

Escritor, viajero, dibujante. Apuntes arquitectónicos de escritores (1750-1900)**Abstract**

The travel came to form a basic part of the cultural and humanistic education of the bourgeoisie and nobility throughout Europe in the eighteenth and nineteenth centuries. This communication offers a trail through three examples of writers-draftsmen: Johann Wolfgang von Goethe, Hans Christian Andersen and Victor Hugo. Three very different examples, both for its artistic and cultural interests, such as the paper itself the trip played in their training and in their lives. Writers who lived in different times, but they shared, in various capacities and concerns, the passion for travel drawings.

Travel. Writer. Drawing.

"Hablamos demasiado. Deberíamos hablar menos y dibujar más. A mí, personalmente, me gustaría renunciar totalmente a la palabra y, como la naturaleza orgánica, comunicar cuanto tenga que decir por medio de dibujos." Goethe

El viaje llegó a formar una parte básica de la formación cultural y humanística de la burguesía y de la nobleza europea a lo largo de los siglos XVIII y XIX. Viajar, especialmente a Italia, constituía un rito iniciático que marcaba el tránsito de la juventud a la madurez. Este rito se sustentaba, inicialmente, en la visita a los lugares de origen de la cultura clásica: Roma, Florencia, Nápoles y Sicilia constituyeron lugares de interés del viajero romántico y de gran parte de la clase alta de los países del Norte de Europa. Con posterioridad este viaje cultural extendió sus límites más allá de la península itálica, y gran parte de los países ribereños del Mediterráneo llegaron a constituir un destino cultural válido para este Grand Tour ampliado (Brilli 2010). Así, España, Grecia y los países del Próximo Oriente se incorporaron a este periplo cultural en el que jóvenes con alto poder adquisitivo viajaban armados con guías de viaje que les indicaban qué debían visitar y alimentados por el ansia de conocer directamente las ciudades, edificios y espacios arquitectónicos representados en las numerosas láminas e ilustraciones que circulaban abundantemente por sus países de origen. Y este viaje, frecuentemente, se hacía armado también de lápiz y papel, con la intención de plasmar en dibujos propios aquello que se veía y visitaba, en una época en la que sin la posibilidad de la fotografía, este era el único modo de registrar la propia experiencia.



Figura 01: Eugène Viollet le Duc. *Vista de Florencia* (1836-37)

Este “dibujar lo viajado”, inicialmente limitado a pintores y arquitectos en viaje de formación, pasó a extenderse a un número cada vez mayor de “dibujantes amateur”; personas formadas en un sistema educativo en el que la base humanística gozaba de un prestigio hoy perdido, y en el que el conocimiento del arte y de la cultura clásica jugaba un papel importante. Una formación que desde bases culturales románticas divulgó la imagen del viajero ilustrado en busca de nuevas culturas, que ilustraba sus experiencias en libros de apuntes, sin otro ánimo que el propio acto de conocer, no encaminado a provecho alguno en la dirección formativa que alimentaba el dibujo de arquitectos y artistas.

Viaje, arquitectura y dibujo.

El dibujo arquitectónico de viaje, protagonista indiscutible de la actividad gráfica arquitectónica occidental desde el siglo XVI, y uno de los pocos usos gráficos que ha sobrevivido en la era digital contemporánea, es el resultado de la concurrencia de dos creaciones culturales ajenas a la propia disciplina: la concreción de una idea laica del viaje como medio de conocimiento, alejado de las connotaciones religiosas de la peregrinación medieval, y la creación en el ámbito pictórico de la metodología gráfica que a partir del Quattrocento italiano propugna el uso del boceto como medio de conocimiento de la realidad sensible.

