

Ornament and Nature. From Goethe's House to the Secession Pavilion

The aim of this work is to establish the evolution in the treatment of vegetation, represented by these two cases: from the introduction of the physical plant, in the mid-eighteenth century, to its non-naturalistic representation, applied on the walls, at the end of the nineteenth century, which could account the multiple interpretation, symbolization and appropriation of vegetation have meant in modern culture and architecture. By referring in this work to vegetation or green, we are actually moving on two planes, between phenomenology and spirit. The introduction of the vegetal reference in the artistic or architectural work in particular, is a human construct, therefore, is not a natural one. This differentiation, apparently confusing, develops at the final disambiguation, around 1900, when the clearly artificial character of the artistic work and which confronted the problematic relations between culture and the natural are eventually understood. From this point we work on the introduction of vegetation, vital, exuberant, full of optimism, rich in symbolism and the way in which artists and architects understood and used it.

Keywords: Ornament, vegetation, Naturphilosophie, Wiener Sezession, Goethe

El objetivo de este trabajo es establecer el modo en que se produjo la evolución en el tratamiento de la vegetación, que representan estos dos casos, desde la introducción del elemento vegetal físico a mediados del siglo XVIII, a su representación no naturalista, aplicada sobre los muros, a finales del XIX. Esto explicaría la multiplicidad de significados que la interpretación, simbolización y apropiación de la vegetación han supuesto en la cultura y la arquitectura modernas. El término «verde» en este trabajo, se plantea en planos paralelos entre fenomenología y creación del espíritu. Esta alusión a lo vegetal, ya sea en la obra artística o en la arquitectura en particular, hace referencia a un constructo humano, es decir, no natural. La diferencia, que podría parecer confusa, encuentra su desenlace hacia 1900, cuando se asumió finalmente carácter claramente artificial de la obra artística, que incorporaba las complejas relaciones entre la cultura y lo natural. Desde aquí se profundiza en el problema de la introducción de lo vegetal, exuberante, vital, lleno de optimismo, rico en simbología, y la manera en que los artistas y arquitectos lo comprendieron y utilizaron.

Palabras clave: Ornamento, vegetación, Filosofía de la naturaleza, Secesión Vienesa, Goethe

Isabel de
Cárdenas Maestre

Ornamento y naturaleza

De la casa de Goethe al Pabellón de la Secesión

DOI: 10.20868/cn.2022.4985

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) llegó al Ducado de Weimar en noviembre de 1775, siendo ya un autor famoso en toda Europa. Había sido invitado por el Duque Carlos Augusto, de educación ilustrada y admirador declarado del poeta, con el objetivo de elevar el nivel cultural del ducado.

Uno de los muchos regalos que el duque hizo a Goethe, para persuadirlo de fijar su residencia permanente en la corte de Weimar, fue una casita a orillas del río Ilm, con un gran jardín. Esa casa fue para Goethe su primera y más preciada propiedad, y vivió allí hasta 1785, manteniéndola como casa de recreo cuando se mudó a la ciudad.

Tras adquirirla en abril de 1776, apenas seis meses después de su llegada a Weimar, arregló la casa y el jardín conforme a su gusto «adoptando la disposición de un parque»

(Arnaldo 2008: 96). El 17 de mayo, Goethe escribió a su amiga Auguste von Stolberg: «Tengo un pequeño jardín encantador frente a la puerta del Ilm, hermosos prados (...) hay una pequeña casa vieja adentro que estoy reparando (...) dibujaré bancos de césped que quiero tener dispuestos para que la paz venga a mi alma» (Khaler, 1966: 43).

Tal era su apego por el lugar, que elaboró entre 1779 y 1785 varios dibujos de la casa y el jardín, entre ellos, una acuarela de la fachada trasera. En el dibujo se puede ver la puerta de la casita, rodeada por completo de rosales que trepaban hasta el techo, y que formaban una suerte de arco de acceso vegetal, a modo de umbral. Una vegetación exuberante, plantada con sus propias manos, circundaba la construcción.

Más de cien años más tarde, en 1899,

Figura 1. Goethe, J. W. *Casa del jardín de Goethe desde la fachada trasera*. ca. 1779 / 80. Pluma gris y marrón sobre grafito, aguada gris y marrón, acuarela; sobre papel blanco y azul (Arnaldo 2008, 95).



Doctora Arquitecto.
Profesora asociada.
Departamento
de Composición
Arquitectónica.
Escuela Técnica
Superior de
Arquitectura de
Madrid (ETSAM).
Universidad
Politécnica de Madrid.

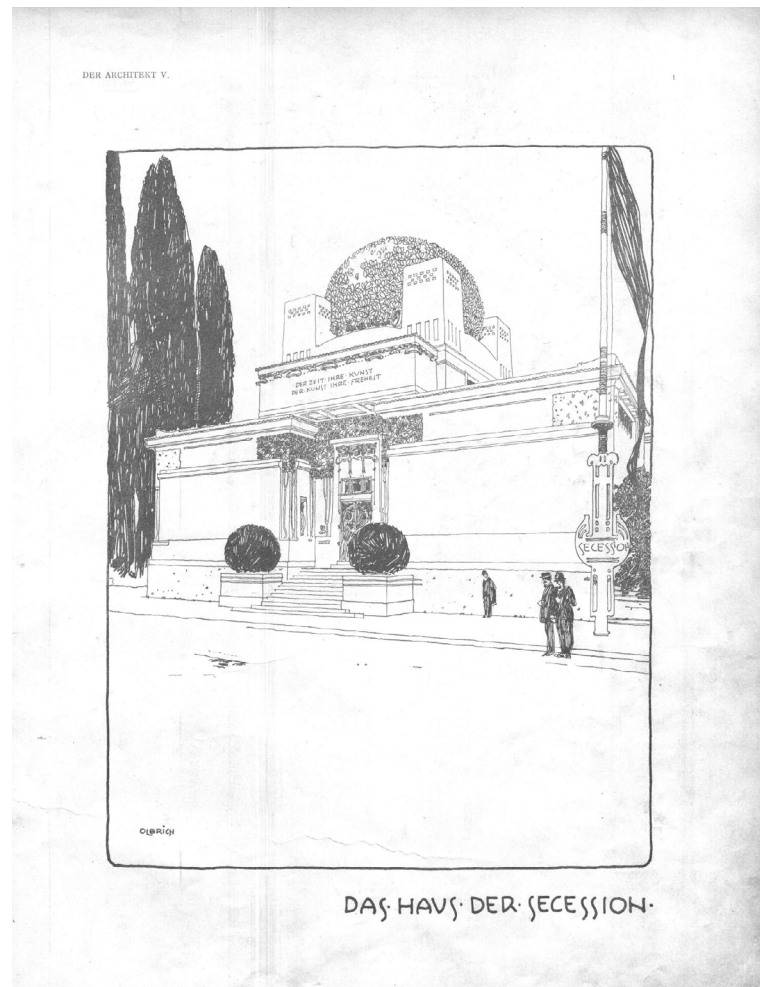
Olbrich construyó el Pabellón de la Secesión (Haus Secession) en Viena, en el que unos estilemas dorados que simbolizaban una especie de vegetación ascendente rodeaban el acceso al edificio. Los estudios y dibujos previos al proyecto definitivo evidencian que el autor manejó varias posibilidades, entre ellas la de introducir el elemento vegetal físicamente, pero que finalmente se decantó por una imagen convencionalizada que simbolizaba el concepto natural de follaje y crecimiento. Esta operación pone en evidencia que ese siglo de diferencia supuso una evolución desde el punto de vista estilístico, en el que el referente vegetal tomó un papel fundamental en el programa ornamental arquitectónico, pasando de una imagen naturalista a una representación materializada mediante de emblemas simbólicos.

El objetivo de este trabajo es establecer el modo en que se produjo la evolución en el tratamiento de la vegetación, que representan estos dos casos, desde la introducción del elemento vegetal físico a mediados del siglo XVI-II, a su representación no naturalista, aplicada sobre los muros, a finales del XIX. Esto explicaría la multiplicidad de significados que la interpretación, simbolización y apropiación de la vegetación han supuesto en la cultura y la arquitectura modernas¹. El término «verde» en este trabajo, se plantea en planos paralelos entre fenomenología y creación del espíritu. Esta alusión a lo vegetal, ya sea en la obra artística o en la arquitectura en particular, hace referencia a un constructo humano, es decir, no natural. La diferencia, que podría parecer confusa, encuentra su desenlace hacia 1900, cuando se asumió finalmente carácter claramente artificial de la obra artística, que incorporaba las complejas relaciones entre la cultura y lo natural.

Desde aquí se profundiza en el problema de la introducción de lo vegetal, exuberante, vital, lleno de optimismo, rico en simbología, y la manera en que los artistas y arquitectos lo comprendieron y utilizaron.

La Metamorfosis de las plantas de Goethe

Una de las mayores aportaciones de Goethe podría ser la recuperación de la reflexión en torno al mundo natural para la filosofía moderna, pero no desde un punto de vista científico, sino estético. Él intentó, con cierta ingenuidad, conciliar ciencia con poesía, pero no lo logró. Sin embargo, en realidad, lo que provocó sobre sus contemporáneos, y las siguientes generaciones de jóvenes poetas y filósofos, fue el impulso hacia una renovada



reflexión estética sobre la naturaleza, convirtiendo ésta en uno de los temas centrales del romanticismo.

