

# NIETZSCHE Y LA ARQUITECTURA CROMÁTICA

JORGE LÓPEZ LLORET

PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

“...sólo amo un lugar de la tierra: Venecia”.<sup>1</sup>

## I. INTRODUCCIÓN

1. Entre muchas otras, el sincretismo fue una característica principal del siglo XIX, con la que buscaba sobreponerse a la tradición analítica heredada del siglo ilustrado. Eso fue así también en el caso de la estética y, más concretamente, de la teoría de las diferentes artes y sus mutuas relaciones. Parte del legado del siglo XVIII (siempre en lo que se refiere a la estética) fue, junto con la importante acuñación del término mismo, la determinación de fronteras y taxonomías en el seno de la disciplina naciente. Ya el mismo Baumgarten buscaba (y aceptaba) ante todo un deslinde de las facultades humanas, aunque el esfuerzo analítico llegó a sus resultados más sólidos y coherentes con el *Laocoonte* de Gottlob Ephraim Lessing, obra admirada y seguida por Goethe, según escribió en su *Poesía y Verdad*.

---

<sup>1</sup> Nietzsche, Friedrich: *Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. Von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Dritte Abteilung/Fünfter Band: Friedrich Nietzsche Briefe, Januar 1887-Januar 1889. Nerlin/New York, Walter de Gruyter, 1984. Brief 834 *An Heinrich Köselitz* (Cannobio, 19. April 1887), 61: (“...*ich nur einen einzigen Ort auf der Erde liebe, nämlich Venedig*” –traducción nuestra). En futuras citas del epistolario de Nietzsche, para abreviar citaremos con las siglas *NBw*, indicando entre paréntesis la sección, con números romanos, y el tomo, con números árabes (en este caso, por ejemplo, *NBw –III/5*).

Los intentos por superar esta división, tan ilustrada, de las artes fueron en el siglo XIX fundamentalmente de dos tipos: por una parte, la que podríamos denominar vía integrativa, centrada en torno al objeto artístico y especialmente representada por Wagner y su concepto, tan famoso, de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total); por otra parte, la que se podría calificar como sincrético-subjetiva, más atenta a la experiencia sensorial personal del arte, que podría ilustrarse con las sinestesias de Baudelaire. Ambos, músico y poeta, fueron admirados, aunque de distinta manera y con distintos ritmos vitales, por Nietzsche, en cuya obra, atenta a la “artistización” de la vida, tuvieron su lugar ambas propuestas.

Tanto en la práctica de las artes como en la reflexión filosófica sobre las mismas, el tema de su interacción e intercambiabilidad recorrió todo el siglo XIX, siendo al final una de las propuestas que más influyó sobre las vanguardias; especialmente aceptada fue la conexión entre la arquitectura y la música. Era, por otra parte, una reflexión que iba más allá de alineamientos doctrinales o estilísticos, pues aparecía en idealistas románticos como Schelling<sup>2</sup> y en positivistas como Taine,<sup>3</sup> en artistas casi expresionistas como Wagner<sup>4</sup> y en formalistas como Charles Blanc.<sup>5</sup>

En ese contexto, la aproximación más difundida a lo largo del siglo conectaba la música con la arquitectura. Desde que Goethe recrease el mito de Orfeo (forjador de la cultura), quien con los sonos de su instrumento, con su música, logró edificar en torno al foro,<sup>6</sup> hasta la utilización de la música como referencia para las artes plásticas desarrollada por Kandinsky (a través de la cual llegó a la arquitectura y el diseño de la Bauhaus),<sup>7</sup> puede considerarse como uno de los tópicos del siglo, el cual discurrió en estricto paralelismo con la integración wagneriana y con la sinestesia simbolista.

Era normal que fuera así, pues ambas artes (arquitectura y música) tenían en común, nada más y nada menos, su naturaleza abstracta y autónoma, es decir, no representacional o, si se quiere, instauradora de auto-representación. Ni el

---

<sup>2</sup> Schelling, F.W.J.: *Filosofía del arte*. Madrid, Tecnos, 1999, 285, 290: “*La forma del arte inorgánica o la música en la plástica es la arquitectura ... La arquitectura construye necesariamente siguiendo relaciones aritméticas o geométricas porque es la música en el espacio*”.

<sup>3</sup> Taine, Hyppolite: *Filosofía del arte*, 1. Madrid, Espasa-Calpe, 1958, 23-28 y 41-43.

<sup>4</sup> Pensamos especialmente en *Oper und Drama*, obra que tanto influyó sobre Nietzsche (Wagner, R.: *Ópera y Drama*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1997).

<sup>5</sup> Blanc, Charles: *Grammaire des arts du dessin*. Paris, J. Renouard, 1867.

<sup>6</sup> Goethe, Johann Wolfgang: *Obras Completas*, 1. Madrid, Aguilar, 1987, 443.

<sup>7</sup> Kandinsky, Wassily: *De lo espiritual en el arte*. Bogotá, Labor, 1995. Consideramos especialmente importantes en este tema (justificación de la pintura abstracta por su conexión con la música) los Capítulos VI, VII, VIII y el epílogo.

flujo musical ni la construcción arquitectónica remiten más allá de sí mismos, sino que son y significan el espacio y el tiempo que instauran. Uno de los autores más admirados por Nietzsche, Hippolyte Taine, estableció esto con total claridad en su *Filosofía del arte*, aunque, preso aún en una formulación tardía de la teoría de la imitación, prefirió hablar de imitación de relaciones, antes que de instauración y establecimiento de las mismas. En ese mismo momento y también en el contexto de la *École des Beaux-Arts*, Charles Blanc analizaba con bastante pureza los elementos fundamentales de las artes plásticas, estableciendo con ello uno de los pilares *teóricos* de la abstracción.

Estas corrientes teóricas y prácticas derivaron finalmente hacia la producción modernista, la cual se extendió, con diversas denominaciones, por toda Europa y Norteamérica. Una de las características del Modernismo, en sus diversas manifestaciones, fue precisamente haber desarrollado una producción estética de naturaleza ambiental e integral, desde los servicios de mesa hasta el entorno arquitectónico. Como ejemplo paradigmático se podría utilizar, entre una amplia gama, el *Palacio Stoclet* de Josef Hoffmann. Esa concepción integral del arte se extendió después a otras corrientes de vanguardia, en la mayoría de los casos a través del propio Modernismo (gracias, en gran medida, a Henry van de Velde), de estilos tan distantes del mismo como el Neoplasticismo del grupo *De Stijl* o el diseño de la Bauhaus, incluso en su época más industrialista, a partir de 1922.

El Modernismo se caracterizaba, entre otras cosas, por la importancia que en él tuvo el color, sobre todo en los enfoscados, mosaicos, vidrieras, esmaltes, porcelana, etc. Fue también característico después del Neoplasticismo. Pensemos en la famosa silla de Gerrit Rietveld de 1917, de madera coloreada. En general, durante el siglo XIX el color en la arquitectura tuvo una importante presencia.<sup>8</sup> La tuvo, además, tanto en el nivel práctico como en el teórico y arqueológico. Por supuesto, en un siglo así, en el que el eclecticismo historicista fue uno de los credos arquitectónicos oficiales, el planteamiento histórico y el práctico tendían a confluir en el hecho arquitectónico. Así sucedió, por ejemplo, en el caso de Gottfried Semper, de cuya influencia sobre Nietzsche ya nos ocuparemos en breve. Esto es interesante porque Semper fue amigo de Wagner, algunas de cuyas primeras óperas originales y personales se estrenaron en el Teatro de la Ópera de Dresde, diseñado en dos ocasiones por el citado arquitecto en un lugar privilegiado de la ciudad, junto al *Zwinger*. A título de curiosidad, él mismo diseñó una batuta para, precisamente, Richard Wagner.

---

<sup>8</sup> Recomendamos el artículo de Teresa Táboas en este mismo libro, así como su obra *El color en arquitectura*. A Coruña Edicions do Castro, 1991.

2. Cuando el siglo XIX estaba desarrollando una arquitectura ecléctica y centrada en la fachada que introdujo progresivamente el color en los acabados urbanos, la arqueología estaba introduciendo al mismo tiempo el color en el corazón de la teoría clasicista, es decir, en la recepción histórica aceptada de la escultura y arquitectura griegas. Eso se debió sobre todo a una serie de arqueólogos y de arquitectos-arqueólogos franceses y alemanes (establecidos en Francia) que cambiaron definitivamente la imagen “apolínea” de las artes plásticas áticas. El paso fundamental lo dio, en el ámbito precisamente de la *Ecole des Beaux-Arts*, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, quien, pese a su decidido clasicismo, llegó a demostrar la policromía de la estatuaria griega. Fue un tema que estudió desde 1780 y sobre el cual publicó en 1815 la obra *Jupiter Olympien: l'art de la sculpture antique considérée sous un nouveau point de vue*, conteniendo grabados coloreados a mano.

Desde mediados del siglo XVIII, gracias a una serie de circunstancias (como el descubrimiento de Pompeya y Herculano en Italia y la apertura de Grecia por parte de los turcos, lo que permitió viajes de medición y reconocimiento *in situ* de los restos clásicos -las expediciones de James Stuart y Nicholas Revett o de Julien-David Le Roy fueron las más conocidas), la comprensión de los restos arquitectónicos clásicos fue creciendo hasta llegar al completo asentamiento de la teoría policromática en la época de Semper. Fueron de gran importancia, en la primera mitad del siglo, los estudios de Franz-Christian Gau, Otto Magnus von Stackelberg, Johann Martin von Wagner o, sobre todo, Jakob Ignaz Hittorf, establecido en París. Hittorf inició sus viajes a Sicilia en 1820 y desde 1824 escribió obras sobre la policromía arquitectónica de los griegos antiguos, aunque fue especialmente importante su obra, en colaboración con Karl Ludwig Wilhelm Zanth, *Architecte antique de la Sicile* (1827), acompañada de grabados coloreados a mano; a ella la siguieron su *Mémoire sur l'Architecture polychrome chez les Grecs*, de 1830, y *Restitution du Temple d'Empédocle à Sélinonte ou l'Architecture polychrome chez les Grecs*, publicada en 1851 (año de la *Great Exhibition* de Londres). Este último libro procede de su reconstrucción cromática del templo de Empédocles en Selinunte, iniciada veinte años antes. Por otra parte, el propio Leo von Klenze se unió a la corriente policromática, aunque en su caso tuvieron bastante más importancia sus óleos, en los que reconstruía, con algo de imaginación, una Grecia monumental y plena de color, tanto ambiental como arquitectónico.

