea, pues la práctica requiere toda la vida)”<sup>10</sup>. Conocer las bases y principios teóricos de la arquitectura en los que estaba empeñado era algo diferente a ser diestro en la ejecución de las obras. Suponía dar el salto de la idea a la práctica pasando de ser un diletante a convertirse en un profesional. Goethe distinguía, además, entre el simple maestro constructor y el verdadero arquitecto que domina su arte. Dos ámbitos que

siempre mantuvo claramente diferenciados. Por un lado, su interés por la teoría y la realización como diletante de dibujos arquitectónicos fueron algunas de las aficiones que cultivó asiduamente. Y por otro, su desempeño del cargo de *Supervisor de obras de Ingeniería y Arquitectura* en la corte del Gran Duque Karl August de Weimar le habituó con el trato de maestros constructores y arquitectos, así como con la gestión y responsabilidad de los trabajos de edificación que se estaban ejecutando, tomando incluso parte activa en cuestiones de diseño<sup>11</sup>.

Estos cuatro niveles de aproximación de Goethe a la arquitectura (como aficionado culto, como teórico, como gestor y como arquitecto diletante), se reflejan de manera elocuente analizando sus ensayos con pieza específicamente arquitectónica: la escalera. En un primer momento, realizó láminas de ruinas medievales y detalles arquitectónicos incluyendo dibujos de escaleras. Durante su viaje a Italia se avivó su vocación artística y su interés por la arquitectura<sup>12</sup> realizando ejercicios, a veces copiados de los tratados clásicos (Serlio, Palladio, Scamozzi, Vignola...). Como responsable de las obras de Weimar participó activamente en los trabajos y proyectos en ejecución. Un paso más hacia la labor del arquitecto profesional, fue su protagonismo en el diseño y construcción de las escaleras durante la reforma de su propia vivienda. Fue entonces cuando asumió sus limitaciones que le alejaban de ser un auténtico arquitecto.

8 GOETHE, 1991, III: 1152.

9 Mx., n° 1114 GOETHE, 1991, I: 442).

10 GOETHE, 1991, III: 1282.

11 Por ejemplo, entre las obras oficiales y en relación con la llamada *Römische Haus* (Casa Romana) construida por Arens (1792-1797) estudió distintos alzados de pabellón de jardín relacionados con este tipo de casa de campo (FEMMEL, 1972, IVb: 112; IVb: 113; IVb: 114; IVb: 115), dibujó varias alternativas para la fachada (FEMMEL, 1972, IVb: 97) y una planta general de situación (FEMMEL, 1972 VIa: 151). Un dibujo (FEMMEL, 1972, IVb: 97) parece incluir estudios para la fachada posterior de esta construcción recogiendo tres plantas con la ubicación de la escalera de salida al jardín cuya solución, finalmente realizada, Goethe había criticado en una carta a Meyer del 5.8.1796. Sobre sus proyectos para la reconstrucción del teatro de Weimar, que redactó con el arquitecto Coudray, véase EWALD (1999, figs. 64, 66, 67, 68). También participó en la escalera de la Biblioteca Anna-Amalia de Weimar (entradas en su Diario del 27.3 y 28.4.1825).

12 En varias ocasiones incluso se hizo pasar por arquitecto. (GOETHE, 1991, III: 1074, 1114).

## LA ESCALERA COMO TEMA PLÁSTICO

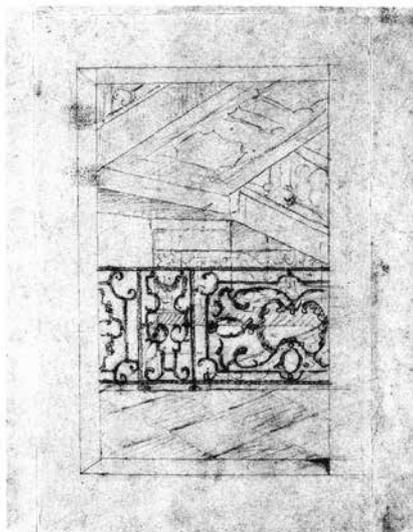


Fig. 1.- J. W. Goethe (1768/1770), Escalera en la casa de Goethe en Frankfurt. 234x177 mm. Dibujo a lápiz (FEMMEL 1972, I: 56).

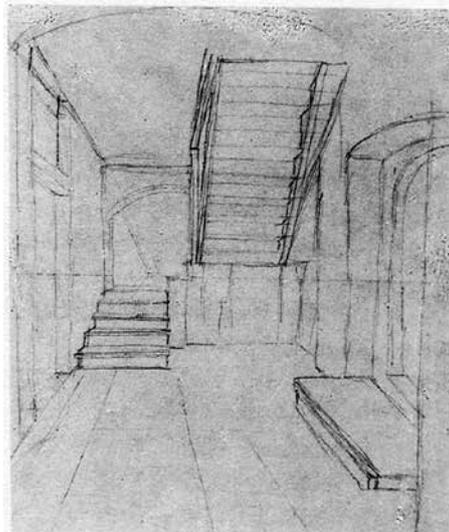


Fig. 2.- J. W. Goethe (s. f. ¿1777?), Caja de escalera. 393x334 mm. Lápiz (FEMMEL 1972, I: 179 rs.).

Tras su regreso de Leipzig donde empezó a practicar las artes plásticas y el estudio de la arquitectura<sup>13</sup>, dibujó la criticada escalera de la casa paterna (fig. 1). Se representa en perspectiva la parte inferior de las zancas inclinadas de madera, la barandilla metálica y el despiece del pavimento en damero. El diseño de la barandilla se destaca gráficamente y se apuntan los adornos de la madera bajo los peldaños. Durante su estancia en Estrasburgo había viajado a la ciudad de Zabern (Saverne) alabando la escalera del palacio episcopal que tiene una barandilla de hierro similar<sup>14</sup>. En definitiva, era la ornamentación lo que resaltó Goethe en este dibujo.