En la época en la que Goethe llegó a Weimar, el mundo de la botánica había experimentado uno de los mayores avances con la publicación en 1735 del *Systema Naturae* de Linneo, cuyo acierto en convertir ese ámbito de la ciencia en un sistema moderno situó a la Botánica en una posición privilegiada respecto a otras ciencias. El estudio de las plantas se convirtió en actividad obligada para intelectuales e incluso príncipes.

Goethe no fue ajeno a esa moda, a la que dedicó los primeros años de Weimar, con tanta devoción como explica en 1817: «en tales condiciones yo me sentía obligado a buscar más y más luz sobre el saber botánico» (Goethe, 1997 [1821]: 45), y que continuó de manera constante hasta finales de siglo. Fruto de todas estas investigaciones fueron una serie de escritos, reunidos como *Teoría de la Naturaleza*, que, sorprendentemente, abordaban el tema no sólo desde una perspectiva científica, sino también estético-poética, pretendiendo conciliar ambas visiones.

Figura 2. Olbrich, J. M. Das Haus der Secession. 1899. *Der Architekt*, 1899: 1.

En 1798 publicó el texto que resume su investigación: *La Metamorfosis de las Plantas*. Se trataba de un poema en forma de elegía, escrita en versos hexámetros y pentámetros dípticos, y poco idóneo para un texto científico. Goethe eligió este tipo de composición con el evidente objetivo de homenajear el texto romano de Lucrecio, *De rerum natura* (Lucrecio, 2012)², escrito en el siglo I a. C. también en forma de elegía (Santaayana, 1947: 23).

El interés de Goethe por esta obra sería, por un lado, la fascinación por la posibilidad de que un texto científico pudiera ser escrito en forma de poema y, por otro, que Lucrecio presentaba una naturaleza en continuo movimiento de fluctuaciones aleatorias, panteísta y no teleológica, tal y como él empezaba a concebirla, que entroncaba con el concepto romántico de *poesía universal progresiva* acuñado por Friedrich Schlegel: «En ella (La Naturaleza) hay eterna vida, un eterno devenir, un perpetuo movimiento, y, sin embargo, no da pasos hacia delante. Se transforma eternamente y no hay en ella ni un momento de quietud» (Goethe, 1997 [1821]:7). Goethe señala también la diferenciación entre *Gestalt* (forma, entendida como cristalización) y *Bildung*, término alemán que hace alusión al proceso formativo, y al movimiento continuo no dirigido con anterioridad por ningún ser superior hacia ningún fin predeterminado.

Pese a las críticas desde el mundo científico, Goethe estaba superando la visión de Linneo, proponiendo una concepción de la naturaleza en un sistema abierto. Esta *weltanschauung* fue inmediatamente asimilada por los idealistas, en concreto, por unos jovencísimos Schelling, Hölderlin o Hegel, y manifestado en el texto *El más antiguo programa sistemático del idealismo alemán*³, de 1795, que afirmaba, entre otras cosas, que «el acto supremo de la razón es un acto estético», dando por zanjada la discusión entre ciencia y poesía en favor de la última.

La *Naturphilosophie* de Schelling enunciada en 1797 (Schelling, 1797)⁴, enlaza con las ideas que Goethe estaba manejando en paralelo, reafirmandolas, e incorporando en su propuesta algunas matizaciones. Schelling concebía una naturaleza autopoiética, aplicando la metáfora de la naturaleza como «organismo», y planteando la regresión estética a lo infinito, los lados oscuros del mundo interior y lo inconsciente, sinónimos para él de lo que se entiende por Naturaleza. Como se trataba de un planteamiento irracional, al asimilar la intuición intelectual a la intuición estética, avanzando hacia una interpretación

mitológica de lo natural, el destino de este texto fue similar al de Goethe: surgieron múltiples críticas por parte de la ciencia empírica, tachando su trabajo de simples especulaciones metafísicas.

Pero para Goethe estaba clara la vigencia de la poesía —la vida— frente a la teoría. En el primer *Fausto*, de 1808, había establecido el poder evocador de lo verde, relacionándolo con la vida y la belleza, frente a la ciencia. «Gris, mi querido amigo, es toda la teoría; y verde el árbol dorado de la vida» (Goethe, 1865 [1808]:43).

Otro concepto que entroncaba directamente con estas reflexiones fue el de «orgánico». La expresión hacía referencia a lo continuo, unitario y a los crecimientos infinitos eliminando las causas finales. A propósito de esta idea, Friedrich Schlegel proponía: «(366) El entendimiento es espíritu mecánico; el ingenio, espíritu químico; el genio, espíritu orgánico» (Schlegel, 2009 [1798]: 158). Lo orgánico será, por tanto, antítesis de lo mecánico o ensamblado, es decir, la vida, y la tarea del genio creador consistiría en reinterpretar la naturaleza a través de lo fitomórfico, mostrando su energía latente.

En busca de una nueva mitología

«¿Y qué es una mitología bella, sino una expresión jeroglífica de la naturaleza circundante (...) La mitología es tal obra de arte de la naturaleza?» (Schlegel, 1994 [1800]: 118-119).

Acuñado por Friedrich Schlegel, el concepto de *nueva mitología* toma un papel fundamental, pues está asociado a la búsqueda de un nuevo estilo, tema central en la teoría de la arquitectura durante el período de finales del XIX y principios del XX.

El texto, *Discurso sobre la mitología*, de 1800, se planteaba desde el convencimiento de que la poesía debería ser órgano de la filosofía, a través de la fantasía, asociada a una comprensión simbólica de los fenómenos naturales. Además, para Schlegel lo vegetal sería sinónimo de belleza: «(86) Bello es lo que nos recuerda a la naturaleza y, por tanto, suscita en nosotros el sentimiento de la plenitud infinita de la vida. La naturaleza es orgánica, y la suprema belleza, por consiguiente, eterna y perpetuamente vegetal» (Schlegel, 1994 [1800]).

Como señala Marchán, Schelling entendía que la intuición estética era el órgano que permitiría al arte llegar al fondo originario de la naturaleza: «Lo que llamamos naturaleza es un poema cifrado en maravillosos caracteres ocultos» (Schelling, 1984 [1800]: 424).

Javier Arnaldo sitúa en este punto la clave del estilo romántico (Arnaldo 1990), medio de conocimiento artístico de la constelación orgánica. A través de la fantasía⁵ se produciría la interconexión entre el modelo orgánico de la naturaleza, inextricable e infinita, y el espíritu del genio, cuyo producto es el estilo, simbolización de lo inasible. Comprender lo más profundo de la naturaleza, y desvelarlo mediante la *poiesis* del artista, quien deberá mostrarlo a quienes no pueden ver. Así también se interpreta en el ámbito anglosajón, tal y como se puede deducir de Wilde: «La diferenciación absoluta del artista no se halla tanto en su facultad de sentir la Naturaleza, como en su capacidad de expresarla» (Wilde 2004 [1882]:35).

Cabe insistir en que este estilo, en contra de lo que se podría pensar, se va alejando paulatinamente de la mera copia de lo natural. Aunque parezca paradójico, paralelamente se produce un escoramiento del arte hacia posturas menos ingenuas, que aspiran a un arte más abstracto, impulsado por Hegel, quien rechaza lo que no sea pura manifestación del espíritu. La influencia de Hegel se manifiesta en la introspección, censurando cualquier patetismo natural. «En el arte la naturaleza del objeto no se representa de manera directa, sino a través de un médium (...)» (Schiller 1990: 57).

Schelling, por su parte, pone al descubierto una naturaleza menos pastoril e ingenua. Ésta se presenta ante el hombre con toda su fuerza, sublime, caótica (*gestaltlose*) e inmensa, que debe ser domesticada para alcanzarse. Tan salvaje y oscura que, como el mito de Medusa, sólo puede ser observada a través de su reflejo, obra de la imaginación del artista.

El estilo, por tanto, ha de estar basado en la naturaleza, aunque no copiado directamente, sino «artificializado», es decir «fantaseado». Se trataría, por tanto, de un constructo artificial de lo natural mediante la fantasía. El jeroglífico se traslada hacia lenguajes cada vez menos realistas, lo verde se poetiza, se simboliza: se convencionaliza.

El arabesco y la convencionalización de lo vegetal

En la evolución de un estilo que gradualmente iba dirigiéndose hacia la abstracción de los referentes naturales, se incorporaron experiencias ornamentales de épocas no clásicas, redescubiertas y analizadas por los historiadores.

Uno de los recursos gráficos más fértiles para los artistas que trataban de poetizar la



Figura 3. William Blake, *Satan watching the endearments of Adam and Eve*, 1808, libro ilustrado *The Paradise Lost*. National Gallery of Victoria.

naturaleza fue el «arabesco». Referente fertilísimo y de muy largo recorrido, su interés comienza con un error terminológico por parte de Goethe, quien identifica equivocadamente los grotescos de la Domus Áurea con los motivos gráficos árabes.