Precisamente en 1851 y en el contexto de la *Great Exhibition* de Londres Gottfried Semper publicó en el exilio *Los cuatro elementos de la construcción*,<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Semper, Gottfried: *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*. Braunschweig, 1851.

donde asentó algunas de las ideas sobre la policromía que ya había desarrollado en un escrito anterior, *Observaciones provisionales sobre la arquitectura y la escultura pintadas de la Antigüedad*, de 1834.<sup>10</sup> Aunque en esta última publicación recogía su experiencia en Sicilia y Grecia con Jules Goury, propuso un estudio histórico que poseyera aplicabilidad al presente (es decir, que no se limitara a lo que Nietzsche denominó historia “anticuaria”). Su libro de 1851 era mucho más radical (en el sentido etimológico de que fue mucho más a la raíz) y mucho más genérico, trascendiendo el programa historicista. Una de las fuentes de la arquitectura, la que se encargaba de cumplir la función de cerramiento antes de la invención del muro, era, según él, la tejeduría, caracterizada por notables y abstractos dibujos cromáticos que posteriormente se transpusieron simbólicamente en la forma arquitectónica estable. Finalmente mencionaremos su obra, quizá la más influyente de todas, *El estilo en las artes técnicas y tectónicas o estética práctica*, publicada en dos volúmenes en 1860.<sup>11</sup> Esta obra fue leída y citada en más de una ocasión por Nietzsche, constituyendo el legado definitivo del arquitecto al siglo XIX. Fue una de las bases de la elaboración, por parte de aquél, de la noción de “gran estilo”, en la que posteriormente nos centraremos.

Así estaba, pues, el panorama cuando Nietzsche publicó *El nacimiento de la tragedia*: se habían propuesto síntesis y aproximaciones entre las artes, tanto en la teoría como en la práctica; se habían unido la música y la arquitectura en el ámbito de una teoría naciente de la abstracción estética (en este ámbito y, de momento, sólo en éste, es decir, en la música y la arquitectura); y se había asentado ya completamente la teoría (y la práctica) de la arquitectura cromática. Podemos decir que la arquitectura, la música y el color, en el marco de una construcción estética integral de la realidad, eran los elementos fundamentales a partir de cuya aceptación desarrolló Nietzsche una de las concepciones más interesantes del hecho arquitectónico cromático, a pesar de la relativa escasez de sus manifestaciones escritas al respecto.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Semper, Gottfried: *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*. Altona, J. F. Hammerich, 1834.

<sup>11</sup> Semper, Gottfried: *Der Stil in der technischen und techtonischen Künste, oder praktische Aesthetik*. 2 Bd. Frankfurt am Main/Stuttgart, 1860-1863.

<sup>12</sup> A lo que debe unirse la más escasa aún bibliografía sobre este tema en Nietzsche, pese a la existencia de un estudio fundamental de Neumeyer, Fritz: *Der Klang der Steine. Nietzsches Architekturen* (2001). Hemos consultado la edición de Berlin, Gebrüder Mann, 2004. Sólo tenemos referencias de otros dos estudios, a saber: el libro de Breitschmid, Markus: *Der bauende Geist. Friedrich Nietzsche und die Architektur*. Luzern, Quart Verlag, 2001 (que sigue en general a Neumeyer aunque es más comprensivo filológicamente); y el artículo de Müller, Matthias: “Nietzsche und die Architektur”, *Nietzsche-Studien* 32 (2003), 526-530.

En el artículo que sigue recogemos textos que consideramos significativos y relevantes. Como muchos de ellos no estaban traducidos al castellano cuando se terminó este texto, hemos creído interesante transcribirlos directamente. Siempre que no se indique traductor la traducción es nuestra; cuando exista traducción castellana, presentaremos el texto original y la traducción utilizada, cuya referencia proporcionaremos. Nos arriesgamos a saturar el espacio textual de citas porque creemos que la novedad del tema lo demanda. Por este motivo apelamos a la paciencia del lector interesado.

## II. EL USO EXPLÍCITO QUE NIETZSCHE HIZO DE SEMPER

3. Nietzsche no se refirió en demasiadas ocasiones a la figura de Gottfried Semper en su obra publicada, aunque cuando lo hizo utilizó los términos más elogiosos para el arquitecto.<sup>13</sup> Que sepamos, entre su obra pública sólo aparece explícitamente éste en la conferencia “El drama musical griego”, pronunciada en el año 1870 y que se cuenta entre las obras preparatorias de *El nacimiento de la tragedia*, cuya primera edición impresa fue de 1872.<sup>14</sup> En dicha conferencia, citando explícitamente la obra teórica de Semper, Nietzsche se refería a él como “el más importante arquitecto vivo, el cual da su voto a favor de los frescos en el techo y de las cúpulas pintadas.”<sup>15</sup> Tras ello extractaba las siguientes palabras del libro sobre el estilo del arquitecto alemán: “Pues hasta no hace mucho tiempo se consideró como un axioma incondicional del arte que toda plástica ideal tiene que ser incolora, que la escultura antigua no permite el empleo del color. Muy lentamente, y con la más vehemente resistencia de aquellos hiperhelenos, se ha ido abriendo paso la visión polícroma de la plástica antigua, según la cual esta no tiene que ser imaginada desnuda, sino revestida con una capa de color. De manera semejante goza de

<sup>13</sup> Neumeyer, Fritz: op. cit., pp. 15-56.

<sup>14</sup> Nietzsche, Friedrich: “Das griechische Musikdrama” (Vortrag aus dem Jahr 1870). In: Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazino Montinari. Band 1. Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1980, 515-532 (desde ahora, por abreviar, indicaremos las siglas de la edición, SWKS, seguidas, en cifra arábiga, del número del volumen). La traducción castellana de Andrés Sánchez Pascual se recoge en Nietzsche, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el Pesimismo*. Madrid, Alianza, 1995, 195-212 (“El drama musical griego”).

<sup>15</sup> “Das griechische Musikdrama”, op. cit., 222: “bedeutendsten lebenden Architekten anführen, der für die Deckengemälde und ausgemalten Kuppeln sein Votum abgibt” (traducción castellana citada, 203).

universal simpatía la tesis estética de que una unión de dos o más artes no puede producir una elevación del goce estético, sino que es, antes bien, un extravío bárbaro del gusto.”<sup>16</sup> Al calificarlo como el arquitecto vivo más importante de su época, Nietzsche resaltó de Semper su propuesta en favor del cromatismo arquitectónico. Las palabras del arquitecto eran una imprecación contra la arquitectura decolorada del clasicismo, en el sentido de que ésta era producto de un ojo perezoso y poco dinámico. Este tema de la dinámica de las emociones expresivas y su plasmación en la obra poético-musical y plástico-cromática preocupaba a Nietzsche por aquella época. De hecho, en esta misma conferencia utilizaba como término de referencia el ya por entonces aceptado cromatismo del mundo griego, comparándolo anticipativamente con el wagneriano (y semperiano) concepto de *Gesamtkunstwerk*: “hasta hace no mucho tiempo se consideró como un axioma incondicional del arte que toda plástica ideal tiene que ser incolora, que la escultura antigua no permite el empleo del color. Muy lentamente, y con la más vehemente resistencia de aquellos hiperhelenos, se ha ido abriendo paso la visión polícroma de la plástica antigua, según la cual ésta no tiene que ser imaginada desnuda, sino revestida con una capa de color. De manera semejante goza de universal simpatía la tesis estética de que una unión de dos o más artes no puede producir una elevación del goce estético, sino que es, antes bien, un extravío bárbaro del gusto”.<sup>17</sup>

Nietzsche no cita directamente a Semper, aunque parece evidente que fue su apoyo erudito. Este párrafo es importante. Como se sabe, una de las funciones de *El nacimiento de la tragedia* era justificar el drama musical wagneriano. Los

---

<sup>16</sup> Citado por Nietzsche en ibidem, 222: “*Nichts ist vortheilhafter, sagt er, für das Kunstwerk, als das Entrücktsein aus der vulgären unmittelbaren Berührung mit dem Nächsten und aus der gewohnten Sehnlinie des Menschen. Doch die Gewohnheit des Bequemenschen's wird der Sehner so abgestumpft, daß er den Reiz und die Verhältnisse der Farben und Formen nur noch wie hinter einem Schleier erkennt*”. Traducción citada, pág. 203. La cita es de Semper, Gottfried: *Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. Erster Band: “Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst”, op. cit., 75.