Tras instalarse en Weimar (7.II.1775) el Gran Duque le regaló la casa del guardabosques, jun-

to al Ilm, siendo ésta su primera residencia. Se conserva un dibujo (fig. 2) del vestíbulo de esta vivienda con la puerta de acceso a la derecha, la entrada de la sala a la izquierda y la escalera al fondo. Están representados los tres tramos adosados a las paredes que cierran el espacio. Las líneas fugadas del arranque inferior y las del tramo superior visto por debajo son el motivo principal de la lámina<sup>15</sup>. Estos ejemplos confirman que para Goethe el dibujo de escaleras en perspectiva era idóneo para representar el espacio arquitectónico.

En Roma había seguido un curso del que dice: “Inauguró Verschaffelt un curso de Perspectiva, y allí nos reuníamos por las tardes numerosa concurrencia, que escuchaba sus lec-

<sup>13</sup> Siendo adolescente sus estudios de matemáticas le ayudaron a “poder trazar mis bocetos arquitectónicos con más precisión” (GOETHE, 1991, III: 498). En Leipzig practicó dibujo y pintura en la academia de arte de Adam Friedrich Oeser y grabado con Johann Michael Stock, leyó a Winckelmann (GOETHE, 1991, III: 609-621) y estudió algunos grabados de Palladio. De regreso en Frankfurt escribía a Oeser (noviembre 1768) que se ejercitaba en el dibujo y estudiaba arquitectura.

<sup>14</sup> GOETHE, 1991, III: 670.

<sup>15</sup> Una perspectiva de Goethe de la misma época (1776/1777) (FEMMEL 1972, I: 301 rs.) representa una escalera en esquina adosada a los muros.

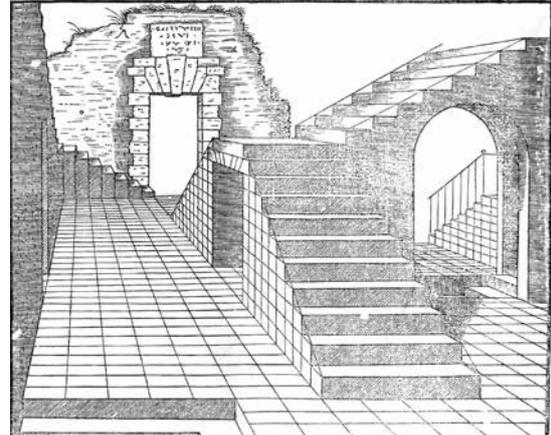
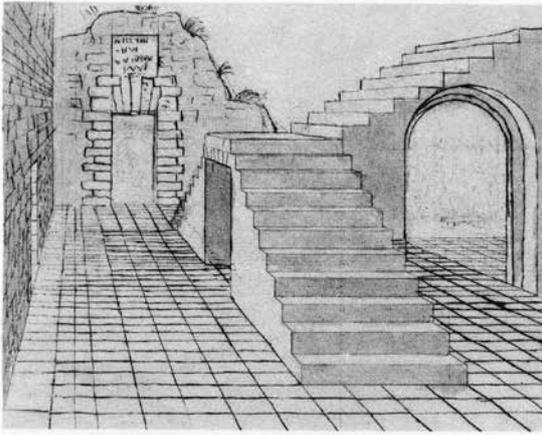


Fig. 3.- a) J. W. Goethe (1787/1788?), Sistema de escaleras. 232x273 mm., imagen: 180x224 mm.). Lápiz, tinta a pluma y lavado (FEMMEL 1972, III: 118); b) S. SERLIO (1537-1551, Libro II: folio 19 anv.).

ciones y en seguida las llevaba a la práctica.”<sup>16</sup> Existen algunos ejercicios en perspectiva realizadas en esos momentos<sup>17</sup>, entre ellos uno (fig. 3a) copiado del tratado de Serlio (fig. 3b). En el modelo aparecen seis ejemplos de escaleras en distintas posiciones. Goethe lo simplificó eliminando tres: el arranque descendente situado en la parte inferior izquierda, la que sube adosada al muro del fondo y la que aparece tras el arco de la derecha. Tampoco dibujó el desnivel del pavimento bajo el arco. Hay un *pentimento* en el encaje del perfil de los peldaños en el tramo más alejado, y el portón del fondo aparece completo y no parcialmente traslapado.

El motivo principal de la lámina es una escalera con planta en T de dos tramos ascendentes

en la misma dirección y sentido opuesto que confluyen en un rellano del que sube un tramo único en dirección perpendicular a los dos inferiores.

Sin entrar en un análisis del dibujo son destacables dos cuestiones en relación con las escaleras. Bajo la meseta donde confluyen los tres tramos, hay un arco adintelado que Serlio ha dibujado con sus dovelas. Aunque Goethe las insinúa no las representa correctamente porque el hueco casi toca el perfil de la escalera posterior y la huella del primer peldaño descendente prácticamente desaparece. Algo similar ocurre con la bóveda bajo el tramo superior donde la cuarta huella ascendente roza la línea del arco sin dejar espacio para la dovela en ese punto.

<sup>16</sup> GOETHE, 1991, III: 1301.

<sup>17</sup> FEMMEL 1972, III: 110; III: 111; III: 112; III: 113; III: 115; III: 116; III: 117; III: 118.

Estos aspectos ponen en evidencia el desconocimiento o escaso interés de Goethe por los aspectos constructivos de la arquitectura que dibujaba.

Los ornamentos y la perspectiva como representación del espacio son las cuestiones que quería controlar en estos dibujos.