Como bien señala Arnaldo, Vitruvio describe perfectamente estos motivos, cuando, condenando la nueva moda bárbara, se estaba produciendo una transformación en las referencias decorativas en los elementos arquitectónicos, pues los artistas introducían «monstruos, tallos, flores que se enroscan, raíces que se desenroscan (...)» (Vasari 1957: 17).

Si para el clasicismo estos motivos fueron objeto de crítica por su falta de orden formal, los románticos, sin embargo, los incorporaron con total entusiasmo. Tomaron como justificación los grotescos de las estancias vaticanas de Rafael, de 1515, inspiradas en la recién descubierta Domus Aurea de Nerón, y en las que proliferan motivos vegetales y zarcillos. Será Goethe quien glorificó el grotesco, que rebautizó como arabesco en su opúsculo *Von Arabesken* (Goethe 1788: 170-173). Que

confundió ambos términos es evidente, porque pone como ejemplos de «arabesco» las pinturas de la Domus Aurea, las pinturas murales de Pompeya, así como las de Rafael en las estancias vaticanas.

Más allá de problemas semánticos con respecto al término, el arabesco fue un descubrimiento para el desarrollo del arte durante el XIX, porque conllevaba una serie de ventajas, resolviendo problemas que hasta ese momento no se habían podido teorizar.

Por un lado, no se trataba del arbitrio caprichoso ornamental del artista, sino un compromiso con las analogías fundamentales del proceso estructurador y generador primario natural, que permitía potenciar el crecimiento autónomo del objeto (*autopoiesis*).

En segundo lugar, proporcionaba la libertad que le permitía al artista la independencia con respecto a los estilos normativos clásicos.

La tercera aportación del arabesco era que, mediante su forma orgánica no naturalista recuperaba la misión trascendental del artista en la representación simbólica y jeroglífica de la naturaleza. «28. La auténtica música visible son los arabescos, las muestras, los ornamentos» (Novalis 1798, en Arnaldo 1994: 162).

Así también el arabesco aludiría al dinamismo, al crecimiento infinito, ilimitado, no tautológico, entroncando con los principios románticos, convertido en la verdadera representación gráfica de la *poesía universal progresiva*.⁶

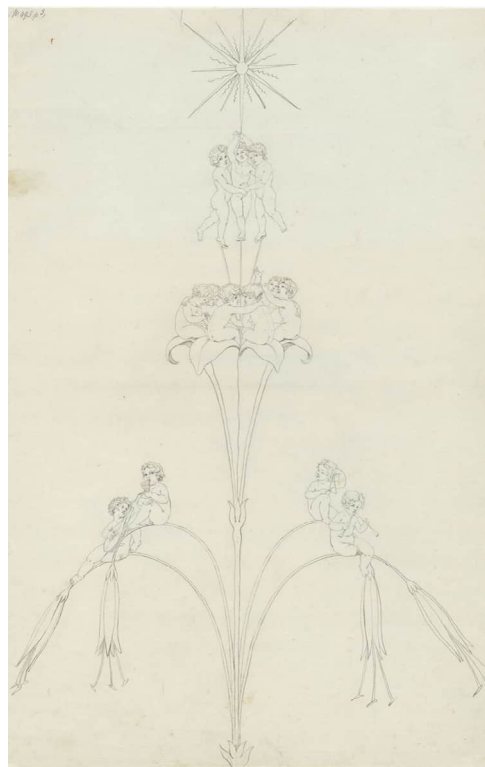
La suma de todas ellas sería la de la voluntad de cohesión orgánica, con su poder unificador. El arabesco, unifica, cohesiono, estructura, pero sus principios de orden no vienen impuestos desde morfologías prestadas o provenientes de otras disciplinas, sino que se articulan en cada artista y cada obra, buscando la totalidad orgánica. Así lo explica J. Görres, refiriendo el cuadro de Las horas del día (1808) de Ph. O. Runge: «En los adentros del mundo se esconde un secreto profundamente oculto, incógnito, y frente al enigma sagrado se yergue la naturaleza» (Görres 1808, en Arnaldo 1990: 27).

El arabesco se convirtió en la alternativa estilística, que abrió la posibilidad a la concepción de un nuevo ornamento arquitectónico. En su artificialidad, permitía el retorno a lo natural mediante los procesos creativos que se producían desde la fantasía. Las leyes que estructuran la planta, tantas veces descritas por Goethe, conformarían un armazón que será más adelante utilizado para cohesionar y ordenar las fachadas y los ornamentos de los edificios. Fue Owen Jones quien entendió esa posibilidad, y, pronosticando la llegada de un nuevo estilo, se preguntaba: «Así, ¿quién osará decir que no queda nada para nosotros, salvo copiar las cinco o siete flores lobuladas del siglo XIII; la Madreselva de los Griegos o el Acanto de los Romanos? ¿Sólo así se puede producir arte? ¿Está la naturaleza tan atada? Mirad qué variadas las formas y qué invariantes los principios...» (Jones 2001 [1856]: 228).

Otra de las fuentes de referencia que encontraron los artistas en la búsqueda del nuevo ornamento fueron llegando desde el próximo Oriente, a través de los descubrimientos arqueológicos desde la segunda mitad del siglo XIX. La llegada de la Historia a la cultura europea durante el siglo XVIII se convierte en alternativa al regreso a la Naturaleza, en planos paralelos y complementarios, tal y como señala Rosario Assunto en *La Antigüedad como futuro* (Assunto 1990).

La obra de Alois Riegl, en concreto respecto a los problemas del estilo (Riegl 1980 [1893]) fue determinante, constituyendo la base teórica sobre la que se apoyó una obsesión entre los artistas por la iconografía ornamental de oriente próximo y de la antigua cultura helénica (Schorske 1981). Coincidían sus intereses con el descubrimiento de los elementos vegetales ornamentales desnaturalizados, lo que permitió su aceptación iconológica, incorporando en la obra el papel significativo del signo en el programa ornamental, y el

Figura 4. «En los adentros del mundo se esconde un secreto profundamente oculto (...)». Runge, Ph. O. Boceto para *Der Morgen (Vier Tageszeiten)*, 1803, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett N° 34172. Runge comenta en una carta del 16 de enero de 1803 que ya «había terminado dos de sus grandes arabescos». Carta del 16 de enero de 1803 a Daniel, cf. HS II, 195.



vínculo de estos estilemas con el pensamiento instintivo. Estas investigaciones de finales del XIX en la búsqueda del nuevo estilo, pudieron basarse en la utilización del elemento vegetal arcaico, que permitía una solución similar a la del arabesco. Riegl introdujo el arabesco oriental, que fue inmediatamente aquioarado al «arabesco» de los románticos, tan fértil en su operatividad y simbolización: «El arabesco es el ornamento de pámpano vegetal del arte sarraceno» (Riegl 1980: 186).

En el momento en que se sintetizaron las reglas gramaticales de estos ornamentos arcaizantes, (sumerios, griego arcaico, babilónicos) y se encontraron afinidades de su orden con una cierta estructura, los artistas trataron de transferir esa operación a la representación artística. Dirigieron su atención a una representación artificial, exponiendo en su arte signos y operaciones, apartando el naturalismo de su representación.

Los primeros experimentos con referencias arcaicas y el nuevo estilo aparecieron en Viena, donde Gustav Klimt desarrollaba su propia iconografía personal basada en sus estudios de artes arcaizantes, que se convirtieron en la base simbólica y significado formal de su obra posterior, que evolucionaron hacia un emblematismo taquigráfico.

Argumento y ornamento

La relación entre argumento y ornamento, proviene de la diferenciación kantiana entre la representación del objeto y el «adorno» (Kant 1790), y que Riegl explica como el «marco» y el «relleno».

También podemos encontrar esta diferenciación con los conceptos hegelianos de Forma y Contenido, que se van a mantener como principios durante todo el siglo, «mediar en la totalidad libre reconciliada», entre forma y contenido, entre la «sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal» (Hegel 1977: 60). La necesidad de armonía entre ambas convierte el ámbito de experimentación en lo que se llamaría el «parerga» (ornamento), en un campo de total libertad, pues la atención se concentra en el relleno, mientras en el marco se ensaya la introducción de referencias complementarias. Klimt desarrolló esta operación a lo largo de su obra, materializando su manifiesto en una de sus obras más significativas. El cuadro, *Judith I*, de 1901, recupera motivos vegetales arcaizantes, tomados de manera literal de los relieves del friso del asedio de Laquis, que se encontró en el palacio de Sennacherib en Nínive (705-681 a.C.). El paisaje y la vegetación se representan mediante esquemas no



Figura 5. Derecha. Klimt G, *Judith I*, 1901. Óleo y pan de oro sobre lienzo. Museo Belvedere, Viena. Detalle del fondo.

naturalistas, y nos sitúan en un hecho histórico de la Antigüedad. El paisaje y la época en la que se desarrolló el acontecimiento narrado en la biblia, que Klimt quería representar, no distaría mucho del que se presentaba en el bajorrelieve, lo que permitiría pensar que una representación similar estaría sancionada por la historia y el arte.