El viaje como medio de conocimiento es una creación de la nueva cultura prerrenacentista, que aparece en Europa en los años centrales del 1300. Petrarca será uno de los primeros eruditos que se desplaza por el continente en busca de conocimientos, y en su persona encontraremos por vez primera la convicción de que el viaje es un fin en sí mismo, una experiencia destinada tanto al conocimiento directo como al puro placer de ver. Los viajes de Petrarca (Levati 1820, Penco 1929, Wilkins 2003) son el reflejo de un cambio en el paradigma del conocimiento occidental, que inicia el abandono de la cultura medieval enraizada en una lógica de carácter deductivo, heredada del mundo clásico, en la que el conocimiento se adquiere no tanto por la experiencia directa como por la deducción a partir de una serie de principios previamente establecidos. A él se debe una de las primeras descripciones que poseemos de una ciudad en su estancia en Capranica del año 1337 ⁱ, una de las primeras descripciones paisajísticas de la cultura literaria occidental en su ascensión al Mont Ventoux el 26 de abril de 1336 ⁱⁱ, así como la primera guía de viaje, la obra *Itinerario al sepulcro di Nostro Signore Gesù Cristo* del año 1358. El viaje, a partir de Petrarca, es una experiencia encaminada a “conocer” directamente, a recopilar a través de la experiencia aquellos datos sobre los que construir el edificio de la nueva razón, el inicio de una nueva manera de “ver el mundo” en el que viaje, no ya la peregrinación medieval, tiene su razón de ser. ⁱⁱⁱ

La otra base de la concepción del dibujo arquitectónico de viaje será el empleo novedoso que el arquitecto renacentista hace del boceto como medio de análisis e ideación, desarrollado a partir de las experiencias gráficas de artistas como Leonardo da Vinci, que opone a la minuciosa metodología del dibujo medieval una propuesta que concibe el dibujo como búsqueda permanente, como medio de introspección capaz de generar la invención formal como distintiva del artista frente al artesano (Gombrich 1984).

El arquitecto renacentista desarrollará su propia síntesis de estas dos innovaciones externas a su propia disciplina. Por un lado iniciará un proceso de reconstrucción lingüística de la Antigüedad a partir de la visita sistemática de las ruinas conservadas, desplazándose cuando fuese necesario, para visitar “in situ” las obras paradigmáticas de las que extraer el conocimiento para su actividad (Ustarroz 1997); por otro adaptará la metodología gráfica pictórica a sus necesidades, dibujando los restos arquitectónicos en busca de una comprensión profunda de sus principios compositivos y difundiendo las imágenes de los mismos a través de las nuevas publicaciones fruto de la disponibilidad originada por el invento de la imprenta de tipos móviles en el año 1440 (Carpo 2003). Esta metodología, una vez instaurada, se mantendrá inalterable hasta nuestros días, inmune a las novedades estilísticas y formales que se han ido sucediendo en el ámbito de la Arquitectura, constituyéndose en un *standard* que llegó a trascender el ámbito estrictamente profesional, convirtiéndose, en el ámbito de una estructura de ámbito académico, en una actividad de carácter diletante, ampliamente representada en los viajes del Gran Tour.

Viajar dibujando será una forma culta de viaje. Se trataría tanto de una actividad lúdica como de una actividad formativa, ya que de hecho a mediados del siglo XVIII el dibujo formaba parte de la formación académica de los estamentos sociales superiores. La élite europea se formaba en el dibujo tal como lo hacía en otras actividades *cultas*, como la esgrima, los idiomas o la caligrafía. La formación gráfica no

profesionalizada capacitaba para entender, enjuiciar y criticar las obras de arte, tanto del pasado como del presente, y se constituía en una actividad social apta, no tan solo para ser ejecutada sin desdoro, sino plenamente adecuada tanto para hombres como para mujeres educados. Esto nos permite entender el hecho de que un número significativo de escritores se dedicasen al dibujo como actividad creativa complementaria, a partir de una formación relativamente sólida o de una manera aficionada a la manera que se ha dado en llamar *diletantismo*.

Escritores y dibujantes.