<sup>17</sup> “Das griechische Musikdrama”, op. cit., 518: “*Galt es doch bis vor nicht lange als unbedingtes Kunstaxiom, daß alle ideale Plastik farblos sein müsse, daß die antike Skulptur die Anwendung der Farbe nicht zulasse. Ganz langsam un unter dem heftigsten Widerstreben jener Hyperhellenen, hat sich die polychrome Anschauung der antiken Plastik Bahn gebrochen nach der sie nicht mehr nackt, sonder mit einem farbigen Überzug bekleidet gedacht werden muß. In ähnlicher Weise erfreut sich der aesthetische Staz einer allgemeinen Beliebtheit, daß eine Verbindung zweier und mehrerer Künste keine Erhöhung des aesthetischen Genusses erzeugen könne, vielmehr eine barbarische Geschmacksverirrung sei*”. Traducción castellana citada, 198.

planteamientos del concepto de “obra de arte total” incluían, además de música, texto y escena, el marco arquitectónico del teatro; por ejemplo, el teatro de Dresde, donde Wagner fue *Kapellmeister*, obra de Semper, como contexto para los dramas musicales wagnerianos (aquí se estrenaron *Rienzi*, *El holandés errante* y *Thannhäuser* entre 1842 y 1845; no *Lohengrin*, pues Wagner tuvo que exiliarse a Zurich). En la época de inicio de su “amistad” con Wagner en 1869 (poco antes de “El drama musical griego”), Nietzsche reparaba en las conexiones formales entre los teatros (antiguos) y los templos a través de las similitudes ornamentales.<sup>18</sup> La decoración de los teatros seguía la de los templos y estos, como ya se sabía, estaban revestidos de colores. Lo mismo debía suceder con el teatro. Es decir, la tragedia, que poseía una naturaleza musical, se representaba en teatros que igualmente poseían una naturaleza cromática, todo ello en el ámbito de una experiencia estética sinestésica e integrada.<sup>19</sup>

Otra motivación mucho más importante y de mayores repercusiones históricas fue la de proporcionar una nueva interpretación del mundo clásico griego

---

<sup>18</sup> “*Das Dekorationswesen der antiken Bühne war ganz ähnlich der uraltheiligten Ausstattung der Tempelbezirke*” (“La decoración de los antiguos teatros era en esencia completamente similar a la antigua decoración sagrada del círculo del templo” –traducción nuestra), SWKS, 7, Herbst 1869, 1 [14], 14.

<sup>19</sup> En una anotación algo posterior, aunque todavía del invierno de 1869, Nietzsche desarrollaba el argumento del paralelismo de ambas dimensiones, evitando la “tentación” sinestésica de su admirado Baudelaire (o de Heinrich Heine, no menos admirado por él) y planteando el asunto en término de armonía: “*Die ursprüngliche Tragödie enthält und fordert verschiedene Einheiten: die des musikalisch-lyrischen Theils: die der epischen Erzählung, die der mimischen Bilder. / Auch für den Anblick giebt es zwei Welten, die neben einander ihren Lauf gehen, im Parallelismus, nicht in Einheit: die Welt der Bühne und die Orchestra. / ... / Moderne Unart, die Künste theoretisch auseinandergehalten als einzelne genießen zu müssen: zusammenhängend mit der Ausbildung der Einzelfähigkeit. Charakteristisch für das Hellenische ist die Harmonie*” (“La tragedia original contiene y exige partes diferentes: la parte lírico-musical: la narración épica, la imagen mímica. / En su aspecto se presentan dos mundos, que discurren paralelos entre sí, no unidos: el mundo de la escena y el mundo de la orquesta. / ... / El vicio moderno exige el disfrute del arte como algo separado y distinguible teóricamente, lo cual es coherente con la educación de las facultades individuales. Lo característico de los helenos es la armonía” –traducción nuestra). Progresivamente Nietzsche evolucionará hacia planteamientos sinestésicos, aunque ahora se mantiene más próximo a la propuesta wagneriana, consistente, de hecho, no en la confusión de las artes en un arte superior, sino en la conjunción armónica de sus efectos peculiares en un todo. Esta concepción, no obstante, también la desarrolla Nietzsche después, por ejemplo, en *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt* (Leipzig, 1888; en SWKS. 6, 118-119. Traducción castellana de Andrés Sánchez Pascual: *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*. Madrid, Alianza, 2002, 99), texto que después citaremos y que sirve como introducción a una concepción de la arquitectura como aquello que trasciende la dialéctica de Apolo y Dionisos.



y, dentro del mismo, de la tragedia ática. Se trataba de una nueva recepción que no fuera tan “hiperhelena” y racionalista como la tradicional. Esas dos finalidades se conjugaban, pese al tardío rechazo por parte de Nietzsche de la primera de ellas después de su famoso distanciamiento de Wagner. En la conferencia anterior a *El nacimiento de la tragedia* se unían dos temas fundamentales, claramente conectados con el binomio Wagner-Semper, a saber: el cromatismo de la plástica griega (se entiende que también de la arquitectura) y la propuesta de una “obra de arte total”. La conexión además era muy peculiar, pues tenía un carácter condicional: puesto que ya se ha aceptado el cromatismo arquitectónico, que renovó la visión del Clasicismo, debe aceptarse la obra de arte sintética, que supondrá un paso más en la renovación hermenéutica del clasicismo (aparte de su importancia para la renovación contemporánea de la práctica artística). El color era, pues, el argumento fundamental en el camino hacia *El nacimiento de la tragedia*.

El color no es un dato perceptivo primario. No sólo identificamos colores porque estructuramos convencionalmente el continuo visual a través de la palabra, sino que además los colores son simbólicos y su semántica varía en el tiempo, así como su rendimiento pragmático.<sup>20</sup> En este caso su operatividad está clara: remiten semánticamente a una estética dinámica y expresiva que se inserta en la transformación de la visión histórica del arte del pasado y del papel de las artes del presente, según categorías, como las de “apolíneo” y “dionisiaco”, que poseen una potencia conceptual que desborda el ámbito de la estética.

Pero dejemos de momento estos razonamientos. Estábamos viendo las referencias a Semper que se podían rastrear en la obra publicada por Nietzsche. No hay más que las indicadas. No obstante, entre sus escritos y anotaciones no públicos se pueden encontrar otras referencias a dicho autor y en periodos muy posteriores de la vida del filósofo. Hay cuatro menciones, dos del otoño de 1869 (anteriores, por lo tanto, a la conferencia citada); otra del verano de 1880 (la época de *El caminante y su sombra*, segunda parte de *Humano, demasiado humano*, obra donde aparecen algunas de las referencias más cruciales de lo que podríamos denominar la “teoría de la arquitectura” de Nietzsche); y otra del verano/otoño de 1884 (época de la tercera parte de *Así habló Zaratustra*). Es decir, hay al menos una referencia a Semper en los apuntes de Nietzsche que se corresponde con cada una de las etapas en las que convencionalmente suele dividirse su producción impresa más notable. Véamos dichas notas.

---

<sup>20</sup> La bibliografía sobre este tema es muy amplia. Remitimos a Hjelmslev, Louis: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (1943). Madrid, Gredos, 1984, 79-82; Lenneberg, E. H.: *Fundamentos biológicos del lenguaje* (1967). Madrid, Alianza, 1985, 376-404; Eco, Umberto: *Tratado de semiótica general* (1976) Barcelona, Lumen, 1988, 132-138.

Las dos primeras dicen así:

1ª) “Famosa competición entre Apeles y Protógenes. Semper. <<Arte textil>>.”<sup>21</sup>

2ª) “El oscuro fuego del carnaval es la verdadera atmósfera del arte.”<sup>22</sup>

Las dos citas son heterogéneas entre sí, aunque hacen referencia a problemas generales y tradicionales de la estética. La polémica entre Apeles y Protógenes se inscribe en el ámbito de una compleja polémica en torno al realismo y virtuosismo pictóricos, tal y como fueron recogidos por Plinio el Viejo en su *Historia natural*: Apeles visitó un día a Protógenes, a quien admiraba; no hallándolo, pintó en la pared de su estudio una hermosa línea; Protógenes, que al verla la reconoció como obra de Apeles, pintó encima una línea más fina aún, aunque Apeles lo superó pintando encima de dicha segunda línea una tercera aún más precisa y fina. El puro virtuosismo abstracto, el puro valor del trazo, signo de una acción manual precisa e inspirada, define el ámbito de esta historia, que desborda los límites de la conocida en torno al realismo representacional.

La segunda cita no hace más que incidir en los elementos telúricos y dinámicos de la propia estética de Nietzsche, cuyos valores subterráneos son hallados en la teorización del arte de Semper. No es fácil interpretar esto con coherencia, dada su fragmentariedad, aunque podríamos pensar en el dominio pictórico de la mano hábil guiada, sin embargo, por el fluyente *pathos*...

La tercera cita, del verano de 1880, se refería al tema que aquí nos ocupa, a saber, el del color (en la arquitectura). Allí afirmaba: “<<El ojo no puede ser provocado por la visión>>. Semper. NB. <<Ni un color emergerá a través de la selección o adaptación, sino tan sólo siempre en una coloración, disposición de los colores>>. Semper”.<sup>23</sup> Esta afirmación se debe enmarcar en una comprensión dinámica y relativa de la visión cromática, pues afirma la interacción entre el ojo y la visión y, en ese marco, de los colores entre sí, esto último algo aceptado

---

<sup>21</sup> Nietzsche, Friedrich: *SWKS, 7: Nachgelassene Fragmente, 1869-1874*. Herbst 1869, 16: Fragmento 19, pág. 470: “*Berühmter Wettkampf zwischen Apelles und Protogenes. Semper, <<Textile Kunst>>*. Plinius, XXXV 10.” La traducción es nuestra. La cita también es de Semper. Gottfried: *El estilo en las artes técnicas y tectónicas*, Tomo Primero: “El arte textil considerado en sí mismo y en relación con la construcción”.

<sup>22</sup> Nietzsche, Friedrich, op. cit., fragmento 21: “<<Der Karnevalskerzendunst ist die Wahre Atmosphäre der Kunst>> Semper, p. 231.” Traducción nuestra.

<sup>23</sup> Nietzsche, Friedrich: *SWKS, 9. Nachgelassene Fragmente, 1880-1882*. Sommer, 1880, 123: Fragmento 4 [95]: “<<Das Auge kann nie durch das Sehen hervorgerufen worden sein>>. Semper. NB. <<Nie wird eine Farbe durch Zuchtwahl oder Anpassung hervorgebracht, sondern immer nur eine Farbung, Anordnung der Farben>>. Semper.”

completamente en la segunda mitad del siglo XIX, ya nos remontemos a la vía de Chevreul y su contraste simultáneo de colores, ya a la de Goethe y su dialéctica de luz y sombra, actividad y pasividad.