De este modo, transformó el relieve sumerio de piedra en un esquema bidimensional dorado, con el objeto de crear un vínculo entre el paisaje, las cualidades ornamentales de la representación y el marco repujado del cuadro. La distancia entre el objeto representado y el arte representativo, de carácter impresionista, se salva mediante una representación arcaica, que, además, eleva el significado del relato. Debra Schafter señala que el paisaje representado mediante motivos arcaicos, artificializado, se mantendría independiente de la figura central, constituyendo una forma particular de ornamentación. Realza, el objeto primario —Judith—, pero mantiene esa distancia infranqueable entre la representación mimética y la esquematización abstracta. Los mecanismos ornamentales refuerzan el mensaje del objeto representado a través de los signos (Schafter 2003: 104-105).

Evidentemente Klimt intentaba sustituir

Figura 6. *Relieve del Sitio de Laquis, s. VIII a.C. Museo Británico, Detalle.*



los mecanismos alegóricos, heredados de estilos pasados, por otros menos familiares, tomados también de la historia. El cambio del emplazamiento temporal era clave, pues reemplazaba las épocas clásicas por los tiempos oscuros de la tradición, como ya empezaba a asumirse en el ámbito de la cultura, desde Nietzsche. Klimt tomó como referente fuentes arcaicas, egipcias o asirias, recuperando los planteamientos de los primeros románticos: la representación de la naturaleza originaria a través de una nueva mitología, los *jeroglíficos* de Schlegel.

Lo verde en el programa ornamental

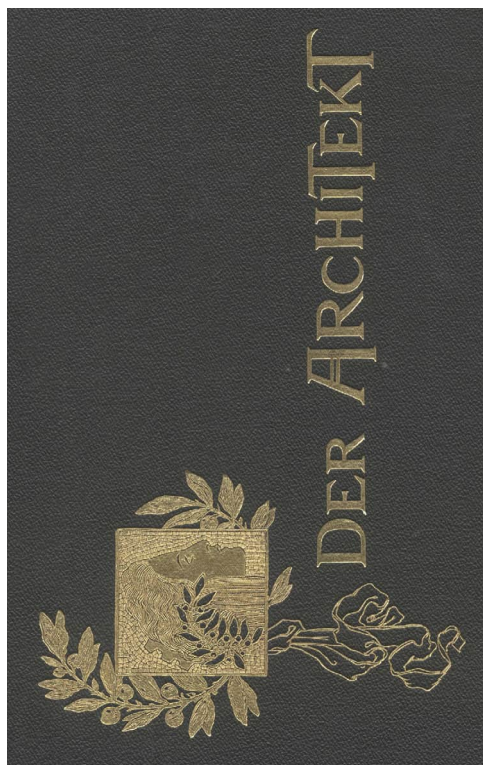
La revolución plástica que se estaba produciendo en el ámbito de la decoración y el diseño llamó la atención de los teóricos de la arquitectura, quienes, testigos de los últimos estertores de los eclecticismos, intuyeron la división del objeto arquitectónico entre lo atemporal de la idea —o forma estructural—, y la fugacidad de su envoltura ornamental.

Lo verde, siempre entendido como *constructo* humano —los elementos simbólicos, los jeroglíficos, los arabescos— tomaría parte activa en las artes visuales de manera evidente durante estos últimos años del XIX. Su implicación en los procesos formales y simbólicos es parte de esta investigación, que busca las claves de esta aparente injerencia de lo que debía permanecer indiferente al orden y a la necesidad, para luego estructurar o adornar el objeto arquitectónico.

Para entender esta relación entre vegetación (tanto en estado real como convencionalizado) y edificio, establecemos un vínculo entre las teorías relativas a la arquitectura y su ornamento, y la explosión decorativa fitomórfica *Fin de siècle*.

Todo el desarrollo plástico al que hemos hecho alusión, desde el dibujo, la pintura o las artes gráficas, ejercieron gran influencia sobre la arquitectura. Los propios arquitectos reflejaron en sus esbozos, estudios previos y propuestas finales esta relación estrechísima con un elemento verde que iluminaba sus láminas. A partir de aquí los árboles, arbustos, pérgolas o cipreses invadieron las propuestas arquitectónicas de la Secesión Vienesa, a través de su estilo aplicado, el *Secessionstil*, o la *Wagnerschule*. En las páginas de la revista vienesa *Der Architekt*⁷ se encuentran multitud

Figura 7. Portada de la revista vienesa *Der Architekt. Wiener Monatshefte Bauwesen und decorative Kunst*, 1898.



de ejemplos, especialmente a partir de 1900.

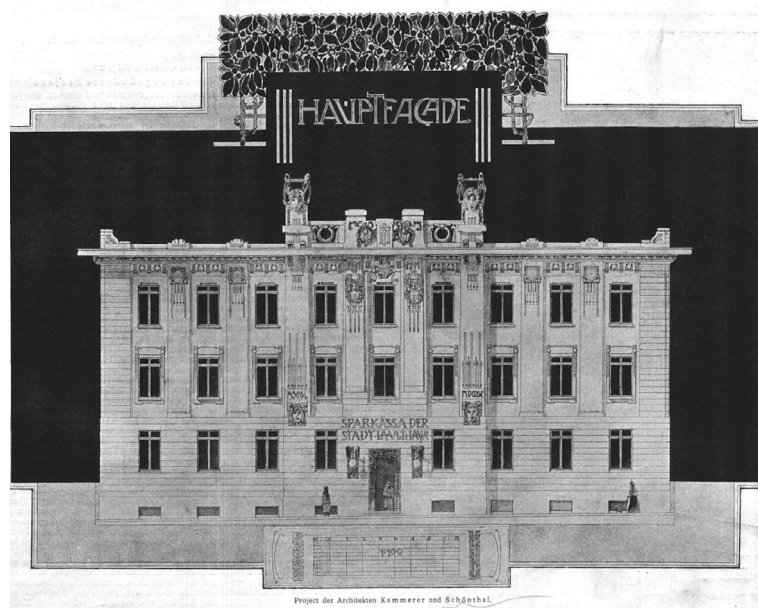
La invasión del elemento vegetal en las propuestas arquitectónicas se produjo en dos niveles conceptuales: en la concepción del propio edificio, en el que proliferaron elementos vegetales aplicados, árboles añadidos, muros vegetales recortados o macetas de flores integradas dentro de nichos. Y, también, en la propia representación dibujada del proyecto: la lámina que soporta la propuesta aparece adornada con diseños vegetales esquematizados, que, en muchos casos, reproducen el programa ornamental de la obra. La influencia de teóricos como Riegl se manifiesta en una relación directa, pero jerárquicamente diferenciada, entre el edificio-idea o argumento, y el ornamento, en que se ha convertido el marco vegetal, que, a su vez, invade el propio centro (relleno) y reaparece en el elemento arquitectónico, iluminándolo.

«De ahora en adelante, el problema del ornamento es la separación entre las meras formas ornamentales y la representación del sujeto en cuestión» (Riegl 1893, citado en Schafer 2003: 93).

La incorporación del «arabesco-grotesco» supuso un gran hallazgo para las investigaciones y experimentaciones formales de los artistas románticos, y permitió vincular el arte con el pasado y con los orígenes naturales. Una vez desarrolladas sus posibilidades plásticas, que permitían representar el vigor ornamental de las formas fitomórficas, su aplicación será de gran interés durante los años posteriores.

El problema del estilo se convirtió durante esos últimos años del XIX en tema clave para Riegl, Worringer y otros especialistas alemanes de teoría de la arquitectura. Sus investigaciones se asentaban en un planteamiento común: reconocían una escisión entre la idea y el estilo, cuya consecuencia era la necesidad ineludible de unificarla. Las propiedades totalizadoras y orgánicas del arabesco convertían a lo vegetal convencionalizado en posible respuesta que, además, permitía al arquitecto esquivar los estilos clásicos e investigar en nuevas formas de expresión.

El teórico alemán Karl Bötticher, definió lo «tectónico» en su libro *La tectónica de los Helenos*, de 1852, como la integración de estructura, función y simbolismo. Toma, como hicieron los románticos, la referencia a Grecia, recuperando con ello todos los lugares comunes que Hölderlin, Schlegel, Novalis, etcétera, habían ya establecido con anterioridad, y que hacían de la civilización griega la más admirable y prístina, cuya imitación



podría permitir el regreso a un estado natural en sintonía con la naturaleza. Para Bötticher, esa integración se traducía a través de la relación de unidad entre las dos fuerzas del edificio: lo que él denominaba *Kernform* (Forma central), desnuda necesidad estructural interior del edificio, y la *Kunstform* (Forma artística), representación simbólica de las necesidades exteriores. El elemento que supondría la unidad orgánica de ambos conceptos lo denomina *Junktur*. En el caso de los griegos, al menos para él, era evidente que se había mantenido esa unidad orgánica, lo que explica de manera casi religiosa a través de una serie de dibujos de detalles de metopas, frisos y patrones.