Son muy numerosos los escritores que en el marco de esta cultura de viajes, en la que el Grand Tour constituye el máximo exponente, dedicaron parte de su tiempo a recorrer Europa entre los años 1700 y 1900. La lista sería interminable, e incluiría nombres de literatos tan insignes como Nathaniel Hawthorne, Mark Twain, Henry James, Lord Byron, Stendhal, Lawrence Stern, etc. No obstante, si nos atenemos a aquellos que compaginaron el viaje con el dibujo el listado se reduce sensiblemente, y más aún si nos centramos en aquellos de los que se ha conservado un número lo suficientemente significativo de trabajos gráficos como para permitarnos evaluar la relación del dibujo de viajes con su propia obra literaria.

Uno de los casos más significativos es el de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) en el que el *Viaje a Italia* (1786-1788), marcará decisivamente su obra literaria posterior. Se tratará de un viaje que responderá plenamente a los criterios del Grand Tour en cuanto a las etapas, duración y recorrido, pero se caracterizara además por la profunda orientación artística que le dio sentido.

Cuando Goethe parte para Italia lo hace bajo una serie de influencias previas, que podrían sintetizarse en las vistas italianas que colgaban en las paredes de la casa paterna, imágenes que reencontrará en Italia como él mismo describe en su crónica: “Los primeros grabados que recuerdo -mi padre tenía las vistas de Roma colgadas en una antesala;- los veo en realidad, y cuanto conozco de antiguo en cuadros, dibujos, grabados en cobre y en madera, yesos y corchos, todo á la vez se alza delante de mí. Donde quiera que voy encuentro, en un mundo nuevo, un conocido antiguo; todo me parece conforme lo pensaba, y todo es nuevo” (Goethe [1816] 1861, 162). Además era poseedor de una formación artística previa. En Frankfurt se formó en el dibujo con Johann Michael Eben, en Leipzig recibió enseñanzas de Adam Friedrich Oeser, director de la Academia de Bellas Artes, y a lo largo de su vida mantuvo trato frecuente con numerosos artistas. En una carta dirigida a Johann Gottfried Roederer en otoño del año 1773, dirá que “Las artes plásticas me tienen cogido casi por completo. Lo que leo y lo que hago es por ellas y día a día percibo mejor cuánto más valioso es dirigir la mano a lo más diminuto y elaborarlo que dedicarse a dar cuentas a otros de la perfecta maestría que uno tiene”. Al igual que para tantos literatos dibujantes, anteriores y posteriores, imagen y palabra no parecen antagonistas, sino complementarios; dos aspectos de una misma inquietud creativa que en el caso de Goethe nunca acabará por abandonar definitivamente.



Figura 02. J.W. Goethe: *Fronja de la vista hacia Italia desde San Gotardo* (1777)

Resulta, pues, natural que Goethe aproveche el viaje a Italia para profundizar en unos conocimientos que reforzaban sus aspiraciones artísticas. Es paradigmático de la actitud de Goethe en lo relativo al viaje y al dibujo el hecho de que en su viaje a Suiza del año 1777, imite, probablemente de forma no consciente, la ascensión petrarquiana del Mount Ventoux, y culminando la ascensión de los montes Rigi y Gotardo recurra al dibujo, y no a la literatura, para representar “lo que no podía dibujarse” (Arnaldo 2008, 16). Viaje y dibujo se entrelazan así nueve años antes de su viaje a Italia, preludiando la forma en que Goethe abordará un viaje que marcará el tránsito entre su actividad literaria de juventud y su madurez.