#### LA ESCALERA COMO TEMA ARQUITECTÓNICO

La idea de arquitectura de Goethe quedó apuntada en el manuscrito inédito *Baukunst* (1795). En él establece una jerarquía de los fines de la arquitectura. El fin inmediato [*der nächste*] lo vincula con la construcción y su materialidad. El fin elevado [*der höhere*] corresponde a la utilidad y el carácter. El fin superior [*der höchste*] alude a la cualidad estética. Sólo cuando se llega a este último nivel se puede hablar con propiedad del arte de la arquitectura. En este mismo escrito vincula el disfrute de la arquitectura a su recorrido. Las escaleras, como piezas de tránsito entre espacios a varios niveles, aúnan la utilidad y el recorrido. Son, en consecuencia, un caso idóneo para gozar de la arquitectura.

Goethe alabó las escaleras de la primitiva casa de Frankfurt antes de la reforma por su estilo simple y funcional<sup>18</sup>. Pero no se limitó a valorar estas obras sino que él mismo se implicó en intervenciones puntuales sobre aspectos de diseño de escaleras como evidencian distintos dibujos suyos donde trata sobre cuestiones distributivas o utilitarias<sup>19</sup>. Son ejemplos donde Goethe aborda el fin elevado [*der höhere*] de la arquitectura, su uso.

Pero el sentido artístico que corresponde al fin superior [*der höchste*] era una cuestión diferente. Evocando su niñez Goethe habla del edificio municipal de consejos de Frankfurt [*Römer*] donde se realizaban los actos públicos más importantes. Escribe: “Solíamos ganarnos la buena voluntad de los porteros para poder subir la nueva y clara escalera imperial, pintada al fresco.”<sup>20</sup> La escalera imperial prestigiaba y simbolizaba al poder social. En Italia pudo contemplar algunas escaleras de este tipo como la del palacio nuevo en Caserta de Vanvitelli<sup>21</sup>. Y dado su interés, tendría noticias de la *Residenz* del obispo de Würzburg de Balthasar Neumann, cuya escalera imperial es la más imponente del siglo XVIII en Alemania.

El *Schloss* de Weimar sufrió un importante incendio el 6.5.1774. Desde 1777 La *Comisión para la Reconstrucción del Palacio* estaba bajo la dirección de Goethe que se responsabilizó de las labores de rehabilitación. Su implicación no se redujo sólo a su papel como director y gestor, sino que se extendía, también, a los aspectos de diseño que debatía con los proyectistas.

De las obras del palacio hay distintos dibujos suyos sobre parcelaciones, edificios afectados, ordenación de pabellones en torno a una explanada<sup>22</sup>, diseños del muro o el portón de acceso al patio de armas<sup>23</sup>, y varios esquemas de fachada<sup>24</sup>. Los trabajos cogieron impulso en 1800 con el arquitecto H. Gentz (1766-1811) quien proyectó la escalera imperial [*Gentzches Treppenhaus*] tras la puerta frente al puente de la Estrella [*Sternbrücke*], una de las primeras escaleras

<sup>18</sup> GOETHE, 1991, III: 437.

<sup>19</sup> En 1797 dibujó una planta esquemática (FEMMEL, 1972, VIa: 160 rs.) que se ha relacionado con la casa que Schiller pensaba adquirir y reformar, donde se representa una escalera en L que conduce a un pequeño distribuidor. Otro dibujo (FEMMEL, 1972, VIa: 161) de 23.12.1794 recoge cuatro plantas de escaleras, dos en U, una en L y otra de tres tramos en forma de S, junto a un alzado de una escalera de madera que podrían estar relacionados con la casa de Schiller en Jena y la escalera exterior del Belvedere en el jardín.

<sup>20</sup> GOETHE, 1991, III: 442.

<sup>21</sup> Los días 14, 15 y 16 de marzo de 1787 estuvo en Caserta y, aunque no menciona la escalera la conoció porque visitó el palacio nuevo del que hace un comentario (GOETHE, 1991, III: 1175).

<sup>22</sup> FEMMEL, 1972, IVb: 121; IVb: 121 rs.; IVb: 123.

<sup>23</sup> FEMMEL, 1972 IVb: 116; IVb: 117; IVb: 124.

<sup>24</sup> FEMMEL, 1972, IVb: 122.

monumentales del clasicismo alemán<sup>25</sup>. Goethe debió jugar un papel activo en este proyecto.

Generalmente una escalera imperial se sitúa perpendicular y lateralmente al paso de carruajes, con un tramo único inferior hasta una meseta de donde parten dos tramos simétricos laterales y paralelos al central que ascienden en dirección opuesta hasta el piso superior. Sin embargo, aquí el desarrollo es diferente porque la escalera y la vía de la puerta al patio de armas están superpuestas en la misma dirección. En consecuencia, el arranque de la escalera es doble en los laterales del paso con distintos tramos que van confluyendo hasta el superior que termina en una columnata de orden dórico griego. A diferencia de la solución ortodoxa en este caso no hay una única caja de escaleras sino dos ámbitos claramente diferenciados. Flanqueando la vía de carruajes hay dos columnatas entre las que suben unos escalones<sup>26</sup> y un paso que termina en unos peldaños y un rellano. A este punto se llega, también, desde otro tramo distinto perpendicular al paso rodado. En estos dos rellanos laterales simétricos empieza propiamente la caja de escaleras que condensa su representatividad (fig. 4a). Adosados a los muros laterales suben unos tramos que giran 90° por el muro de fachada hasta encontrarse en una nueva meseta central de donde arranca la parte final superior hasta la columnata y el vestíbulo de los salones principales del palacio [*Festsaal*]<sup>27</sup>.