La idea de lo tectónico de Bötticher es la que recuperaría Semper para su concepto de *Beckleidung* (Semper 2011 [1851]) o revestimiento, que ilustró a través de la división orgánica entre «función interior» y «vestimenta exterior», muy similar a los conceptos de *Kunstform* y *Kernform*. En realidad, esta di-

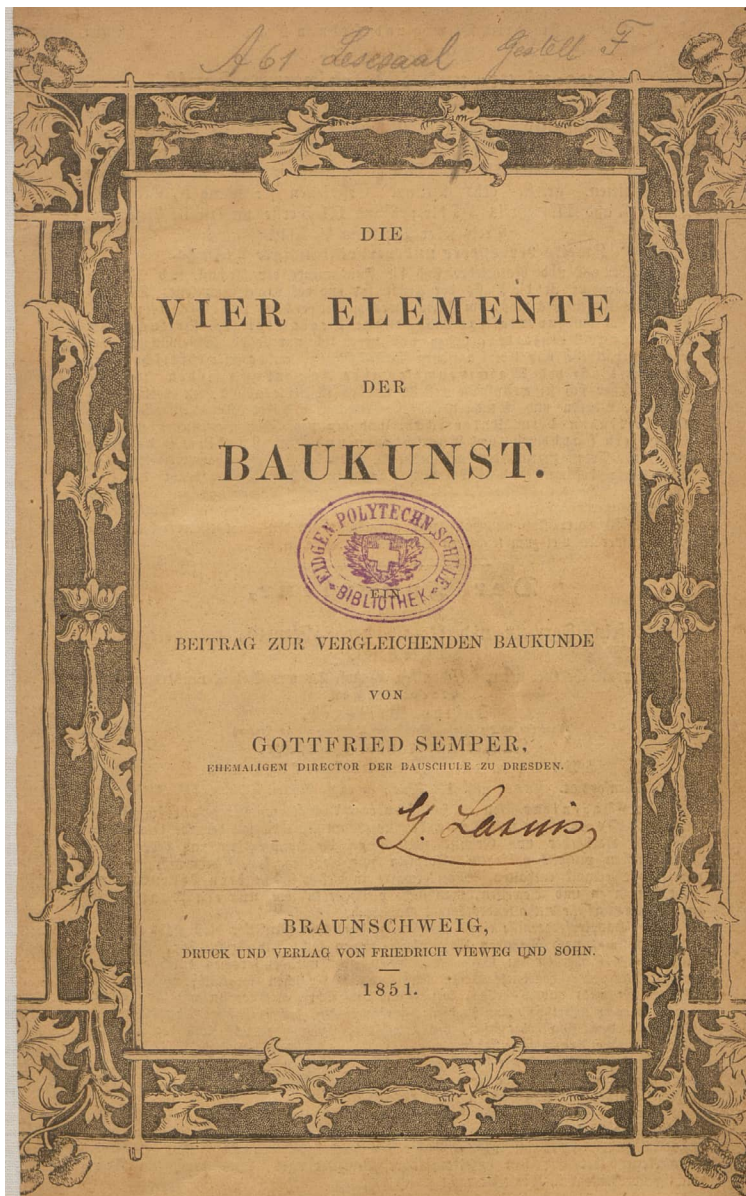
Figura 8. Arriba. Kammerer y Schönthal, Concurso para la *Stparksassegebäude de Waidhofen an der Thaya*, 1898. *Der Architekt*, 1898: 12.

Figura 9. Abajo. Kammerer y Schönthal, Concurso para la *Stparksassegebäude de Waidhofen an der Thaya*, 1898. *Der Architekt*, 1898: 12, detalle.

ferenciación proviene de los conceptos hegelianos de Forma y Contenido, que se mantuvieron como principios durante todo el siglo, «mediar en la totalidad libre reconciliada», entre forma y contenido, entre la «sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal» (Hegel 1977: 60).

El arabesco, que contiene una estructura propia, podría ser esa idea de Junktur orgánica, ordena el edificio, del mismo modo que lo hicieron los estilos clásicos: «Estamos acostumbrados a entender bajo estilo tan sólo el tratamiento del lenguaje. Mas pensamiento y lenguaje se entrelazan por doquier, y el modo original de concebir el tema pasa a la estructura y, con ello, al tratamiento del lenguaje» (Schleiermacher 1819, citado en Arnaldo 1990: 161). La estructura del arabesco pertenecería a la forma, pero mediante su estructura formal, definiría la organización interior.

Figura 10. Semper, G. *Die Vier Elemente der Baukunst*, Portada de la edición original de 1851, Ed. Friedrich Vieweg und Sohn. Biblioteca ETH Zürich, <https://www.e-ra.ch/zut/content/zoom/13302917>



Mientras conviven esas dos fuerzas en el edificio y florece la forma artística, durante el período esteticista del *Fin-de-Siècle*, podemos encontrar una recurrente representación de elementos vegetales, que se convirtieron en una variante de las «vestiduras». El arabesco retornaba a sus orígenes orientales, revitalizado con las aportaciones arqueológicas que, desde yacimientos lejanos, llegaban a Europa e inspiraban cada día a arquitectos con nuevas formas de interpretación de los estilos y de la naturaleza: palmetas, zarcillos, tomados directamente de las iconografías orientales. Las nuevas interpretaciones encontraron vías de apertura propensas a una abstracción cada vez más alejada de lo real, a través del amplio abanico de posibilidades que ofrecía la representación del verde como elemento ornamental de la arquitectura.

La nueva integración entre arte y artesanía propició también la gran influencia que las artes gráficas y plásticas tuvieron sobre la representación de la vegetación convertida ya en ornamento, tanto en su papel tradicional de acompañar a la arquitectura o integrándose en la misma estructura arquitectónica.

En *El renacimiento inglés del arte*, Oscar Wilde se manifiesta a favor de la relación entre decoración y vegetación, estableciendo, por lo tanto, una línea entre belleza, arte y naturaleza: «Que no hay ninguna flor en sus prados que no trence con sus zarcillos sus almohadas, ninguna hoja en sus bosques hercúleos que no preste su forma al dibujo, ninguna ramita sinuosa de rosa silvestre o de agavanzo que no sobreviva por siempre en el arco, la ventana o el mármol esculpido» (Wilde 2004 [1882]: 78).

De ese modo, identifica la decoración bella y los elementos naturales, que van a ser desarrollados en sus emblemas expresivos a través de las técnicas gráficas, en auge durante los últimos años de siglo.

Joseph Maria Olbrich representa uno de los mejores referentes en la implantación de un mundo en el que la *Gesamtkunstwerk* prevaleciera sobre la fealdad y lo escindido. El deseo de unificar orgánicamente todas las artes en una sola obra de arte total le llevó a controlar todos los aspectos de su producción plástica, orientándose hacia la resolución de una arquitectura en la que cada detalle estuviera en consonancia con el todo.

Haus Secession, 1898-1899

El proyecto de Olbrich para el edificio de la Secesión se convierte en ejemplo manifiesto de la legitimidad esta investigación, ya que

demuestra la domesticación o formalización abstracta del elemento verde y los problemas que conlleva.

Si en los primeros momentos dudó en introducir elementos vegetales reales en el edificio, finalmente se decantó por eliminarlos, incluyendo, en vez, su representación, modificando los colores, del verde al dorado, quizás influido por la frase de Goethe sobre el verde dorado vital a la que nos hemos referido antes (Goethe 1865 [1808]: 43).

La construcción era mucho más una apuesta decidida por una representación y búsqueda de los emblemas simbólicos particulares del movimiento vienés, que un avance en el campo de la composición, ya que se basaba en un tipo tradicional y academicista, como es el de edificio dominado por una cúpula central. La cúpula tradicional fue sustituida por un casquete de laurel dorado suspendido entre cuatro pilonos, para desvincularse, al menos estilísticamente, que no tipológicamente, de las tendencias beuxartianas. Este elemento se convirtió en la parte más característica de la obra. No permitía ningún tipo de identificación estilística con otra manifestación artística, ya fuera arcaica o vitruviana, lo que convertía la experiencia en una verdadera investigación acerca de los problemas que la introducción del elemento vegetal suponía en la obra, a propósito del material, la jerarquización de las partes o el ensamblaje entre elementos contrapuestos: la piedra de los bajos y gruesos pilares y la hoja de laurel.

Esta cúpula vegetal, tras cambiar el material y el color, del verde vegetal a dorado vital, se convirtió en el elemento más representativo del edificio, transformando el propio movimiento que acoge, la Secesión, en el referente vital de lo inconsciente y lo simbólico.

La génesis del proyecto explica la manera en que Olbrich fue determinando, matizando y controlando su configuración final.

En un primer proyecto, de 1897, presentado en la revista *Der Architekt* (Der Architekt 1898: 1) planteaba una composición general dominada por dos pilonos simétricos que abrían al interior. La disposición no distaba de otros proyectos que aparecen publicados en este mismo ejemplar, como una entrada para un parque, de Josef Hoffmann. Ambos trabajaban con sistemas compositivos similares. En ellos la incorporación de elementos verdes era muy parecida.