En una actitud propia de un erudito ilustrado, el viaje italiano se articuló como un recorrido en el que se dibuja para conocer. Es la experiencia directa ligada al método inductivo que es protagonista de la lógica occidental desde los tiempos de Petrarca, y que en Goethe, se complementa con el análisis directo de la naturaleza a partir del dibujo continuado, apoyado en las enseñanzas de los pintores que le acompañan o a los que conocerá en su periplo italiano. Así, el 15 de noviembre de 1786 Goethe y sus compañeros están en Frascati. Goethe alaba el paisaje, objeto de estudio en el que “cada paso ofrece al dibujante objetos magníficos” y por la noche “apenas la espléndida posadera coloca sobre la gran mesa redonda el amarillo velón de tres brazos, diciendo: Felicísima notte, todos se reúnen alrededor y sacan las hojas que dibujaron ó bosquejaron durante el día. Empieza a hablarse del asunto; si los objetos estarían favorecidos ó si el carácter estaría bien expresado, en fin, todas las condiciones generales de que puede uno darse cuenta en el primer croquis” (Goethe [1816] 1861, 176-7).. El acto de dibujar llena así el viaje de Goethe durante dos largos años, tras los cuales se ha producido en el autor un profundo cambio en sus convicciones estéticas.



Figura 03. J.W. Goethe: Villa Medici desde la escalinata de la Piazza di Spagna (1787)

El *Viaje a Italia* supone para Goethe la culminación de una deriva del Romanticismo de su juventud a un Clasicismo que alimentará su obra más madura. En Italia se reafirmará en su admiración por una cultura clásica que cimentaba su educación, y lo hará tanto por el recorrido físico de los lugares que constituían las imágenes de su formación, como por la maduración derivada de una práctica gráfica que se sustentaba en la necesidad de reflejar aquello que sentía y para lo que las palabras no parecían bastarle. Su tránsito desde los bocetos de sus dibujos alemanes basados en su admiración de Rembrandt, a la búsqueda de composiciones inspiradas en los cuadros de Claudio de Lorena, es reflejo de una evolución mental que le llevará del arrebatado romanticismo de *Las penas del joven Werther* (1774) al clasicismo del *Fausto* (1807-1832).



Figura 04. J.W. Goethe: *Costa napolitana, en el Posillipo* (1808)

Hans Christian Andersen (1805-1875) fue un viajero impenitente. Entre los años 1831 y 1873 están datados un mínimo de treinta viajes por Europa, la mayoría por los países inmediatamente contiguos a su Dinamarca natal, pero un número considerable de ellos de mayor entidad, incluyendo dos largos viajes por Italia y otros dos por España, llegando hasta Turquía y Marruecos ^{iv}. Al igual que Goethe o Víctor Hugo, Andersen viajó dibujando, conservándose un número importante de esos dibujos de viaje, pero a diferencia de ambos fue un mal dibujante. Y es precisamente la mala calidad técnica de su obra gráfica, unida al papel que otras actividades plásticas, como los recortes, tienen en su universo literario, lo que justifica preguntarse por el valor que los dibujos de viaje tuvieron en la conformación y maduración de su obra escrita.

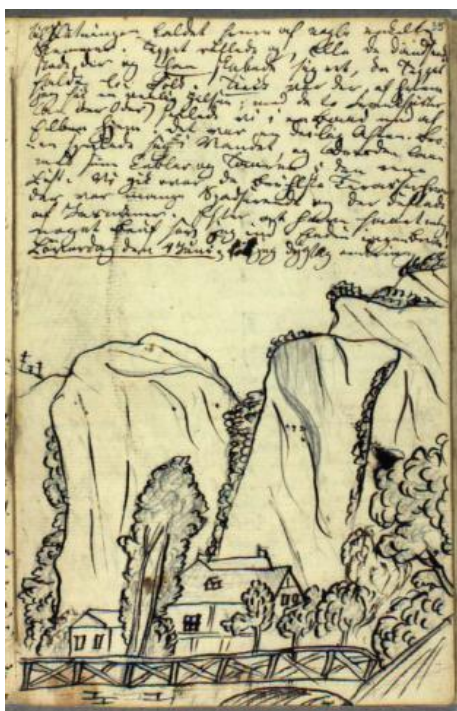


Figura 05. H.C. Andersen: *Hoja ilustrada del diario del viaje a Alemania* (1831)

Cuando Andersen viaja el Grand Tour ya ha perdido parte del valor pedagógico que lo caracterizó. Si Goethe viaja a Italia para acabar de asentar los valores clásicos de la educación ilustrada, los viajes por toda Europa de Andersen se parecen más al turismo contemporáneo que al periplo formativo de un siglo antes. Y aunque dibuja al viajar, sus dibujos son los de un diletante sin formación; no suponen una búsqueda por participar en la cultura clásica de la que es reflejo el objeto dibujado, sino que son *souvenirs*, sustitutos de la todavía no divulgada fotografía.