Goethe, dibujó una perspectiva (fig. 4b) del espacio de la caja<sup>28</sup>. El falso techo con el tondo central para pinturas al fresco<sup>29</sup>, la columnata,

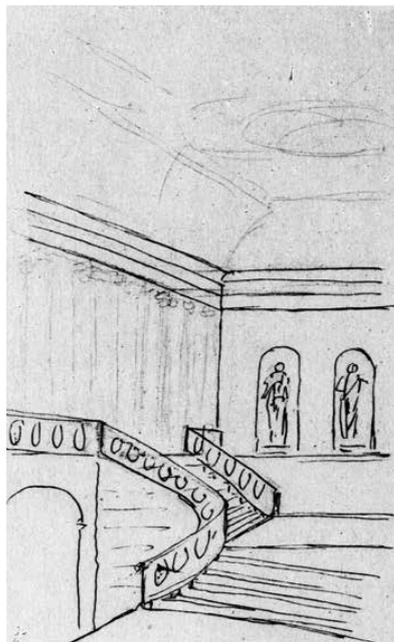


Fig. 4.- a) *Schloss Weimar*. Escalera imperial. Tramo superior (2014, foto del autor); b) J. W. Goethe (¿1801?), Caja de escalera. 330x422 mm. Lápiz, tinta a pluma (FEMMEL 1972, VIa: 163).

<sup>25</sup> ILLERT, 1988, 35.

<sup>26</sup> Los peldaños entre un pórtico de columnas los menciona durante su viaje a Italia al hablar del templo de Minerva en Asis, y lo recogió en un dibujo del templo de Segesta en Sicilia (FEMMEL, 1972 VIa: 140) (GOETHE, 1991, III: 1113-1114; 1217-1218). En el *Baukunst* (GOETHE, 1795) trata este problema como ejemplo de la evolución arquitectónica de la basa aislada bajo la columna.

<sup>27</sup> Hay un esquema de Goethe (FEMMEL, 1972. VIa: 163) de una planta simétrica palladiana (ca. 1801), tal vez relacionado con esa zona del *Schloss* en esos momentos en obras.

<sup>28</sup> Se ha planteado alguna duda sobre la autoría de este dibujo (BOTHE 2000, 165-190).

<sup>29</sup> Un detalle frecuente en las escaleras imperiales y que Goethe había utilizado en la de su casa.

las hornacinas con esculturas, las barandillas y la luz frontal al tramo central descendente son los elementos que arropan el rito de bajar ceremonialmente desde los recintos palaciales más nobles, dándole a la escalera el carácter buscado.

Hay que destacar dos aspectos. Primero: si en el tipo de escalera imperial el punto de arranque del tramo inferior es único y asume la máxima relevancia al potenciar el paso entre el carruaje y la escalera, aquí es el desembarco superior el que tiene ese protagonismo al unificar en un solo itinerario el encuentro de la escalera con el vestíbulo porticado. Segundo: la conexión de los tres tramos superiores finales recuerda la escalera imperial en T del dibujo de Serlio copiado por Goethe, como si aquella perspectiva le hubiera orientado a la solución arquitectónica pertinente.

Para Goethe, el valor de la escalera consiste en arropar y resaltar con la arquitectura algunas actividades emblemáticas de la sociedad. Es el lugar donde el estatus del propietario se muestra a su medio social cuando abre su morada en momentos singulares de la vida pública. A diferencia de la finalidad sólo utilitaria de las escaleras privadas, la importancia arquitectónica de una escalera singular como ésta del *Schloos* consiste en subrayar la ceremonia de auto-celebración del estamento aristocrático que la recorre en ocasiones especiales.

Trasladar este sentido del palacio a la vivienda burguesa es lo que se había propuesto Goethe en su propia casa. Se trataba de llevar, aunque con una estructura arquitectónica más modesta, el significado arquitectónico de las es-

caleras de lo público y aristocrático a la esfera de lo doméstico y burgués sin menoscabo de su condición representativa.

#### LA ESCALERA COMO OBRA

Cuando en 1792 Goethe se instaló en Frauenplan de Weimar<sup>30</sup> le pidió al arquitecto J. F. Steiner (1774-1840) el levantamiento del inmueble que pensaba reformar (fig. 5). Estaba formado por dos bloques principales separados por un patio y otras dependencias comunicados por varias escaleras, con un jardín posterior. El volumen de fachada es de doble crujía y en planta baja tiene un zaguán central pasante, dos alas a los lados y portones de carruajes de entrada y salida al patio en los extremos. Consta, además, de piso noble y cubierta habitable inclinada a dos aguas.

Goethe hizo varios bocetos y una detallada relación de las obras previstas<sup>31</sup>. El cuerpo posterior de una crujía recayente al jardín se destinó en la planta baja a zonas de servicios, y en el piso a las habitaciones privadas. En la planta noble de la fachada estaban en enfilada las estancias de carácter social (*Urbinozimmer*, *Junozimmer*, *Gelber Saal*, *Deckenzimmer*, *Majolikazimmer*, *Sammlungszimmer*), el comedor (*Esszimmer*) y un pequeño oficio (*Obere Küche*).

Las reformas se hicieron entre junio de 1792 y el verano de 1795<sup>32</sup> y consistieron en adecuar el edificio a las necesidades residenciales y representativas de Goethe y su familia<sup>33</sup>. Además de solventar estas cuestiones funcionales, los principales objetivos fueron: por un lado, dar relevancia al acceso desde el zaguán a la planta

<sup>30</sup> Goethe la ocupó en junio de 1792 aunque no fue oficialmente su dueño hasta 1794 como regalo del Duque cuando le concedió el título nobiliario (PIELMANN, 1998, 175).

<sup>31</sup> EWALD, 1999, 122.