Una segunda versión, más desarrollada y sorprendente, también de 1897, publicada en *Der Architekt*, nos presenta una propuesta

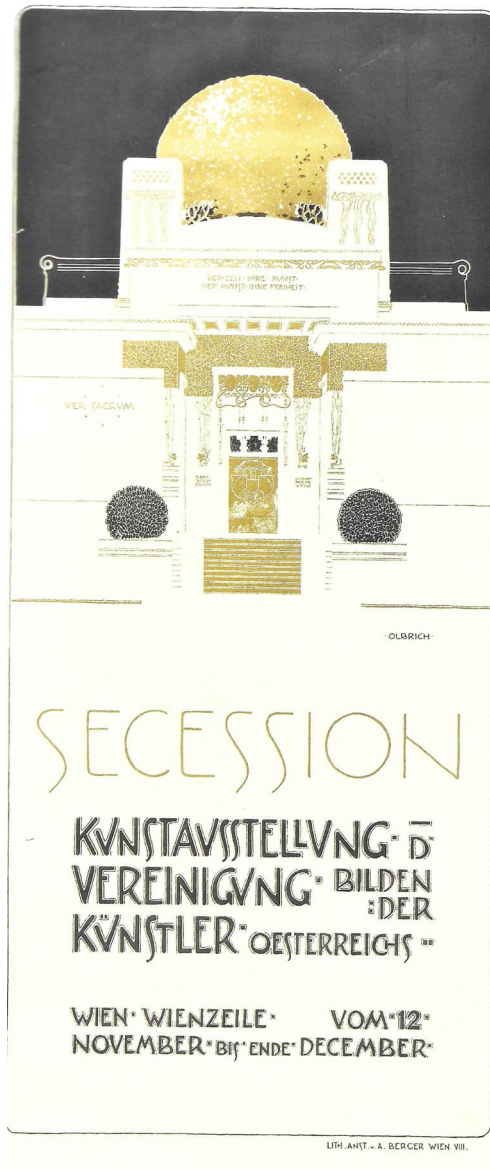


Figura 11. J. M. Olbrich, Cartel para la inauguración del edificio de la Secesión, 1899. *Der Architekt*, 1899: 16.

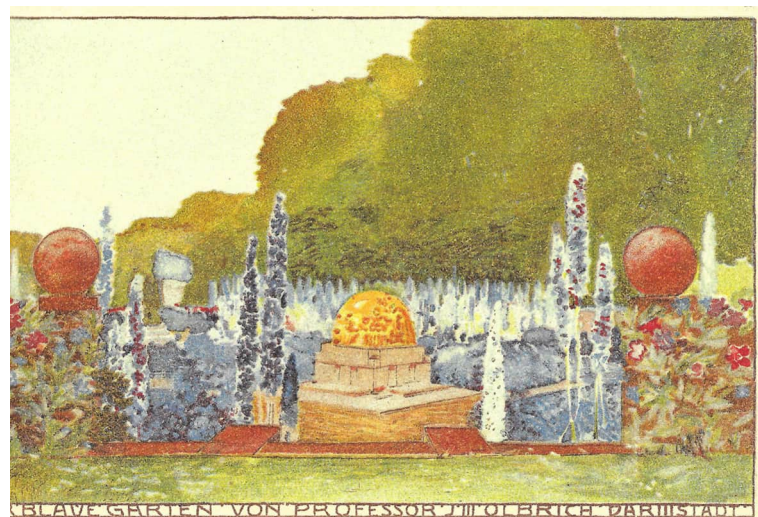


Figura 12. Postal histórica del jardín de color azul en la exposición hortícola, 1905. Litografía. Colección de Arte Municipal de Darmstadt. Inventario nº 65/1-6DG.

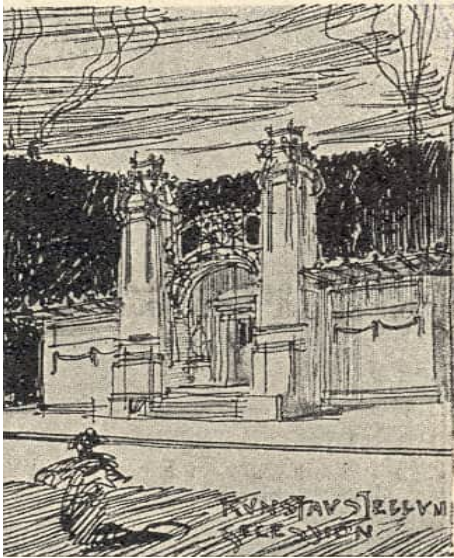
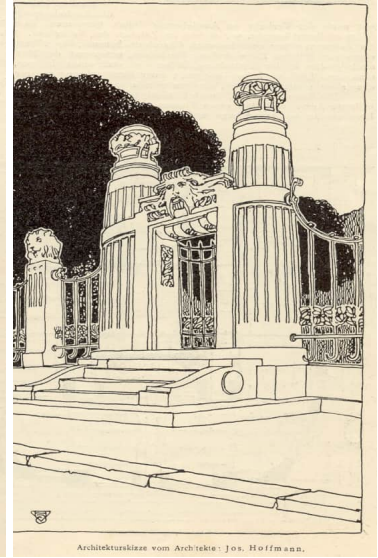


Figura 13. Izquierda. J. M. Olbrich, Proyecto previo para la Haus Secession, 1898. *Der Architekt*, 1898: 19.

Figuras 14 y 15. Derecha. Joseph Hoffmann, Dos propuestas para un proyecto de acceso a un parque. *Der Architekt*, 1898: 33.



similar. Enmarca la entrada principal con árboles naturales que, elevándose desde unas macetas situadas a ambos lados de la puerta, crecen formando un arco vegetal (como el representado por Goethe), sustituyendo la cúpula, que ha desaparecido, en favor de los árboles. Lo que planteaba era concentrar estos elementos vegetales en el cuerpo central del acceso, recortándolos para convertirlos en una única pieza que representase un arco y

una bóveda vegetal, que cubrieran la fachada y el techo de la entrada, convirtiéndolos en un umbral. Los propios troncos, más bien tallos, formaban parte del elemento ornamental, desarrollándose de manera natural, contrastando con la definida forma de las copas recortadas. Las macetas sobre las que se encuentran formaban parte integrante del programa ornamental.

En otro boceto de Olbrich para el proyecto, de 1899, se nos presenta un edificio de rasgos academicistas, pero que parece concebido como un pabellón de jardín. Más abierto que la propuesta definitiva, con una loggia delantera en la que se adivinan pinturas de paisajes que luego eliminó, guirnaldas vegetales, que en el proyecto definitivo se sustituyeron por estilemas situados en la parte superior del cuerpo central, alejados ya del referente



Figuras 16 y 17. Izquierda. J. M. Olbrich, Proyecto previo para la Haus Secession, 1897. *Der Architekt*, 1898: 4, 31.

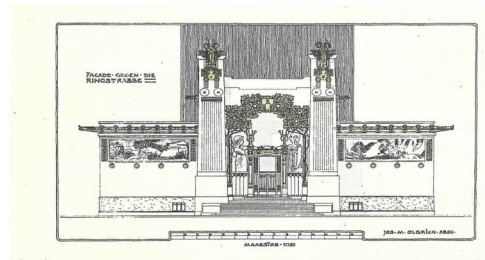
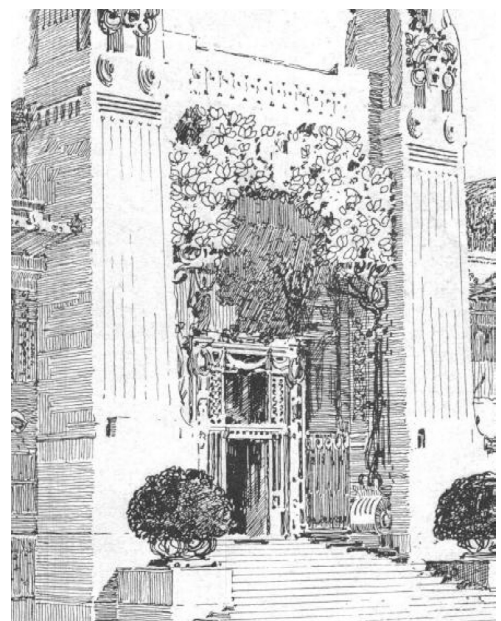


Figura 18. Derecha. J. M. Olbrich, Proyecto previo para la Haus Secession, 1897. *Der Architekt*, 1898: 4, detalle.