Finalmente, entre el verano y el otoño de 1884, Nietzsche apuntaba la siguiente referencia al arquitecto: “El alemán es un pueblo peligroso: sabe de la embriaguez. El Gótico, quizá también el Rococó (según Semper), el sentido histórico y el exotismo, Hegel, Richard Wagner – Leibniz peligroso incluso hoy – el alma servil (idealizada como virtud de sabios – y de soldados) también como sentido histórico. Bien podría ser el alemán el pueblo más mezclado.

<<el pueblo del medio>>, el inventor de la porcelana y de una suerte chinesca de venganza colectiva.”<sup>24</sup>

En esta cita, que pertenece a la época más crítica de Nietzsche para con el germanismo, el uso de Semper aparece en relación con la polémica en torno a la cuestión del estilo nacional en el momento histórico en el que el historicismo ecléctico estaba a punto de ser superado definitivamente por los nacientes modernismos (en cierta medida inspirados por el propio Nietzsche). Los referentes fueron evidentemente los más opuestos al clasicismo monocromo, es decir, el Gótico (cuyo cromatismo fue igualmente estudiado por Semper) y el refulgente y polimorfo Rococó.

Podemos concluir, a partir de los contextos de la obra de Nietzsche en los que aparece una vinculación directa con Semper, que su conexión con éste residía sobre todo en la articulación de una teoría del arte basada en la dinámica en general (y en el cromatismo plástico y arquitectónico en concreto), en la polémica en torno a los estilos operativos más alejados del clasicismo occidental y en la recepción menos tradicional del arte de la Antigüedad. De esto no se sigue, con todo, de modo concluyente que la teoría de la experiencia estética de Nietzsche estuviera inspirada por la de Semper. Podría tratarse simplemente de un uso legitimador. No obstante, en el contexto de transformación del papel político del arte y de la cultura en el *Vormärz*, se definió una noción de la interacción entre las artes y entre éstas y los distintos niveles sociales de la que participaron tanto Semper como Wagner y, a

---

<sup>24</sup> En Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 11, *Nachgelassene Fragmente, 1884-1885*, 255 y 256, Fragmento 26[399]: “*Die Deutschen sind ein gefährliches Volk: sie verstehen auf das Berauschen, Gothik, vielleicht auch Rococo (nach Semper), der historische Sinn und Exotismus, Hegel, Richard Wagner – Leibniz auch heute noch gefährlich – die Bedientenseele (i d e a l i s i r t als Gelehrten- und Soldatentugend) auch als historischer Sinn. Die Deutschen mögen wohl das g e m i s c h t e s t e Volk sein.*

<<das Volk der Mitte>>, die Erfinder des Porzellans und einer chinesenhaften Art von Geheimrächten”.

través de ellos, Nietzsche. El concepto mismo de la ópera como “obra de arte total”, heredado del final de la *Filosofía del arte* de Schelling, participó de esta génesis. Era este concepto, en su forma de drama musical, el que Nietzsche utilizó en su análisis retrospectivo del mundo clásico.<sup>25</sup>

Creemos, por lo tanto, interesante centrarnos en el tema del color en la arquitectura, verlo incluso como anticipación de la introducción de la música en el drama trágico. No obstante, esto nos lleva a preguntarnos por la concepción que Nietzsche tenía de la arquitectura, en la medida en que en ésta, gracias a su entonces aceptado cromatismo, puedan rastrearse los conceptos de lo apolíneo y lo dionisiaco.

### III. NIETZSCHE Y LA ARQUITECTURA

4. Es aquél un tema bastante problemático, pues pocos hay a los que Nietzsche les dedicara tan poco espacio como al arquitectónico. En comparación con la literatura y, sobre todo, con la música, nuestro filósofo habló poco de las artes plásticas; dentro de éstas, aún lo hizo menos de la arquitectura. Él mismo afirmó en el aforismo 218 de la primera parte de *Humano, demasiado humano* lo siguiente: “En general ya no entendemos la arquitectura”.<sup>26</sup>

Sin embargo, dejando de lado un aforismo tan crucial como el citado, sobre el que después volveremos, lo que dijo, a partir de una concepción fundada en el cromatismo semperiano, resulta muy significativo, tanto por lo que el color permite afirmar sobre la arquitectura como, sobre todo, por lo que ambos permiten afirmar sobre la renovación cultural por entonces en curso. Se trataba en suma de que la piedra dejara de ser sólo piedra,<sup>27</sup> de recuperar, recogiendo

---

<sup>25</sup> Schelling propone también el mundo antiguo como modelo, considerando que en el sentido integral la ópera es una “caricatura” de la síntesis del drama antiguo. No obstante, según indicó, la ópera “con un estilo más elevado y noble por parte de la poesía, así como de las demás artes concurrentes, podría conducirnos de nuevo a la representación del antiguo drama combinado con música y canto” (Schelling, op. cit., pág. 492:).

<sup>26</sup> Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches* I (Chemnitz, E. Schmeitzner, 1878) in *SWKS*, 2, 178: “Wir verstehen im Allgemeinen Architektur nicht mehr”. La traducción al castellano es la de Alfredo Brotons en *Humano, demasiado humano. Primer volumen. Fragmentos póstumos, 1876 hasta invierno 1877-1878*. Madrid, Akal, 2001, pág. 144.

<sup>27</sup> La afirmación de Nietzsche fue: “Der Stein ist mehr Stein als früher”, in *Menschliches, Allzumenschliches*, op. cit., 178. La traducción en op. cit., 144: “La piedra es más piedra que antes”. Véase Neumeier, Fritz: op. cit., Cap. II, 1, pp. 137-158.

nosotros aquí el famoso título de una obra de Robert Venturi, "el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica".

Creemos que sin errar demasiado se podría denominar la concepción que Nietzsche tenía de la arquitectura como funcionalista. Se entiende que según un sentido complejo del término "función", incluyéndose tanto los aspectos técnicos como, sobre todo, la que hoy denominaríamos dimensión proxémica, es decir, de ordenación significativa de un espacio cuya función principal no es otra que la de manifestar el poder, en principio a través de la ordenación dramática de un espacio en relación con el culto: "Dramata el hecho religioso, origen en el culto del templo".<sup>28</sup>

5. Los referentes de la concepción nietzscheana de la arquitectura parecen ser fundamentalmente tres. El primero de ellos, el que nos parece más importante, fue Semper, para Nietzsche, como hemos visto, "el arquitecto vivo más importante". El otro referente fue Arthur Schopenhauer y su vinculación de la forma arquitectónica con la voluntad. En el tercero de los libros de *El mundo como voluntad y representación*, en concreto en su capítulo XLIII, éste consideraba que una de las claves de la belleza arquitectónica residía en la dialéctica entre la estructura matérica, en su esfuerzo por perdurar, y la fuerza de la gravedad, manifestación abstracta de la voluntad, en su esfuerzo por demoler.<sup>29</sup> Pese a que Schopenhauer trató de elaborar una justificación del Clasicismo por entonces imperante (en muchas ocasiones aproximándose al purismo schinkeliano, aunque teóricamente como epígono tardío del "winckelmannismo"),<sup>30</sup> su fundamentación dinámica de la arquitectura era cualquier cosa menos clásica. Nietzsche desarrolló posteriormente esta idea en el sentido de la voluntad de poder, concibiendo la arquitectura como manifestación de la misma, en una clave evidentemente derivada de Schopenhauer. Un tercer referente, que apareció en una fase tan temprana de su producción como lo hicieron los otros dos, era más historicista y filológico. Nos referimos a la obra teórica de Carl Boetticher, quien escribió la fundamental obra en dos volúmenes, muy influyente en su época, *La tectónica de los helenos*, a la que después nos referiremos, y que mantuvo numerosos puntos de contacto con la producción teórica de Semper. Finalmente, no se puede negar la

---

<sup>28</sup> Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1875-1879*, in *SWKS*, 8, 30 [32], Sommer 1878, 527: "Dramata die religiöse Thatsache, Ursprung im Tempelkult."

<sup>29</sup> Schopenhauer, Arthur: *El mundo como voluntad y representación* (1819), Madrid, Akal, 2005, pp. 240-245.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 851-858.

influencia del *Cicerone* de Jakob Burckhardt, obra y autor a los que Nietzsche se refirió siempre en los términos más elogiosos.<sup>31</sup>

De esos referentes básicos pudo surgir el concepto de funcionalismo complejo y simbólico elaborado brevemente por Nietzsche en su concepción de la arquitectura. Estas tres fuentes permitían derivar el concepto de función de las tres dimensiones clásicas (o vitruvianas) de la arquitectura. Cuando se habla de funcionalismo suele hacerse referencia a la determinación de la forma por parte de las leyes de la estática estructural y por los condicionantes de la resistencia de materiales, según una concepción purista de raigambre lodoliana. No obstante, eso sólo agota la dimensión de *firmitas* de la arquitectura. Pero, además de a la firmeza, en el Capítulo III del Libro Primero de sus *Diez libros de arquitectura*, Vitruvio se refirió a la *utilitas* y a la *venustas*, es decir, a la utilidad y a la belleza. Ambas dimensiones poseen también un valor funcional: la utilidad, el de disponer espacios que, además de mantenerse en pie, permitan el desarrollo de la vida individual y colectiva (por ejemplo, de las formas del culto religioso); la belleza, el de ser expresión de las formas fundamentales de organización social (esta interpretación del concepto ya no es vitruviana sino semperiana), fundadas en las relaciones de poder. El funcionalismo complejo de Nietzsche, rastreando el simbolismo de las formas arquitectónicas, asumía integrativamente dichas dimensiones, aunque todas se sintetizaban en la estética, es decir, en la manifestación de una concepción dinámica de las relaciones de poder que, en el caso de esta plástica abstracta, se desarrollaría a través del cromatismo emergente.