<sup>32</sup> H. Meyer, amigo de Goethe, vivió en la casa unos años y se ocupó de las obras durante su ausencia (1792) cuando acompañó al Duque en la campaña contra Francia. En diciembre de 1792, la estructura de la *Brückenzimmer* estaba concluida, el volumen de la caja de escalera preparado y la fachada exterior restaurada (GOETHE, 2004, 4904). Las obras menores se prolongaron hasta finales de 1798 (PIELMANN, 1998, 176). Hay un croquis en planta de Goethe que parece corresponder a la distribución de sus aposentos privados (FEMMEL, 1972, IVb: 9 rs).

<sup>33</sup> El ambiente de una gran residencia urbana burguesa de principios del siglo XIX en Alemania está magistralmente recreado por Thomas MANN, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901).

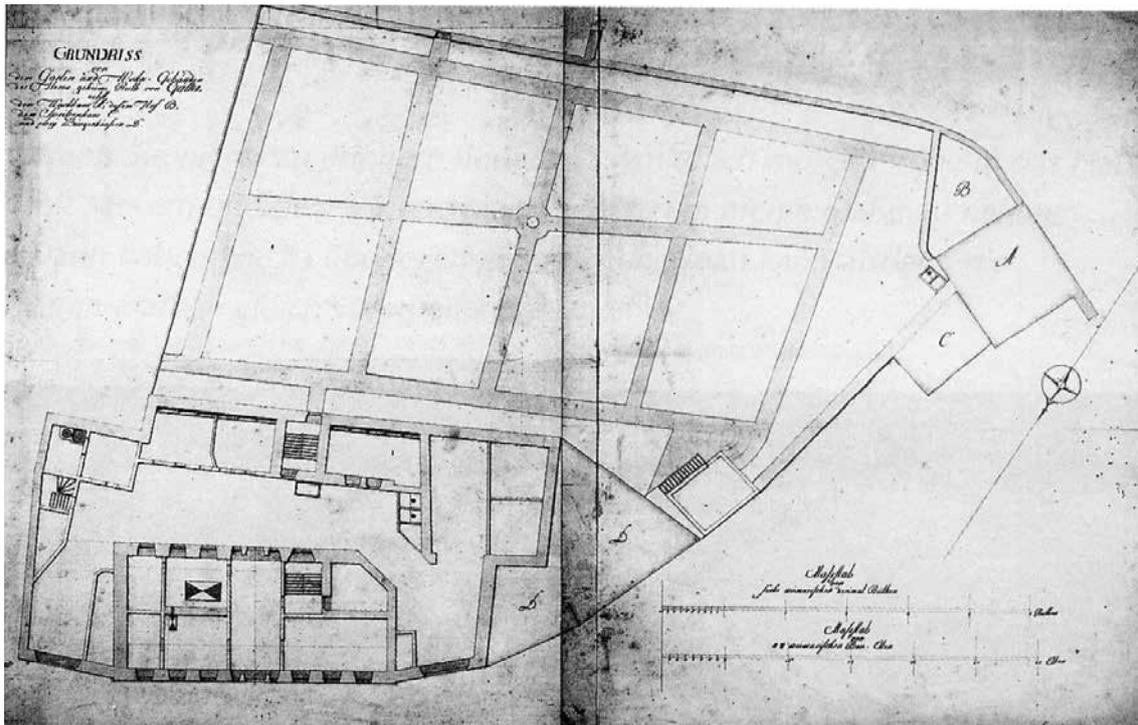


Fig. 5.- J. F. Steiner: Casa de Goethe en Frauenplan (c. 1792). Estado previo antes de la reforma (EWALD, 1999, 43).

noble mediante una escalera de peldaños suaves (a la italiana) que permitiera recorrerla disfrutando del espacio arquitectónico. Por otro, conectar los salones de la zona delantera con el jardín posterior con un cuerpo pasante sobre el patio (*Brückenzimmer*) y una pequeña escalera al vestíbulo de salida (*Gartenzimmer*). En tercer lugar, crear una atmósfera clasicista con la decoración interior resaltada por la gran colección de objetos y obras de arte que poseía. Existen varios dibujos de Goethe de cenefas con grecas y esvásticas, posiblemente extraídas de motivos pompeyanos, destinados a este fin<sup>34</sup>. Por último, quería reconstruir la fachada al jardín con una solución clasicista palladiana algo que, por cuestiones de coste, abandonó<sup>35</sup>.

Todos esos objetivos se reflejan de un modo elocuente en un dibujo (fig. 6) que recoge: una planta de distribución del piso noble (superponiendo el tramo inferior de la escalera en planta baja), la proyección de la fachada al jardín, una sección por el *Brückenzimmer*, otra parcial del muro de la caja de escaleras con la entrada superior a la vivienda, un capitel y su perfil posiblemente del recercado de la puerta que está entre ellos (quizás la misma que aparece en la sección parcial), dos detalles del alzado de un paramento interior y un esquema a línea que podría ser la distribución de la zona privada personal.

Respecto al primer objetivo, Goethe proyectó simultáneamente en las mismas fechas

<sup>34</sup> FEMMEL, 1972, IVb: 83, 85, 85 rs., 89. En julio de 1794 Goethe encargó al arquitecto de Dresde Ch. F. Schuricht la decoración de la caja de escalera y la fachada (GOETHE, 2004, 5108 y ss.).

<sup>35</sup> FEMMEL, 1972, IVb: 91, 92, 92 rs.; Ewald: 1999, 112.