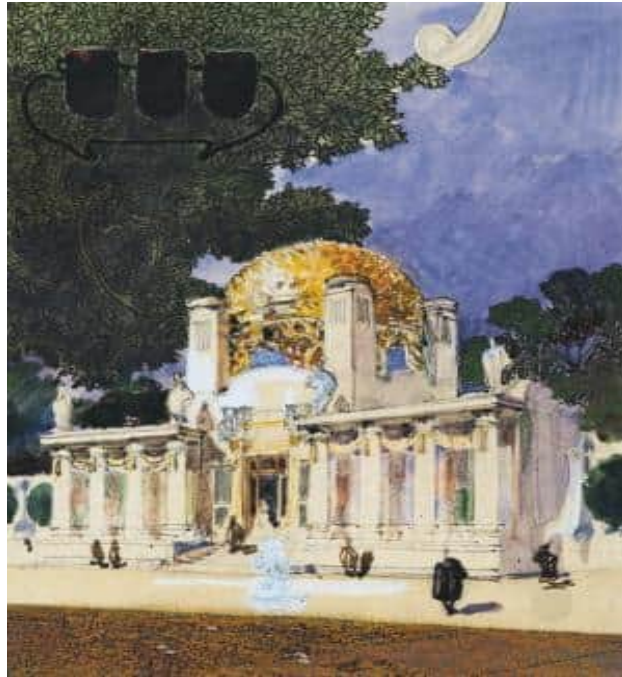


vegetal. La reinterpretación de la cúpula vegetal aparece ya en el germen de la idea. El laurel como coronación hace referencia al triunfo del arte y la naturaleza, en una clara y consciente inmersión en la simbología críptica arcaica de la Secesión. Parece innegable que desde el primer momento Olbrich descartó la idea de que la cúpula fuera realmente de laurel, precisamente por la categoría temporal que esta especie sugiere, aunque no es descabellado. A juzgar por los dibujos del proyecto de 1897, podría insinuar que quizás pensó en la construcción de la cúpula como si realmente fuera vegetal, y no una malla metálica conformada en hojas doradas de laurel. Al igual que ocurre con el resto del edificio, se presenta más abierta: de los cuatro pilares arcaizantes nacen cuatro cepellones, que crecen formando la semiesfera. Es una clara alusión al propio entorno natural en que se sitúa el edificio, que representa el follaje de la vegetación circundante, verdaderas conformaciones espaciales que la cúpula quiere emular. Lo mismo ocurre si nos fijamos en los bastidores circulares sobre los que se apoya la semiesfera, innecesarios en el caso de una cúpula metálica, que consolidarían esfuerzos con los cuatro pilares. La alternativa que en este caso se propone alude a un material constructivo que si los necesitara, con lo que podemos colegir que estos zunchos circulares son la concesión al simbolismo estructural. De alguna manera parece obvio que Olbrich trabajaba con un material pensando en otro, y demostrándolo a través de la estrategia constructiva.

Ocurre algo similar con la decoración aplicada de los muros, que representan perfiles de árboles —los que aparecen en estado real en el proyecto de 1887— convencionalizados proyectados sobre los muros.

Es evidente que Olbrich tenía en mente la necesidad de incluir el verde como elemento simbólico y real, sustituyendo alguna parte del edificio, ya fuera la cúpula central o el cuerpo de acceso, porque —frente a una disposición más academicista— buscaba un lenguaje nuevo que se basara en el elemento vegetal, centro de las propuestas.

Su propuesta final es la solidificación de lo natural a través de la convencionalización. Este lenguaje nuevo se sirve del verde porque remonta a épocas ancestrales, al laurel romano, al bosque sagrado de los griegos, a un material que los antiguos con toda seguridad conocieron y trabajaron. Pero no se trataba de imitar, sino de tomarlo como punto de partida



en la busca de la expresión de su época (Lux 1901, citado en Boyd White 1999: 17)

Fue esta fe en la capacidad expresiva de lo verde lo que le obligó a ir recolocando los diferentes elementos para llegar a una solución que equilibrase las diferentes partes de la fachada. Al evolucionar su propio lenguaje, con el posterior tratamiento masivo de los muros, ya no necesitaba apoyarse tan decididamente

Figura 19. J. M. Olbrich, *Proyecto previo para la Haus Secession, 1897. Der Architekt, 1898: 8.*

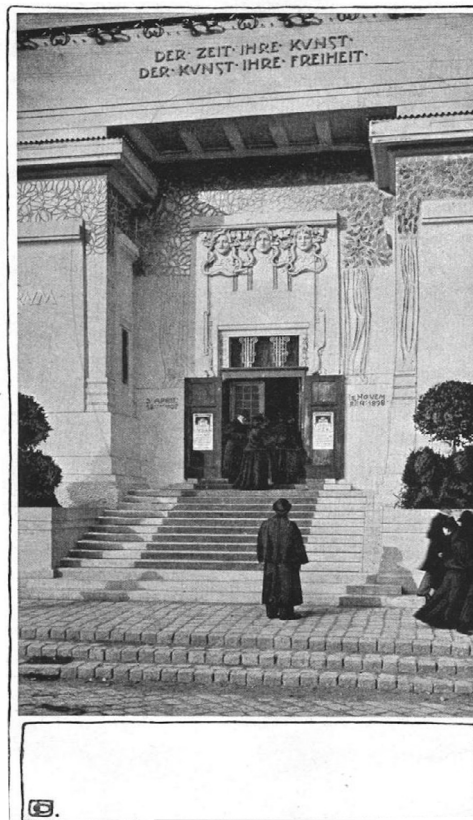


Figura 20. Fotografía del Pabellón de la Secesión, 1899. *Der Architekt, 1899: 8.*

Figura 21. El Pabellón de la Secesión sentó las bases estilísticas de muchos otros proyectos, y el recurso de establecer accesos decorados mediante arcos vegetales aplicados en las superficies se convirtió en referencia entre los años 1900 y 1906. Olbrich, J.M. Portada de la casa Ernst - Ludwig en la Colonia de los Artistas de Mathildenhöhe, Darmstadt, 1901. Fotografía. Museo Municipal de Arte de Darmstadt.



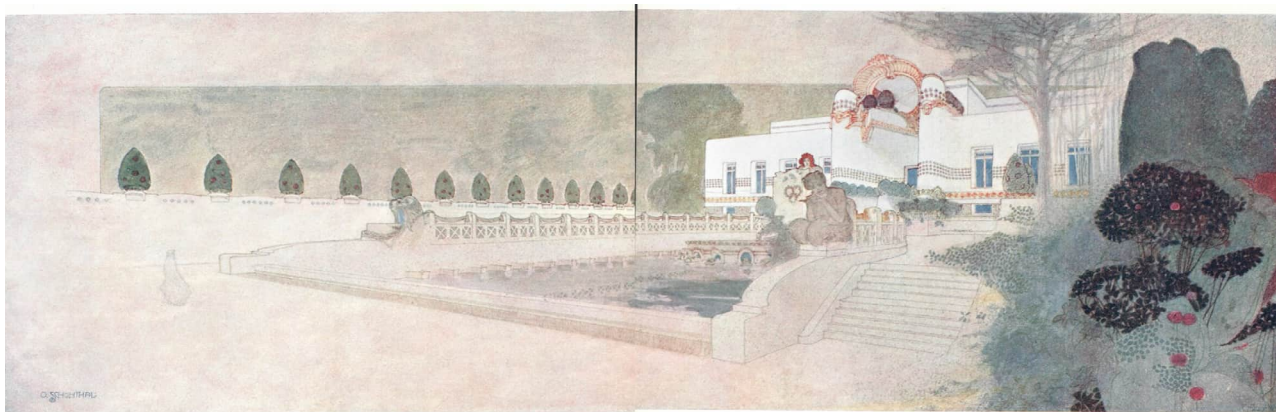
Figura 22. Schönthal, Otto, Proyecto de Casa para un artista, 1900. *Der Architekt*, 1900: 21-22. Los elementos vegetales reales se funden con los aplicados, con la particularidad de que la representación de los elementos verdes reales en el dibujo tiene el mismo tratamiento que los aplicados.

en el verde para mostrar el rechazo público por los historicismos.

A partir de ahí se produce la proyección del verde sobre los elementos arquitectónicos, y, por tanto, su eliminación real, como ocurre con los árboles que había planteado en la fachada y que ahora desaparecen. Su ausencia se sustituye por su representación sobre la decoración aplicada convencionalizada en las superficies perimetrales. Sustituyendo el color verde natural de la vegetación, por el dorado, la naturaleza desaparece del mundo real para formar parte del virtual.

«Yo sólo quería escuchar la resonancia de mis propios sentimientos, ver mis emociones más profundas solidificadas en las frías paredes» (Olbrich 1898: 71). Un siglo más tarde de que Goethe dibujara los rosales que rodeaban la puerta de su casa en Weimar, el arabesco había evolucionado hacia la desnaturalización de lo vegetal, ahora domesticado, siguiendo las líneas del diseño más estilizado.

Con el paso de los años, como muestra una postal de los años 20, el Pabellón quedó desatendido, y fue cubierto finalmente por una densa hiedra que le devolvió, por un



OTTO SCHÖNTHAL. ENTW. ZU EINEM KÜNSTLERHEIM.
 PERSPECTIVL. JAHRGANG.

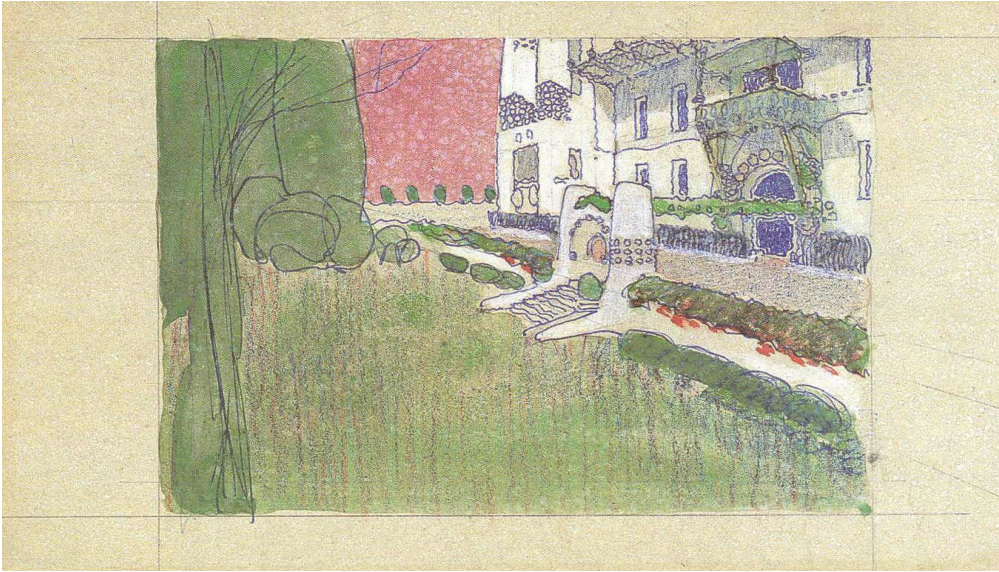


Figura 23. Schonthal, Villa Vojsik 1901, *Der Architekt*, 1902: 3



Figura 24. Postal de los años 20 que retrata el estado del Pabellón.

tiempo, el aspecto que quizás Olbrich había tenido en mente en el primer momento, y que no se atrevió a llevar a cabo. Esas plantas crecieron alrededor del marco de la puerta, tal y como aparecían en la casa de Goethe.