Esta diferencia de objetivos con respecto al Goethe viajero será la consecuencia inevitable de dos orígenes sociales muy diversos y de la educación recibida. Frente al origen aristocrático de Goethe, Andersen, hijo de un zapatero y una lavandera, vivirá una infancia de pobreza y privaciones, teniendo que dejar la escuela a la edad de once años. Como en tantas otras materias, Andersen dibujará de forma autodidacta, por imitación y sin base conceptual, y al igual que tantos y tantos otros viajeros, dibujará durante sus viajes porque hacerlo llegó a constituir una actividad social estandarizada, una forma de imitar la manera de actuar de una clase social privilegiada que se constituía en modelo del buen gusto. La diferencia entre los dibujos de Andersen y los de esa amplia legión de dibujantes anónimos será, exclusivamente, que su posición literaria hará que sus banales dibujos de viaje se conserven.



Figura 06. H.C. Andersen: "In Villa Borghese where we celebrated our Christmas in 1833." (1833)

Por otro lado, es posible discernir una segunda diferencia fundamental entre el valor de los dibujos de viaje de Goethe y los de Andersen: el diferente papel que el acto de dibujar tuvo en sus respectivos universos literarios. Si como ya hemos dicho, la experiencia gráfica del primero en Italia derivará en cambios significativos en su forma de entender la literatura, en el caso del segundo estos cambios, si existieron, son inapreciables. Los dibujos de Andersen son completamente ajenos a su propio universo literario, y si acaso, será en sus recortes, plagados de personajes que aparecerán en sus cuentos fantásticos, en los que podremos encontrar esa relación entre palabra e imagen que con posterioridad encontraremos profundamente enraizada en la obra de Victor Hugo.

Victor Hugo (1802-1885) será contemporáneo de Andersen y al igual que este viajará y dibujará. Sin embargo sus dibujos de viaje, de un valor técnico y plástico considerable, sí que pueden ser entendidos como parte integrante de un universo literario complejo. Al igual que Goethe y Andersen, siempre dijo considerar sus dibujos como meros entretenimientos, si bien a diferencia de aquellos, llegó a ver expuestos y publicados parte de estos (Hugo 1861), y sus trabajos gráficos llegaron a merecer una cierta consideración crítica en vida.



Figura 07. V. Hugo: *Gante. Apunte de viaje* (1837).

Víctor Hugo no realizará el Grand Tour, pero viajará asiduamente. Sus viajes se agruparán en dos periodos muy concretos, comprendidos entre los años 1834-44 y 1861-71. Se trata de viajes con una duración media de dos meses, en los que Víctor Hugo dibuja asiduamente del natural, y en los que durante el primer periodo recorre Bretaña, Bélgica, Alemania o el País Vasco y los Pirineos franceses, y durante el segundo Bélgica, Holanda, Luxemburgo y el valle del Rin (Hugo 2001). Se conservan numerosos apuntes de viaje del escritor, muchos de los cuales se ejecutaron en los márgenes de sus diarios o en las cartas que mandaba a su familia y a sus conocidos. Se trata de dibujos tomados directamente del natural y en los que indagaba en sus obsesiones particulares: la identificación de una arquitectura propia de la Francia que modelaba en su mente, las mismas arquitecturas medievalizantes que Eugene Viollet-le-Duc elevaba a la categoría de paradigma cuando en el año 1842 ganó el concurso para la restauración de *Notre-Dame* de París o en su posterior reconstrucción de las murallas de Carcassonne. En estos dibujos Hugo encuentra los temas de su mundo interior; temas que posteriormente desarrollará en su estudio, ya desprovistos de su carácter mimético, y que reconstruirá minuciosamente, manipulándolos formalmente y reinsertándolos en otros entornos, bien sea paisajes, bien urbes medievales.