La que podríamos denominar elaboración “proxémica” del concepto de función,<sup>32</sup> es decir, la que desarrolla la noción de *utilitas* social, aparece en la obra de Nietzsche en contextos filológicos más o menos tempranos y vinculada explícitamente con Carl Boetticher, profesor de la Academia de Arquitectura de

---

<sup>31</sup> Con respecto a esta obra, le escribí a Carl von Gersdorff en octubre de 1872: “*Dann scheint es mir als ob man mit der Lektüre von Burckhardt’s Cicerone aufstehen und schlafen gehen müßte: es giebt wenig Bücher, die so die Phantasie stimuliren und der künstlerischen Conception vorarbeiten*” (Me parece que se debería leer el *Cicerone* de Burckhardt al levantarse y al acostarse: pocos libros hay que estimulen la fantasía y preparen la concepción artística tanto como él” –traducción nuestra). Nietzsche, Friedrich: *NBw*, II/3, Mai 1872-Dezember 1874, Brief 264 *An Carl von Gersdorff* (Basel, 18. Oktober 1872), 68.

<sup>32</sup> Entendemos esta noción fundamentalmente en el sentido de Edward T. Hall, tal y como la elaboró en *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio* (1966). Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1973. Sobre la elaboración más general del concepto, del mismo autor: *Handbook for Proxemic Research*. Washington, Washington Society for the Anthropology of Visual Communication, 1974.

Berlín. Aparece en *El culto griego a los dioses*, texto manuscrito de sus lecciones impartidas en la Universidad de Basilea en el invierno de 1875-1876, después de publicada *El nacimiento de la tragedia*.<sup>33</sup> La obra fundamental de Boetticher fue *La tectónica de los helenos*, publicada en dos volúmenes en Postdam por F. Riegl entre 1844 y 1852. Es, pues, completamente contemporánea de *Los cuatro elementos de la construcción* (1851) y de *Ciencia, industria y arte* (1852), ambas de Semper. También lo es de *Ópera y drama* de Wagner.

La concepción básica de Boetticher era bastante articulada e integradora: diferenció entre la "forma operante" (*Werkform*), entendida de manera constructiva según la noción de *firmitas*, y la "forma artística" (*Kunstform*) del objeto arquitectónico, considerando que ésta debía, a modo de "envoltura esclarecedora" (*erklärende Hülle*), remitir a aquélla.<sup>34</sup> No se trataba, como puede comprobarse, del principio funcional escueto, dado que no se propone la dependencia de la forma con respecto a su función sino, más bien, lo contrario, al menos desde el punto de vista de la percepción: la estructura sólo se vuelve comprensible si la forma se sigue de los requerimientos de la percepción, es decir, de su subordinación a los contextos sociales e individuales de la experiencia. Aquí se abría una importante vía a una comprensión expresiva de la forma arquitectónica, aunque en un sentido muy amplio, en tanto que las funciones expresadas no tendrían por qué limitarse a lo estructural/estático, sino que podrían extenderse a lo social/proxémico. En este sentido amplio de la forma arquitectónica como expresión y revelación de las funciones a la percepción era donde el cromatismo arquitectónico podía recibir su justificación histórica, especialmente en lo que se refería a los espacios del culto, tan estudiados por Boetticher.

Como decíamos Boetticher, en este último sentido, influyó bastante sobre el Nietzsche docente y filólogo de su primera época filosófica. Lo usó abundantemente en *El culto griego a los dioses*, especialmente en el apartado II, titulado "Lugares y objetos de culto", donde desarrolló una tipología de templos y ámbitos arquitectónicos en función de su uso y su significado social. Eso era, por otra parte, algo perfectamente coherente con la percepción temprana que el propio Nietzsche tenía de la filología como una ciencia

---

<sup>33</sup> Nietzsche, Friedrich: *Kritische Gesamtausgabe*. Vol. II5: *Vorlesungsaufzeichnungen 1874-75/1878-79*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin, Walter de Gruyter, 1980. Manejamos la edición castellana de Diego Sánchez Meca: *El culto griego a los dioses. Cómo se llega a ser filólogo*. Madrid, Alderabán, 1999.

<sup>34</sup> Véase Krufft, Hanno-Walter: *Historia de la teoría de la arquitectura*, 2. Madrid, Alianza Editorial, 1990, pág. 515.

genérica de la cultura íntimamente ligada a la historia general, siguiendo explícitamente a Boekh, tal y como se recoge, por ejemplo, en el apunte, datado entre 1867 y 1868, “La filología universal de Boekh”, de la edición de sus *Frühe Schriften*.<sup>35</sup>

6. Introduzcamos aquella idea con un apunte un año posterior, del invierno de 1869: “La autoridad de una obra de arte residía para los antiguos más en la magnificencia de la construcción, en el coste de los materiales y en la dificultad de su tratamiento.

“Coste, dificultad del tratamiento, rareza de la materia.

“El templo de Delfos, acabado en torno al 520 a. C.”<sup>36</sup>

Parece que la cuestión está más o menos clara, dado que los aspectos perceptivos, es decir, los aspectos de hechizo e imposición de la forma son los que más cuentan en la determinación de su emergencia, lo que lleva a una concepción de la experiencia de la obra arquitectónica en términos de *pathos*. En este marco han de incluirse las observaciones posteriores sobre las distintas tipologías del culto. Nietzsche da en *El culto griego a los dioses* una explicación (no original) bastante más prosaica de naturaleza económica: la opulencia de la forma artística cumplía un papel dialéctico: como reserva de materiales costosos se podía recurrir a ella en caso de necesidad, pues era parte del tesoro público de la comunidad; no obstante, como obra de arte admirada como tal y dotada de sentido cultural sólo en casos extremos se podía recurrir a ella; se garantizaba con ello su uso en los casos

---

<sup>35</sup> En Nietzsche, Friedrich: *Frühe Schriften. Band 4: Schriften der Studenten und Militärzeit – 1866/1868. Schriften der letzten leipziger Zeit – 1868*. Hrsg. Von Hans Joachim Mette. München. C.H. Beck, 1994, 7 (a partir de ahora citaremos como FS, seguido del número de volumen): “*Die Philologie ist das Erkennen des Dagewesen, somit der Geschichte verwandt, die das Vergangne erklärt, wie es nach einander entstanden ist. Die Philologie hat es wesentl. Mit dem Nebeneinander zu thun. Zu dem Bleibenden eines Volkes gehört alles von den Denkmälern der redenden und bildenden Künste. Geschlossene Philologie nur da, wo es einen geschlossnen Kulturkreis giebt. Rohere Völker haben keine Philologie, sondern nur Ethnographie*” (“La filología es el conocimiento de lo que fue, por lo tanto, pariente de la historia, que esclarece el pasado, con lo que se apoyan mutuamente entre sí. La filología actúa conjuntamente con ella. Todo apunta a la permanencia de un pueblo, desde los monumentos escritos hasta las artes figurativas. La filología sólo concurre allí donde se da un círculo cultural concluso. Los pueblos groseros no poseen filología alguna, sino tan sólo etnografía” –traducción nuestra).

<sup>36</sup> Nietzsche, Friedrich: SWKS, 7, 16, Fragmento 18: “*Die Autorität eines Kunstwerkes hieng bei den Alten sehr von der Magnificenz der Erbauung, der Kosten des dazu genommenen Stoffes und der Schwierigkeit der Bearbeitung ab.*

“*Theure, Schwierigkeit der Bearbeitung, Seltenheit des Stoffes.*

“*Der Tempel zu Delphi ungefähr 520v. Chr. Vollendet.*”



de verdadera necesidad, su comprensión como recurso absolutamente último.<sup>37</sup> En todo caso el efecto perceptivo no había de ser el de la racionalidad que los “hiperhelénos” proponían, sino el de la sorpresa, el *pathos*, tal y como afirmó en referencia a ejemplos consagrados de la Antigüedad: “¡Qué infinita sorpresa debía producir la visión y el decorado de un recinto como el de Altis en Olimpia, el Peribolos en Delfos o la Acrópolis de Atenas!”.<sup>38</sup> Esto derivaba, naturalmente, hacia la asimilación funcional del templo y del teatro o, si se quiere, de las representaciones cultuales y las dramáticas, tal y como se recogía en un brevísimo apunte de 1875. Al referirse a las formas del culto religioso entre los helénos, anotaba: “2. Espectáculo del culto ... 4. Orientación (Forma del templo).”<sup>39</sup>

Eso no era nada nuevo en la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo después de la experiencia occidental de los siglos XVII y XVIII, cuando las formas del culto religioso se teatralizaron de un modo que carecía de precedentes. No obstante, en el caso de Nietzsche permitía plantear su operatividad como modelo para el presente, pues la posición y el papel del templo griego, en la medida en que se conectaba con el teatro, permitía la propuesta integral del concepto de “obra de arte total” en el contexto del nuevo drama musical wagneriano (que estaba adquiriendo, como el mismo Nietzsche después mostró críticamente, todas las características de una nueva religiosidad, finalmente explícita en el *Parsifal*). Esa operatividad es evidente si tenemos en cuenta que las formas arquitectónicas del culto griego (es decir, la arquitectura helénica cromática) se proponen como génesis y modelo de toda otra obra arquitectónica: “Cuando los hombres no han construido casas para los dioses, la arquitectura está aún en sus comienzos.”<sup>40</sup> El templo era el modelo de toda otra forma arquitectónica, pasada o futura (incluida la sala donde se desarrollase el drama musical), en la medida en que fue la casa de los dioses.