La renuncia final a la introducción del elemento vegetal vivo, que mostraría el paso del tiempo en el edificio, evidenciaba una toma de postura: la desvinculación con el proyecto romántico progresivo universal y orgánico, transformándose en una mirada hacia delante. Las evoluciones de las plantas sobre las fachadas del Edificio de la Secesión a lo largo de los años hubieran sido realmente la manifestación del crecimiento ilimitado de los primeros románticos. Pero la abstracción, impulsada por la filosofía hegeliana, iba dejando atrás el interés por la naturaleza, y el nuevo siglo requería nuevas formas de expresión.

Notas

- 1 Este tema, así como otros afines, están tratados de manera más amplia en cuanto a ejemplos y periodos en: De Cárdenas Maestre, Isabel, *Una genealogía de lo verde. Desde los simbolismos románticos a los higienismos de los años 20*, Tesis Doctoral, 2009. Se puede consultar en: <https://oa.upm.es/1986/>
- 2 Este texto fundamental es un “poema científico”, si tal cosa fuera posible, escrito por el filósofo epicúreo romano, Tito Lucrecio Caro en el s. I a.C. Descubierto en el siglo XV por Poggio Bracciolini, que cambió la historia intelectual de Europa (Lucrecio 2012; Greenblat 2014).
- 3 El texto, fechado aproximadamente en 1795, es una obra conjunta de Schelling, Hegel y Hölderlin. Se puede consultar en: https://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/01/01_117.pdf
- 4 Todos los escritos sobre Filosofía de la Naturaleza de Schelling en castellano están reunidos en: F.W.J. Schelling, *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, Ed. Alianza, Madrid, 1996.

- 5 Fantasía en el sentido utilizado por Coleridge (Raquejo 2000).
- 6 «(116) La poesía romántica es una poesía universal progresiva. (...) quiere ora mezclar, ora fundir poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural, (...) La poesía romántica abarca todo lo poético, desde el más grande sistema del arte —que contiene a su vez, varios sistemas— hasta el suspiro, el beso que, en un canto natural, exhala el niño poeta» (Schlegel 2009: 81).
- 7 La revista vienesa *Der Architekt. Wiener Monatshefte Bauwesen und decorative Kunst* fue fundada en 1895 y dirigida en Viena por el arquitecto F. Ritter von Feldegg, hasta su fin en 1922. Tuvo como colaboradores durante todos estos años a arquitectos eminentes, como Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich, Otto Wagner o Camilo Sitte.

Bibliografía

- Arnaldo, Javier (ed). 2008. *Johann Wolfgang von Goethe, Paisajes*. Madrid: Circulo de Bellas Artes.
- Arnaldo, Javier. 1990. *Estilo y naturaleza*. Madrid: Ed. Visor.
- Arnaldo, Javier. 1994. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Ed. Tecnos.
- Assunto, Rosario. 1973. *La antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Boyd white, Ian. 1999. *Three architects from masterclass of Otto Wagner: Hoppe, Kame- rler, Schöntal*. Massachusetts: MIT Press.
- Bozal, Valeriano (ed.), 2000. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. I. Madrid: Ed. Visor.
- De cárdenas, Isabel, 2009. *Una genealogía de lo verde. Desde los simbolismos románticos a los higienismos de los años 20*, Tesis Doctoral, 2009. Director: Miguel Ángel Aníbarro Rodríguez.
- Der Architekt. *Wiener Monatshefte Bauwesen und decorative Kunst*, Años consultados: 1895, 1896, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906.
- Goethe, Johann Wolfgan von. 1865. *Fausto*. Barcelona: Editor Juan Oliveres.
- Goethe, Johann Wolfgan von. 1997 [1821]. *Teoría de la Naturaleza*. Estudio preliminar, traducción y notas, Diego Sánchez Meca. Madrid: Editorial Tecnos.
- Greenblat, Stephen. 2014. *El giro: De cómo un manuscrito olvidado contribuyó a crear el mundo moderno*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1997. *Lec- ciones de estética*, vol I. Buenos Aires: La Pléyade.
- Jones, Owen. 2001. *The Grammar of Orna- ment, reprint of London: B. Quaritch, 1910*. París: Ed. L'Aventurine.
- Kahler, M. 1996. *Goethes Gartenhaus in Wei- mar. Hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deuts- chen Literatur in Weimar. 3. Aufl. Berlin*. Weimar: Aufbau-Verlag in Komm.
- Lucrecio, Tito. 2012. *De rerum natura-De la naturaleza*. Madrid: Ed. El Acantilado.
- Marchán fiz, Simón. 2000. *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza Editori- al.
- Nietzsche, Friedrich. 2009 [1870]. *La expe- riencia dionisiaca del mundo*. Sánchez Meca, Diego (ed). Madrid: Ed Tecnos.
- Olbrich, Joseph Maria. 1988. *Olbrich: comple- te reprint of the original plates of 1901-1914*. London: Butterworth Architecture.
- Olbrich, Joseph Maria. 1899. Das Haus der Secession. *Der Architekt*, 1899: 5.
- Ottai, Antonella. 1987. *Scena e Scenario. Frammenti teatrali della Iª Esposizione della Colonia degli Artisti di Darmstadt*. Roma: Ed. Kappa.
- Raquejo, Tonia. 2000. El romanticismo britá- nico. En Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artís- ticas contemporáneas*, Vol. I. Madrid: Ed. Visor. 264-269.
- Riegl, Alois. 1980. *Problemas de estilo (Stilfra- gen)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Santaayana, George. 1946. *Three Philoso- phical poets: Lucretius, Dante and Goethe*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Schafter, Debra. 2003. *The Order of Orna- ment, The Structure of Style. Theoretical foundations of modern art and architecture*. Cambridge University Press.
- Schelling, Friedrich W. J. 1984. *Sistema del Idealismo Transcendental*. Barcelona: Ed. Anthropos.
- Schelling, Friedrich W. J. 1996. *Escritos so- bre filosofía de la naturaleza*. Madrid: Ed. Alianza.
- Schiller, Friedrich. 1990. *Escritos sobre esté- tica*. Madrid: Ed. Tecnos.
- SCHLEGEL, Friedrich, 1994 [1800]. “Discur- so sobre la mitología”, en Schlegel, Frie- drich, Poesía y Filosofía, Madrid: Alianza Editorial.
- Schlegel, Friedrich. 2009 [1797-1800]. *Frag- mentos seguido de Sobre la incomprensibi- lidad*. Barcelona: Marbot Ediciones.
- Schorske, Carl E. 1981. *Vienna Fin-de-Siècle*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Semper, Gottfried. 2011. *The four elements of architecture, and other writings*. Cambrid- ge: Cambridge University Press.
- Vercellone, Federico. 2020. Goethe, Schelling and the Melancholy of Nature. *Rivista di estetica*, nº 74: 191-200.
- Wilde, Oscar. 2004 [1882]. *El renacimiento in- glés del arte*. Buenos Aires: Ed. Quadrata.
- Ref. Web 1: Goethe, Johann Wolfgang. 1895. Von Arabesken, 1788. En *Goethes sämtli- che werke*, Volumen 30 (Goethe, obra com-

pleta), Cotta, Johann Georg, Erede, pp. 170-173. Consultado el 19/04/2022 en: <https://books.google.com/cu/books?id=3pg-ZAAAAYAAJ&hl=es&pg=PA171#v=onepage&q=raphael&f=false>

Ref. Web 2: Kant, Immanuel. 1790. *Crítica del Juicio*, Primera Parte, primera Sección, Primera Libro, #XIV: Explicación por medio de ejemplos, página web: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/critica-del-juicio-seguida-de-las-observaciones-sobre-el-asentimiento-de-lo-bello-y-lo-sublime--0/html/ff09c5bc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_21.html#I_29_, consultado el 01/05/2022

Ref. Web 3: Schelling, Hegel, Hölderlin, (1795) El más antiguo programa del idealismo alemán, https://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/01/01_117.pdf (Consultado 22/04/2022)

Ref. Web 4: The William Blake archive, <http://www.blakearchive.org/copy/but537.1?descId=but537.1.wc.01> (Consultado el 1/05/2022)

*Fecha final recepción
artículos: 05/05/2022
Fecha aceptación:
24/07/2022*

*Artículo sometido a
revisión por dos reviso-
res independientes por
el método doble ciego.*