Figura 08. V. Hugo: *Bruma matinal sobre el Rin* (1850)

El dibujo de viaje se convertirá, de esta manera en la génesis de todo un proceso que acabará desembocando en el proceso de creación de sus textos literarios, un proceso en el que el acto de dibujar, no es circunstancial, como en el caso de Andersen, ni forma parte de un proceso educativo relativamente desligado del contenido de las obras escritas, como en el caso de Goethe. El dibujo en Víctor Hugo es profundamente reflexivo, una forma de entender, de aprehender el mundo y de manipularlo para crear la ficción, profundamente interrelacionado con los procesos creadores que desembocan en la literatura. Este es el valor del dibujo en el proceso creador de Hugo, el de posibilitar la afirmación de un mundo y un espacio que interactúan con el universo de obras como el de *Notre-Dame de París*, en el que la arquitectura es la protagonista última de la ficción. El París que Víctor Hugo describe en *Notre Dame* es la ciudad que vemos en sus dibujos de el *Burgo de la Cruz* o en su imagen de la torre de *Saint-Rombault de Malines* en una ciudad imaginaria. Es un espacio reconstruido gráficamente a partir de los datos de sus dibujos de viaje, en un proceso en que el acto de dibujar y el acto de escribir constituyen dos caras de un mismo proceso creador.

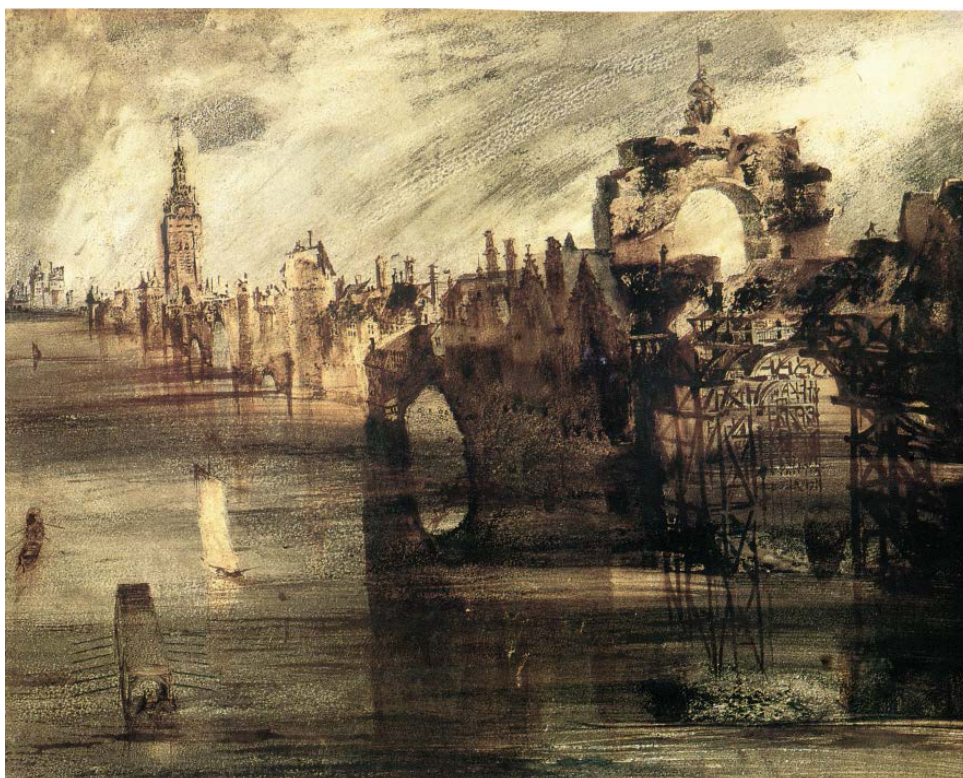


Figura 09. V. Hugo: *Castillo con vistas a un río* (1847)