En 1877, cuando esbozaba la elaboración de una “doctrina del arte”, en el punto programático 31 anotaba: “Casa para los dioses – de lo contrario, la arquitectura en sus comienzos”; este momento programático lo situaba, junto con otros, en un bloque segundo definido como “Apoyo en la religión.”<sup>41</sup> Todo esto lo hacía, por otra parte, en nombre de una concepción simbólica del arte (punto tres

<sup>37</sup> *El culto griego a los dioses*, op. cit., pp. 142-143.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>39</sup> Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1875-1879*, in SWKS, 8, 5[165], Frühling-Sommer 1875, 87: “2. Schauspiele des Cultus ... 4. Orientierung. (Tempel<orm>)” (–Traducción nuestra).

<sup>40</sup> Nietzsche, Friedrich: op. cit., 23[167], Ende 1876-Sommer 1877, 465: “Wenn die Menschen nicht für Götter Häuser gebaut hätten, so länge die Architektur noch in Wiege” (–traducción nuestra).

<sup>41</sup> Nietzsche, Friedrich: op. cit., 24[1] y 24[2], Herbst 1877, 474-477 (“Häuser für Götter – sonst Architektur in der Wiege”; “Anlehnung an die Religion” –traducción nuestra).

del programa citado). De hecho, el impacto estético y formal del templo residía no sólo en proponerse como “casa de los dioses” sino, además y en tanto que tal, como obra de los dioses, es decir, como obra del poder. Eso lo planteó Nietzsche en otro apunte de 1877 cuyo tema central era la conexión pragmática de la música con la arquitectura (dentro del marco de una teoría más general que afirmaba que el efecto del arte se produce cuando su forma no parece ser producto del esfuerzo, sino del fácil dominio de las estructuras y materiales, comenzando por el propio cuerpo agente): “Todo arte ... desea parecer *improvisación*, prodigio repentino (el templo como obra de los dioses...)”.<sup>42</sup>

En fin, haremos una última mención a estos apuntes, relativamente tempranos, de sus clases en Basilea. Se trata de una referencia al sincretismo de la plástica griega, en la que situó adecuadamente la dimensión cromática de la misma en un contexto histórico complejo en el que se cruzaron múltiples influencias (sin que importe demasiado la escasa originalidad de sus planteamientos): “Los fenicios fueron los intermediarios, pues a través de ellos se aprendió de los egipcios y de los asirios: de los egipcios, el trabajo de la piedra y la representación plástica del cuerpo humano, y de los asirios el trabajo de los colores y la composición en relieve de los personajes múltiples. Los motivos de los tapices se copiaban en colores ... Durante un largo periodo, Grecia fue un caos de todo tipo de influencias y de todos los estilos posibles, tanto en arquitectura como en decoración”.<sup>43</sup> La plástica griega, pues, incluida la arquitectura, no se definía en este momento como un modelo unificado, sino como un complejo cruce de culturas diversas en el que el color, heredado de los asirios y transpuesto a partir de los tapices (según planteamientos evidentemente semperianos), ocupaba un lugar de relevancia. Este planteamiento acompañó a Nietzsche a lo largo de toda su vida, como se puede observar tanto en los *Nachgelassene Fragmente* como en los *Frühe Schriften*, en bastantes ocasiones a través de posiciones muy complejas. Por ejemplo, en un fragmento del invierno de 1869 establecía la raíz oriental de elementos de diseño griegos que iban desde el ropaje hasta la arquitectura polícroma, según el principio semperiano del revestimiento.<sup>44</sup> El tema volvía a reaparecer más completo en un fragmento de 1878

---

<sup>42</sup> Nietzsche, Friedrich: op. cit., 22[36], Frühling-Sommer 1877. 385: “*Alle Kunst ... will Improvisation scheinen, augenblickliches Wunder (Tempel als Götterwerk...)*” –traducción nuestra.

<sup>43</sup> *El culto griego a los dioses*, op. cit., 170.

<sup>44</sup> Nietzsche, Friedrich: op. cit., 15, I [17], Herbst 1869: “*Polychrome Anschauung der antiken Architektur und Plastik, wonach sie nicht nackt, mit der Farbe des Stoffes, der in Anwendung kam, sondern mit einem farbirgen Überzug bekleidet erscheint*” (“Intuición polícroma de la arquitectura y de la plástica griega, según la cual no dejaban el material al desnudo, con el color que surgía de su tratamiento, sino que aparecía con un revestimiento cromático” –traducción nuestra).

(la época de *Humano, demasiado humano* y de la ruptura con Wagner motivada por la composición de *Parsifal*), en el que los elementos fundamentales de la teoría arquitectónica clásica neogriega (el funcionalismo pétreo, la teoría de los órdenes arquitectónicos, etc.), así como algunos otros de la escultura, se remitían al oriente asirio y a la cultura egipcia.<sup>45</sup>

7. En el planteamiento que acabamos de analizar la cuestión de la funcionalidad proxémica de la forma deriva, con bastante naturalidad, hacia la cuestión del simbolismo de la forma arquitectónica, donde el color aplicado adquiere gran parte de su papel principal. Con esto nos vemos llevados a aquel importante aforismo (el número 218) de *Menschliches, Allzumenschliches*, al que ya nos hemos referido: “La piedra es más piedra que antes.”<sup>46</sup> Entre otras afirmaciones, Nietzsche decía lo siguiente: “Hemos dejado atrás el simbolismo de las líneas y de las figuras ... En un edificio griego o cristiano originariamente todo significaba algo, y ciertamente en relación con un orden de cosas superior.”<sup>47</sup> En esta cita, que es una prueba de la radical superación, por parte de Nietzsche, de la visión tradicional del Clasicismo, se identifican, en el aspecto del simbolismo, la arquitectura griega y la cristiana, pues en ambas el edificio era “portador de significados”. Esta identificación era algo viable en gran medida

---

<sup>45</sup> En Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente, 1875-1879*, in *SWKS*, 8, 27 [15], Frühling-Sommer 1878, 489 (la traducción castellana en *Humano, Demasiado Humano, Primer Volumen*, op. cit., 225).

<sup>46</sup> Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches*, op. cit., 178: “*Der Stein ist mehr Stein als früher*”; traducción castellana en *Humano, Demasiado Humano, Primer Volumen*, op. cit., pág. 144.

<sup>47</sup> Nietzsche, Friedrich: op. cit., 178: “*Wir sind aus der Symbolik der Linien und Figuren herausgewachsen ... An einem griechischen oder christlichen Gebäude bedeutete ursprünglich Alles etwas, und zwar in Hinsicht auf eine höhere Ordnung der Dinge*”; traducción castellana citada, pág. 144. Sería interesante, por cierto, analizar el influjo que esta concepción del hecho plástico arquitectónico pudo haber tenido, en lo que se refiere a la riqueza lineal, espacial y cromática, sobre esa brillante generación de arquitectos lectores de Nietzsche; nos referimos en concreto al *Art Nouveau* belga y belga-alemán; pensemos, por ejemplo, en la polifacética figura de Henry van de Velde, quien, no por casualidad, diseñó el *Nietzsche Archiv* de Weimar en 1903 (sobre esto, véase Dolgner, Dieter: *Henry van de Velde in Weimar, 1902-1917*, Weimar, Vdg Verlag 1996; además el capítulo quinto de Sangl, Sigrid: *Biedermeier to Bauhaus*, New York, Harry N. Abrams, 2000, especialmente 130ss.). Véase D. Schubert: “Nietzsche und seine Einwirkungen in die Bildende Kunst – Ein Desiderat heutiger Kunstgeschichtswissenschaft?”, *Nietzsche Studien*, 9 –1980, 356-373 (en 368s. Analiza los modernismos, especialmente el caso de Henry van de Velde); y, del mismo: “Nietzsche – Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933. Ein Überblick”, *Nietzsche Studien*, 10/11 –1981/1982, 278-317 (donde se tratan, por su parte, en 294s.).

desde la completa aceptación del cromatismo griego y, de hecho, dicha identificación en el uso del color ya se presentaba en Semper, por ejemplo.

No obstante, para la argumentación que sigue son tres los elementos fundamentales de la afirmación de Nietzsche: 1) que el simbolismo no residía en los contenidos o en las funciones sino en las formas mismas; 2) que todo ello estaba al servicio de la manifestación de algo soberano (por usar términos de Rudolph Otto, de algo *Ganz Andere* y absolutamente poderoso); y que 3) se podía establecer una comparación histórica con la música, de tal manera que la música habría venido a sustituir históricamente nuestra comprensión perdida de la arquitectura (dejaremos este tema para después). La conclusión a la que se podía llegar, o al menos a la que Nietzsche llegó, estaba bastante próxima a los presupuestos de la teoría arquitectónica inmediatamente anterior a la Revolución Francesa: la arquitectura habla, se define como piedra parlante. Habla del habitar (en el caso del templo del habitar de los dioses) y, al hablar de su habitar, habla de su poder. Así, nuevamente en un apunte que compara arquitectura y música, anotaba: "... también la arquitectura *como si* la piedra hablase (del habitante de la casa o del templo)."<sup>48</sup>

Sobre el simbolismo de la forma arquitectónica y, en general, de las artes plásticas, se manifestó Nietzsche en varias ocasiones. En realidad, desde muy temprano Nietzsche elaboró una comprensión general de las artes (incluyendo las "artes del tiempo") desde el punto de vista simbólico. Por ejemplo, entre 1871 y 1872 escribía: "Toda imagen artística es sólo *símbolo*."<sup>49</sup> Esto le llevaba (lo que posee gran interés en el caso que nos ocupa, es decir, la asimilación globalmente cultural de la arquitectura cromática del mundo helénico) a la extensión del simbolismo a la Antigüedad como estrategia fundamental de comunicación estética, como se puede observar en su obra sobre el nacimiento de la tragedia y en algunos interesantes fragmentos de mediados de los años sesenta.<sup>50</sup> En el fondo, para Nietzsche todo lo humano, en tanto que de naturaleza hermenéutica (ya se sabe, no hay hechos sino interpretaciones), poseía, fuera cual fuese su manifestación (desde el gesto humano hasta la obra arquitectónica) y su momento histórico, la naturaleza

<sup>48</sup> Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente 1880-1882*, in *SWKS*, 9, 11[51], Frühjahr-Herbst 1881, 459: "... auch Architektur als ob der Stein redete (von dem Haus oder Tempelbewohner)" –traducción nuestra.