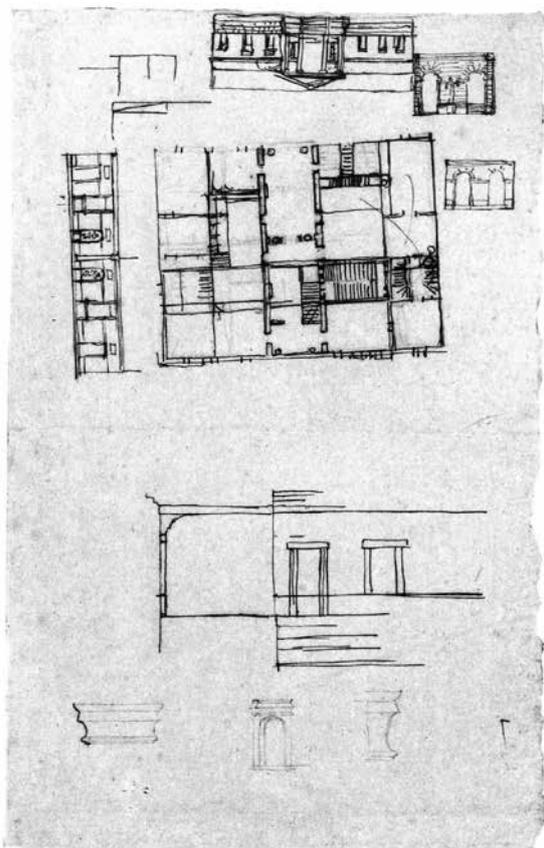


Fig. 6.- J. W. Goethe (posterior a 1793). Planta ideal de la casa de Goethe (primer piso). 215x341 mm. Lápiz, tinta a pluma (FEMMEL 1972, IVb: 91).

dos escaleras conectadas entre sí: la principal y representativa (*Treppenhaus*), y otra para el uso privado residencial (*Internes Treppenhaus*).

La escalera principal condensaba la primera y más emblemática imagen de la casa que Goethe quería mostrar a sus amigos y visitantes<sup>36</sup>. Igual que en el edificio preexistente, la caja de escaleras ocupa la segunda crujía a la derecha del zaguán. Pero su desarrollo y amplitud para las expectativas de Goethe eran inadecua-

dos y había que prolongarla con un tramo inferior saliendo del espacio de la caja e invadiendo el zaguán. Los dos croquis del muro con arcos corresponden a la sección por el zaguán frente a la puerta de entrada. En uno de ellos se ve el arranque de escaleras en el arco derecho, pero no en el izquierdo, lo que indica dos recorridos: por la izquierda se va hasta el patio posterior y por la derecha se llega al tramo inferior de la escalera como muestra la planta. Una sección por la escalera (fig. 7), con el zaguán y la *Sala Amarilla* [*Gelber Saal*] a la izquierda, y el paso a los aposentos privados de Goethe a la derecha, confirma esta interpretación. En esta solución el recorrido de subida empezaría adosado al paramento exterior donde están las ventanas, y el último tramo llegaría hasta la meseta con la entrada a la izquierda del muro como aparece en el apunte de sección (fig. 6). En consecuencia, la escalera ocupa dos zonas distintas: el zaguán en la parte inferior y la caja en la superior. Y, en cada una de ellas el espacio arquitectónico tiene un significado distinto y se resuelve de un modo diferente.

La construcción escenográfica del zaguán debía implicar un coste excesivo por lo que esta solución se abandonó y no se modificó el zaguán. La escalera construida se desarrolla en tres tramos paralelos en S, el superior adosado al paramento exterior y alineado con la puerta desplazada a la derecha del muro frontal, y el tramo inferior alojado en la crujía contigua a la caja (fig. 8). De manera poco satisfactoria en la planta baja arranca en sentido contrario a la dirección de la entrada desde el zaguán y el espacio de la caja sólo se percibe al llegar al primer rellano. Goethe quiso dar la máxima ostentación a esta pieza como demuestran las tres perspectivas desde los rellanos intermedio y superior que dibujó<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Refiriéndose a esta mansión de Goethe el joven Jean Paul le contaba a su amigo Christian Otto: “Su casa impresiona, es la única en Weimar en gusto italiano, con semejantes escaleras, un panteón lleno de cuadros y estatuas.” Citado en KLAUß (1991, 14)

<sup>37</sup> FEMMEL (1972, IVb: 77, 78 y 79), las tres fechadas el mismo día: 7.6.1792. Terminadas las obras de albañilería, los carpinteros empezaron a preparar la escalera según consta en la factura de esa misma fecha (GSA. Ka. X, 2 Bl. 44) El 10.10.1792 manifestaba por carta a Meyer que “Dado que los albañiles han trabajado tan lentamente, la escalera no va a estar terminada”.



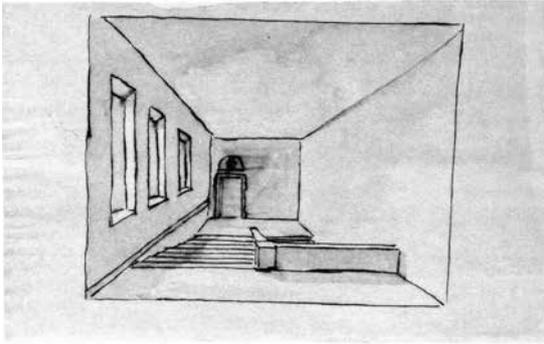


Fig. 9.- a) J. W. Goethe (07.06.1792), Caja de escalera de la casa de Goethe en Weimar. 144x225 mm. (imagen: 118x152 mm.) Tinta a pluma, lavado (FEMMEL 1972, IVb: 79); b) Casa de Goethe em Weimar. Caja de escaleras (2014 (foto del autor).

a una cota inferior. En su opinión una escalera de caracol capaz de salvar con peldaños esta “desigualdad de los pisos” era la idónea.

Tradicionalmente en edificios domésticos las escaleras de caracol resolvían óptimamente los aspectos funcionales con el mejor aprovechamiento del espacio<sup>39</sup>. En Italia Goethe pudo admirar las escaleras de este tipo que Palladio había dibujado y construido<sup>40</sup>. De la del *Convento della Carità* en Venecia escribe que era “la escalera de caracol más bella del mundo [...] cuán bella sea puede inferirse del hecho de que el propio Palladio la dé por buena”<sup>41</sup>.