Referencias

- ARNALDO, Javier. 2008. "Goethe: el paisaje como imagen". En Johann Wolfgang.von Goethe. Paisajes. Círculo de Bellas Artes. Madrid. pp.13-32
- BACON, Francis. 1601. *Of travel en Essays*. Tr. Esp. *Ensayos*, 1980. Ed. Aguilar. Buenos Aires
- BRILLI, Attilio. 2010. *El viaje a Italia. Historia de una gran tradición cultural*. A. Machado Libros. Madrid
- CARPO, Mario. 2003. *La arquitectura en la era de la imprenta*. Cátedra, Madrid.
- GOMBRICH, Ernst H. "El método de elaborar composiciones de Leonardo", *Norma y Forma: Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Ed. Alianza, Madrid, 1984.

HUGO, Victor; RODARI, Florian; PHILBIN, Ann. *Shadows of a hand: the drawings of Victor Hugo*. Drawing Center, 1998..

HUGO, Victor. 1861. *Dessins de Victor Hugo* / gravés par Paul Chenay, texte par Théophile Gautier. Ed. Castel..

HUGO, Victor. 2001. *Victor Hugo : Récits et dessins de voyage*. La Renaissance du Livre.

PENCO, Emilio. 1929. *Il Petrarca viaggiatore*. Annuario della R. Scuola complementare Dante Alighieri. Anno scolastico 1927-28. Genova.

USTARROZ, Alberto. 1997. La lección de las ruinas. *Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona.

GOETHE, Johann Wolfgang. 1828. *Goethe's Werke*. Cotta.

GOETHE, Johann Wolfgang. 1816. *Italienische Reise*. Ed esp. *Viaje a Italia*. Librería de la Viudad de Hernando. Madrid

WILKINS, E.H. 2003. *Vita del Petrarca*. Feltrinelli. Milano.

ⁱ “Rodean el pueblo por todas partes innumerables colinas, ni demasiado altas ni excesivamente pendientes, sin que impidan, una con otra, extender la mirada, y entre cuyas convexas laderas se abren cuevas frescas y umbrosas, y se alza frondoso el bosque para alivio del ardor del sol”. Petrarca, *Rerum familiarum libri*, IV, 1. En BRILLI, Attilio. 2006. *El viaje a Italia. Historia de una gran tradición cultural*. Madrid.

ⁱⁱ Petrarca, *Rerum familiarum libri*, IV, 1. Traducción completa de la traducción en: <http://personales.ya.com/muntanya/textos/petrarca.htm>

ⁱⁱⁱ Esta concepción del viaje como vía de conocimiento es la que se convertirá en parte de la formación cultural de los estudiantes pudientes europeos entre los siglos XVI y XVIII y que culminará en el Gran Tour. Se ve ya reflejada en la obra de Francis Bacon, quien en su obra *Of Travel* (1601), establece que “viajar, para los jóvenes, es parte de su educación, para los adultos de su experiencia. Quien viaja a un país extranjero sin algún conocimiento de la lengua, vaya primero a la escuela y luego al viaje”. Describe, además, los elementos que hay que conocer y recorrer en este viaje de formación, que incluye, entre otros muchos aspectos, un amplio listado de edificios y monumentos. BACON, Francis. 1601. *Of travel* en *Essays*. Tr. Esp. *Ensayos*, Aguilar, Buenos Aires, 1980.

^{iv} Para una descripción detallada de los viajes de Andersen y sus recorridos véase: <http://hca.museum.odense.dk/rejser/index.aspx?lang=uk>