<sup>49</sup> Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 7, op. cit., 8[41], Winter 1870-71/Herbst 1872, 239: "Alle künstlerische Bilder sind nur Symbole" (traducción nuestra).

<sup>50</sup> Por ejemplo, el uno de marzo de 1875 anotaba: "Wer keinen Sinn für das Symbolische hat, hat keinen für das Alterthum" ("Quien no posee sentido alguno de lo *simbólico*, tampoco lo posee para la Antigüedad" –traducción nuestra), en *SWKS*, 8, 3[54], März 1875, 29; o, apenas un mes después: "Die Griechen huldigen die Schönheit ... für das Symbolische" ("Los griegos rendían homenaje a la belleza ... por el simbolismo"), en op. cit., 5[59] Frühling-Sommer, 1875, 57.

de símbolo (en su época más madura prefirió hablar de “signo”, según su idea de que cualquier hecho no es sino signo de otro signo, según una aproximación intuitiva al concepto, de origen peirciano, de “recursividad infinita”).<sup>51</sup> Por supuesto que, por otra parte, el propio simbolismo (y, en concreto, el de la belleza) se definían en íntima conexión con la voluntad de poder y la manifestación de la fuerza.<sup>52</sup>

La arquitectura como portadora de significados fue interpretada como una cifra de la voluntad de poder. En el aforismo 11 de las “IncurSIONES de un intempestivo” de *El crepúsculo de los ídolos* (1888), en una tardía y madura reelaboración estética de los conceptos de “Apolíneo” y “Dionisiaco”, Nietzsche introdujo palabras sobre la arquitectura que permiten interpretar ese sentido “simbólico” que, según propuso, estábamos olvidando: “El *Arquitecto* no representa ni un estado dionisiaco ni un estado apolíneo: aquí los que demandan arte son el gran acto de voluntad, la voluntad que traslada montañas, la embriaguez de la gran voluntad. Los hombres más poderosos han inspirado siempre a los arquitectos; el arquitecto ha estado en todo momento bajo la sugestión del poder. En la arquitectónica deben adquirir visibilidad, el orgullo, la victoria sobre la fuerza de la gravedad, la voluntad de poder; la arquitectura es una especie de elocuencia del poder expresada en formas, elocuencia que unas veces persuade e incluso lisonjea y otras veces se limita a dictar órdenes. El más alto sentimiento de poder y de seguridad se expresa en aquello que posee *gran estilo*”.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Eso queda muy bien esbozado en un fragmento de 1877: “*Wie es für den Menschen keine absolut menschlichen Gebärden gibt, sondern sie immer der Symbolik einer bestimmten Culturstufe, eines Volkstums, eines Standes eignen müssen, so gibt es bei keiner Kunst eine absolute Form*” (“Así como para los hombres no hay ningún gesto humano absoluto, sino que siempre son los símbolos de un grado cultural, una nacionalidad o una situación determinados, así tampoco hay ninguna forma absoluta para ningún arte”), en *SWKS*, 8, 22[67], Frühling-Sommer 1877, 390 (la traducción es nuestra).

<sup>52</sup> Ese fue un tema que, con todo, Nietzsche fue elaborando tardíamente. Aunque en su época madura ya estaba completamente definido: “*das Gefühl des Schönes d.h. der Vermehrung von Machtgefühl geben (-nicht also bloß Dinge, sondern auch die Begleitempfindungen solcher Dinge oder ihre Symbole)*” (“El sentimiento de lo bello, es decir, el aumento del sentimiento de poder –no sólo meras cosas, sino además las experiencias anejas a tales cosas o su símbolo”). En *Nachgelassene Fragmente, 1885-1887*, *SWKS*, 12, 10[167], Herbst 1887, 554 (traducción nuestra).

<sup>53</sup> Nietzsche, Friedrich: *Götzen-Dämmerung*, *SWKS*, 6, 118-119: “*Der Architekt stellt weder einen dionysischen, noch einen apollinischen Zustand dar: hier ist der grosse Willensakt, der Wille, der Berge versetzt, der Rausch des grossen Willens, der zur Kunst verlangt. Die mächtigsten Menschen haben immer die Architekten inspirirt; der Architekt war stets unter der Suggestion der Macht. Im Bauwerk soll sich der Stolz, der Sieg über die Schwere, der Wille zur Macht versichtbaren; Architektur ist eine Art Macht-Beredsamkeit in Formen, bald überredend, selbst schmeichelnd, bald bloss befehlend. Das höchste Gefühl von Macht und Sicherheit kommt in dem zum Ausdruck, was grossen Stil hat*”. Traducción castellana citada.

Aquí, como puede comprobarse, todo se articula magistralmente: el legado schopenhaueriano de la lucha contra la gravedad, el simbolismo de la forma y su remisión funcional a la expresión del poder y, finalmente, la noción artística del “gran estilo”. En última instancia la arquitectura era el producto material y espacial que definía y asentaba las relaciones sociales y constituyentes de poder. O, lo que podría expresarse con términos de Semper: el arte que mejor expresaba el esquema dinámico de las relaciones sociales de subordinación.<sup>54</sup> Dado que se podría recuperar el simbolismo de las formas, de las líneas, del espacio y del color para la función semántico-expresiva<sup>55</sup> de manifestación de la voluntad de poder y de la fuerza, podemos comprobar el punto final de llegada del peculiar funcionalismo arquitectónico de Nietzsche, así como el papel que los recursos formales, renovados a partir del descubrimiento y la propuesta del cromatismo a lo largo del siglo XIX, jugaban en el mismo. No en vano, entre los recursos simbólicos de las formas plásticas ha de contarse el color; se trata de un tema poco tratado por Nietzsche, aunque se cuenta con fragmentos interesantes. Hay en concreto uno que unificó muy adecuadamente el simbolismo del color con la manifestación de la grandeza, el elemento fundamental del “gran estilo”: “La reivindicación del simbolismo con el *lujo* en el medio del color. Lo *elevado* como lo incomprensible e inagotable en referencia a la grandeza. Apelación a todas las *otras* grandezas.”<sup>56</sup> El color poseía no sólo un sentido simbólico, sino además fisiológico, siendo por ello especialmente relevante para la producción de efectos por parte de las artes no temáticas (o abstractas) ni narrativas como, por ejemplo, la arquitectura. Así el color, a la vez símbolo e inductor emocional, era uno de los vehículos fundamentales de la obra de arte conseguida, del “gran estilo”, también en el caso de la arquitectura.<sup>57</sup> El simbolismo del color era transmisor de significado en tanto que inductor de emociones fisiológicamente arraigadas.

---

<sup>54</sup> Esta concepción social de la arquitectura por parte de Semper está bastante bien sintetizada por Quitzs, Heinz: “Sempers Kunsttheorie”, en VV.AA.: *Gottfried Semper 1803-1879. Baumeister zwischen Revolution und Historismus*. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. München, Callwey Verlag, 1979, XXV-XXIX.

<sup>55</sup> Se podría decir también “performativa”, según el término utilizado por U. Tielz al referirse a la danza y la música según Nietzsche (en Tielz, U.: “Musik and Tanz als symbolische Formen: Nietzsche ästhetische Intersubjektivität des Performativen”, *Nietzsche Studien*, 31 –2002, 75-90).

<sup>56</sup> Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 8, 30[172], Sommer 1878, 553: “*Der Luxus der Mittel der Farben der Ansprüche des Symbolischen. Das Erhabene als das Unbegreifliche Unausschöpfliche in Bezug auf Grösse. Appell an alles andere Grosse*” (traducción nuestra).

<sup>57</sup> Hay una curiosa entrada de 1877 en sus fragmentos reunidos que merece la pena recoger: “*Violette (mehr roth als blau) Tapeten Vorhänge nerven beruhigend, ein amerikanischer Arzt hat Wahnsinn damit kurirt*” (“El papel pintado violeta –más rojo que azul- tranquiliza los nervios; un

8. Este esquema, que ubica socialmente el papel de la forma arquitectónica renovada, es con todo bastante más profundo, pues el problema que ocupaba a Nietzsche era más complejo. La voluntad de poder en el ámbito social y en sus manifestaciones plásticas era parte de un problema mucho más vasto y general. Ahí se encontraban implicados los conceptos de lo Apolíneo y de lo Dionisiaco, los cuales, además de articular el discurso general del problema estético, remitían a actitudes existenciales frente al ser o, si se quiere, frente al mundo vital.

En el párrafo que acabamos de citar, Nietzsche afirmaba que “El Arquitecto no representa ni un estado dionisiaco ni un estado apolíneo” (“*Der Architekt stellt weder einen dionysischen, noch einen apollinischen Zustand dar*”).<sup>58</sup> Es decir, la arquitectura entraba de lleno dentro de su propio proyecto cultural de identificación de formas expresivas que sintetizaran lo apolíneo y lo dionisiaco; aunque Nietzsche afirmó que dicha síntesis se logró completamente en el caso de la tragedia griega, no obstante identificó otros medios artísticos que llevaron a un resultado similar en la arquitectura. En el último párrafo citado, en el que manifestaba la idea de que el arquitecto trascendía la dicotomía Apolo-Dioniso, acababa haciendo referencia al “gran estilo.”<sup>59</sup>

Para acabar este apartado haremos referencia a la noción de “gran estilo”, tal y como se ilumina con el fugaz pero denso aforismo 96 de *El caminante y su sombra*: “El gran estilo. El gran estilo nace cuando lo bello logra la victoria sobre lo tremendo.”<sup>60</sup> Se entiende que el “gran estilo” no es la eliminación de lo

---

médico americano ha curado con él la locura”); en *SWKS*, 8, 21[54]. Ende 1876-Sommer 1877, 374 (la traducción es nuestra). Obviamente se entiende a partir de aquí la extensión del efecto emocional a la totalidad de los colores, según proponía Goethe en su *Farbenlehre*. No obstante, esta interpretación de violeta es contraria a la que propuso Goethe, quien decía, al hablar del efecto emocional del “*Rotblau*” (el azul que tiende a rojo), lo siguiente: “*Sehr verdünnt kennen wir die Farbe unter dem Namen Lila; aber auch so hat sie etwas Lebhaftes ohne Fröhlichkeit*” (Goethe, J.W.: *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil*, op. cit., 499; traducción castellana citada, 590: “El azul rojo, muy diluido, se designa con el nombre de violeta, coloración que también hace el efecto de una excitación horra de alegría”).