Tres láminas con cuatro plantas de la escalera interior (fig. 10) nos permiten conocer las cuestiones que quería resolver. Además de conectar las tres alturas (salas, estancias privadas y rellano) la escalera sube a la zona habitable bajo

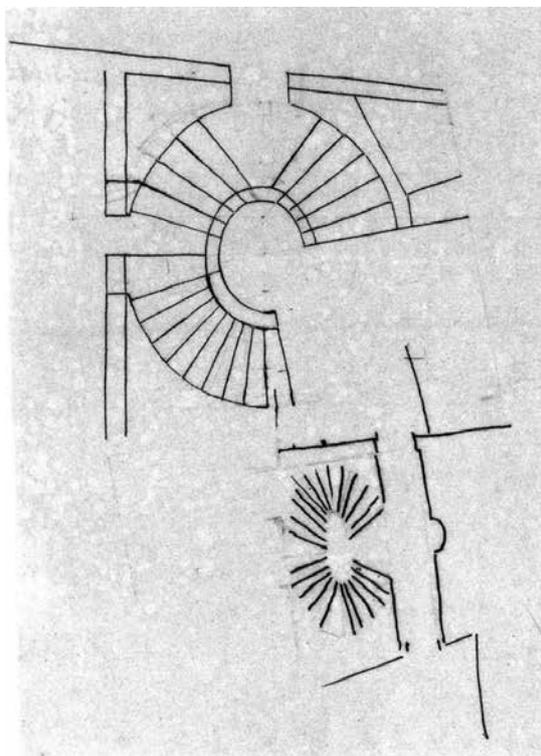
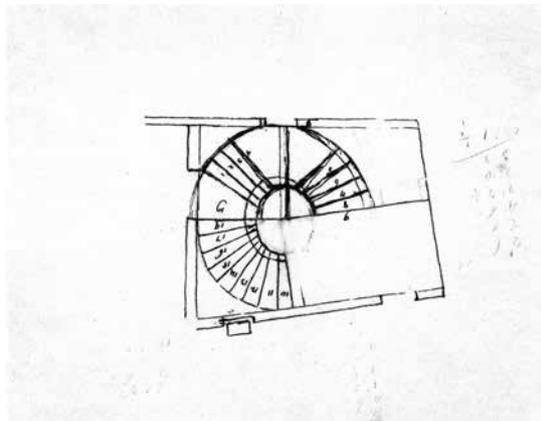
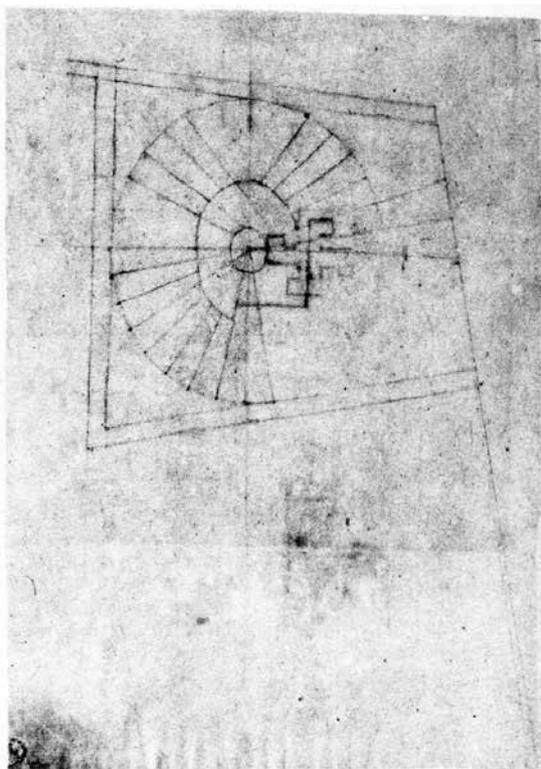
cubierta. La forma ovalada de la planta era la que mejor encajaba en el perímetro trapezoidal del espacio. Incluso hay un esquema (fig. 10c) donde se enfatiza esa forma para liberar un paso entre los cuerpos delantero y posterior.

El ajuste de los peldaños para solventar las diferencias de alturas entre los pisos es el principal problema funcional. En los croquis se tantean varias alternativas. En dos de ellos (fig. 10: a, b) se dibujan cuatro contrahuellas (numeradas en el b) entre la zanca de la escalera principal y el nivel de los aposentos posteriores, pero en el tercero, tal vez posterior por su trazado limpio con instrumental, hay cinco (fig. 10c). Lo mismo ocurre con los peldaños que salvan los niveles entre las zonas trasera y delantera: en un caso (fig. 10a) se dibujan siete contrahuellas, en otro (fig. 10b) se numeran cinco y en el terce-

<sup>39</sup> Además de los usos residenciales estas escaleras servían para la subida a torres y campanarios. En esas fechas (c. 1795) Goethe dibujó la planta de una columna monumental con una escalera de caracol en el centro. (FEMMEL 1972, IVb: 132).

<sup>40</sup> Palladio representó en su tratado escaleras circulares y elípticas tanto con núcleo macizo como hueco, en tipos genéricos, en modelos imaginados como la casa de los griegos o la basílica antigua y en palacios y villas (PALLADIO, 1580, I: 62, 63, 65; II: 6, 13, 39, 44, 52, 53), y construyó las del *Convento della Carità* en Venecia y la *villa Emo* entre otras (CHASTEL, 1965, 11-22).

<sup>41</sup> GOETHE, 1991, III: 1082.



ro (fig. 10c) hay seis<sup>42</sup>. La puerta que comunica con los aposentos privados se sitúa en el centro de un ancho rellano, pero la que conecta las dos escaleras tiene un emplazamiento forzado para respetar el eje del tramo superior de la escalera principal y su anchura está determinada por las proporciones de los huecos en la caja. Esto explica las dudas entre el eje de la puerta y la situación de la meseta en este punto (fig. 10c), así como los tanteos del trazado de un peldaño más, y el hecho de que, finalmente, no esté en medio del rellano. También el centro de la escalera, posiblemente por todos estos problemas, es objeto de reajustes (fig. 10b) desplazando ligeramente la entrada a la zona privada para mantenerla a eje del descansillo. A diferencia de todos estos problemas y tanteos, el paso desde la *Urbinozimmer* no tiene dificultad porque hay un espacio holgado desde el que arranca el tramo que sube a la cubierta.

Fig. 10.- a) J. W. Goethe (antes del 7.6.1792), Planta de la escalera de caracol de la casa de Goethe en Weimar. 329 x 201 mm. Lápiz, tinta a pluma (FEMMEL 1972, IVb: 82); b) J. W. Goethe (antes del 7.6.1792), Planta de la escalera de caracol de la casa de Goethe en Weimar. 164x202 mm. Lápiz, tinta a pluma (FEMMEL 1972, IVb: 80); c) J. W. Goethe (antes del 7.6.1792), Dos proyectos (plantas) de la escalera de caracol de la casa de Goethe en Weimar. 289 x 202 mm. Lápiz, tinta a pluma (FEMMEL 1972, IVb: 81).

<sup>42</sup> En la realidad hay cuatro contrahuellas entre el descansillo y el cuerpo posterior y cinco entre éste y el delantero.

Observando estos dibujos hay una cuestión que, por su ausencia, parece no preocupar a Goethe. La escalera del *Convento della Carità* no sólo es excepcional por su forma y diseño sino también, de una manera relevante, por su magnífica construcción en piedra con el núcleo hueco y los peldaños de una pieza volados que van superponiéndose. Son una lección magistral de arquitectura porque diseño, forma, construcción y materia forman una unidad coherente perfectamente trabada. En la casa de Goethe esta escalera interior es de estructura de madera y se apoya en dos pilarcitos en el vacío central para asegurar su estabilidad. Viendo sus dibujos está clara la preocupación de Goethe por resolver la conexión funcional de los espacios, pero su materialización y construcción la dejaba en manos de los maestros de obras y carpinteros. Una cuestión elocuente porque nos ilustra sobre el modo en que Goethe entendía la arquitectura.

#### GOETHE, ARQUITECTO DILETANTE

Para Goethe, la arquitectura como arte se alcanza cuando se han satisfecho dos fines previos que atañen a la materia y a su uso. En su opinión, siguiendo la estela del Renacimiento, el arte de la arquitectura posee su propio ámbito autónomo que está por encima de la mera construcción situada al nivel inferior de las artesanías y trabajos mecánicos. Consideraba que la creatividad arquitectónica se canaliza a través del proyecto y los problemas derivados de su ejecución son competencia de alarifes y maestros de obras, muy distintos de los intereses culturales y estéticos que mueven al verdadero arquitecto. Pese a su gran admiración por Palladio no supo comprender que la calidad de sus obras se asienta, de un modo relevante, en su profundo conocimiento de los materiales y trabajos constructivos, dada su formación como aprendiz de cantero en el taller que le había convertido en un consumado maestro constructor.

Entre quien sólo se interesa por cuestiones teóricas, formales y utilitarias de las obras y el que es capaz de abordar la arquitectura globalmente, integrando la materia y su construcción para convertir el proyecto en la realidad

física del edificio, está la brecha que separa al arquitecto diletante del verdadero arquitecto. Goethe fue consciente de que no había superado este hiato, a pesar de su indudable interés y sus continuas aproximaciones al mundo de la arquitectura.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARNALDO, J. (ed.), *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2008.
- BOTHE, R. „Gentz oder Goethe, das ist hier die Frage. Anmerkungen zum Treppenhaus und Festsaal im Weimarer Schloß“, en *Deutsche Baukunst um 1800*, R. Wegner (ed.), Colonia: Böhlau Verlag, 2000, 165-190.
- CHASTEL, A. “Palladio et l’escalier”, en *BCISA (Bolletino del Centro Internazionale di Studi d’Architettura Andrea Palladio)*, VII (1965) 11-22.
- EWALD, R. *Goethes Architektur. Des Poeten Theorie und Praxis*. Weimar, Ullrich Verlag, 1999.
- FEMMEL, G. (ed.), *Corpus der Goethezeichnungen* (10 Tomos), Leipzig, Veb. E. A. Seemann, Buch und Kunstverlag, [1958] 1972.
- GOETHE, J. W. *Obras completas* (4 vols.). Rafael Cansinos Assens (trad.). México D.F.: Aguilar, 1991.
- .- *Escritos de arte*, Miguel Salmerón (trad., int. y n.), Madrid, Síntesis, 1999.
- .- *Briefe, Tagebücher, Gespräche*, Berlín, Digitale Bibliothek, 2004.
- .- *Baukunst*, Goethe- und Schiller-Archiv, Signatur GSA 25/XLV,6, 1795.
- ILLERT, W. *Das Treppenhaus im deutschen Klassizismus*. Worms, Manuskripte zur Kunstwissenschaft, 1988.
- KLAUSS, J. *Goethes Wohnhaus*. Weimar, Klassikerstätten, 1991.
- PALLADIO, A. *I quattro libri dell’architettura*, Venecia, Francesco de’ Franceschi, Domenico imp., 1570.
- PIELMANN, E. “Goethes Treppenhäuser”, en *Goethe-Jahrbuch*, 115 (1998) 171-181.
- SERLIO, S. *Tutte l’opere d’architettura et prospettiva*, Venecia, Francesco de’ Franceschi, 1537-1551.