<sup>58</sup> *Götzen-Dämmerung*, op. cit., 118 (traducción citada, 99). “*Stellen*” tiene una connotación adicional de mostrar, presentar, proponer, etc.

<sup>59</sup> Sobre el concepto de “dionisiaco” en la experiencia de la arquitectura véase Neumeyer, Fritz: op. cit., cap. I, 6, pp. 115-136. Sobre el concepto de “gran estilo en el mismo ámbito, ibídem, cap. II, 3, pp. 179-188.

<sup>60</sup> Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches II, Der Wanderer und sein Schatten*, in *SWKS*, 2, 596: “Der grosse Stil.- *Der grosse Stil entsteht, wenn das Schöne den Sieg über das Ungeheure davonträgt*”. La traducción castellana, de Alfredo Brotons, en Nietzsche, Friedrich: *Humano, demasiado humano. Segundo volumen. Fragmento póstumo. Primavera 1878 hasta noviembre 1879*. Madrid, Akal, 2001, 151. “*Ungeheure*” posee además el sentido de monstruoso, enorme, con lo que puede situarse en la tradición de lo sublime, ante todo de lo sublime dinámico.

tremendo sino su sometimiento a la forma, aunque eso “tremendo” se mantenga siempre como el hálito subterráneo que hace de la forma, en tanto que manifestación del poder, algo siempre desmesurado y, a la vez, significativo. Esta dialéctica de lo enorme y lo bello es una manifestación más de la dialéctica de la forma y del poder, de Apolo y Dioniso.<sup>61</sup>

La noción de “Gran Estilo” se encuentra entre las más fructíferas (y, a la vez, dispersas) de la estética de Nietzsche. Aparte de los importantes textos publicados por él en vida, a los que hemos hecho referencia, situaremos su concepción arquitectónica-simbólica-cromática en el marco de esta categoría fundamental, pues de ella derivó su noción del simbolismo estético, recibiendo con ello una formulación culturalmente más operativa la noción de lo dionisiaco, así como su síntesis (o trascendencia) con lo apolíneo en el hecho arquitectónico. Nietzsche elaboró una noción de “Gran Estilo” aplicable a la totalidad de las artes,<sup>62</sup> aunque como vamos a ver la desarrolló con bastante minuciosidad en el ámbito de la plástica, especialmente la arquitectura.

Una primera aproximación remite, casi como una perogrullada, la noción del “gran estilo” a la más general de “grandeza” (“*große Form*”): “la gran forma en esencia como condición de la gran forma en la obra de arte.”<sup>63</sup> Lo que pueda entenderse por “grandeza” o por “gran forma” es, como sucede con casi todos los conceptos manejados por Nietzsche, difícil de aclarar. Al menos hacía referencia a dos ámbitos: uno, más formal, remitía a los aspectos plásticos, sintácticos y perceptivos de la obra de arte; otro, eminentemente pragmático, a los aspectos

---

<sup>61</sup> Éste del “*großer Stil*” es uno de los temas más tratados por los estudiosos de la estética nietzscheana, aunque por lo común no en referencia a la arquitectura. H. Akiyama, por ejemplo, considera que la noción se realiza sobre todo, según Nietzsche, en la tragedia griega (en Akiyama, H.: “Nietzsches Idee des <<großer Stils>>”, *Nietzsche Studien*, 3 –1974, 105-115, especialmente 107-109); por su parte, C. Crawford sitúa la noción en los ámbitos de la palabra, la música y el gesto (que aparecen en el párrafo citado de *Götzen-Dämmerung*, junto con la arquitectura, a la que Crawford, sin embargo, no se remite, siendo, como es, el eje de dicho aforismo (Crawford, C.: “Nietzsche’s Great Style: Educator of the Ears and of the Heart”, *Nietzsche-Studien*, 20 –1991, 210-237); por nuestra parte, preferimos partir de la afirmación de F.R. Love: “ist ostensibly applicable to the literature, music of architecture” (en Love, F.R.: “Nietzsche’s quest for a new Aesthetic of Music: <<die allergrösste Symphonie>>, <<grosser Stil>>, <<Musik des Südens>>”, *Nietzsche Studien*, 6 –1977, 154-194, cit. pág. 172).

<sup>62</sup> “*Alle Künste kennen solche Ambitiöse des großen Stils*” (“Todo arte conoce la ambición del gran estilo” –traducción nuestra); en Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente, 1887-1889*, SWKS, 13, 14[61], Frühjahr 1888, 246-248. Precisamente este fragmento se encabeza como “*Wille zur Macht als Kunst*” (es decir, “voluntad de poder como arte”).

<sup>63</sup> Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente: 1880-1882*, SWKS, 9, 21[3], 685: “*die große Form im Wesen als Bedingung der großen Form im Kunstwerk*” (traducción nuestra).



comunicativos, es decir, a la manifestación evidenciadora de las relaciones de poder. Por otra parte, ambos sentidos no estaban separados entre sí. Pueden sintetizarse en la noción de “lejanía”, aplicable especialmente, como veremos después, a la obra arquitectónica.

Centrémonos brevemente en el segundo sentido. Un fragmento datado entre 1885 y 1886 resume bien el proceso, descrito en varios lugares de su obra: “todos los movimientos son *signos* de un acontecimiento interior y todo acontecimiento interior se expresa en tales modificaciones de las formas. El pensamiento no es un acontecimiento interior en sí mismo, sino un signo lingüístico para la compensación del poder de los afectos.”<sup>64</sup> El esquema de las relaciones de los signos, que sirve para comprender el esquema pragmático del “gran estilo”, es el siguiente: poder-acontecimiento “interior”-movimiento-forma. Este proceso de traducción de la fuerza en forma daba lugar a la belleza cuando la fuerza puede lo que quiere, es decir, cuando la forma manifiesta la plenitud corporal.<sup>65</sup> En ocasiones esta conciencia de la propia fuerza, del propio poder, se manifestaba, en términos que anticipan la interpretación freudiana del hecho artístico, como sublimación de la relación sexual o, en todo caso, como algo que pertenece al mismo ámbito de fenómenos que la relación sexual. Estas relaciones, además, se cumplían tanto en el caso de la producción del arte como en el de su recepción.<sup>66</sup> En cualquier caso definían el ámbito en el que se desarrollaba la concepción del arte como *comunicación*. Pues con todo ello Nietzsche concluía: “La condición estética tiene abundancia de *medios de comunicación*, así como una *sensibilidad* extrema hacia los estímulos y los signos. Es el punto culminante de la comunicabilidad y la transmisibilidad entre los seres vivos —es la fuente de las lenguas.”<sup>67</sup> Sea cual sea el trasfondo dinámico del gran estilo, así como el resultado formal, en cualquier caso el concepto quedaba definido, de una manera bastante próxima a la de la síntesis Apolo/Dionisos, como la conexión entre

---

<sup>64</sup> Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente: 1882-1884*, SWKS, 10, 1[28], Herbst 1885-Frühjahr 1886, 17: “-alle Bewegungen sind Zeichen eines inneren Geschehens; uns jenes innere Geschehens drückt sich aus in solchen Veränderung der Formen. Das Denken ist noch nicht das innere Geschehen selber, sondern ebenfalls nur eine Zeichensprache für den Machtausgleich von Affekten” (traducción nuestra).

<sup>65</sup> Remitimos a Nietzsche, Friedrich: SWKS, 12, 10[168], Herbst 1887, 555-557.

<sup>66</sup> Sobre arte y sexualidad véase SWKS, 13, 14[61], Frühjahr 1888, 128; sobre el desarrollo del mismo proceso en la recepción, ibídem, 14[119] Frühjahr 1888, 296-297.

<sup>67</sup> Nietzsche, Friedrich: ibídem, 296: “*Der aesthetische Zustand hat einen Überreichthum von Mittheilungsmitteln, zugleich mit einer extremen Empfänglichkeit für Reize und Zeichen. Er ist der Höhepunkt der Mittheilbarkeit und Übertragbarkeit zwischen lebenden Wesen, - er ist die Quelle der Sprachen*” (traducción nuestra).

*pasión y orden imperativo*.<sup>68</sup> El gran estilo implicaba necesariamente la organización de las fuerzas que, de otra manera, definirían confrontaciones caóticas. Así, en un fragmento en el que se proponía un esquema de análisis de la decadencia de la música moderna se presentaron antitéticamente las siguientes dos entradas: “el <<gran estilo>> - decadencia, *empobrecimiento* de las fuerzas organizadas.”<sup>69</sup>

Todo esto, como dijimos, podría aplicarse a la totalidad de las artes, aunque en especial a la arquitectura, que moviliza medios mucho más complejos y poderosos que las demás, trascendiendo el ámbito de la propia vivencia corporal o de la relación sexual, para convertirse en un elemento movilizador de fuerzas sociales. Además, en el caso de la arquitectura los resultados formales del proceso se manifestaban de un modo bastante más puro.

Resultaría interesante considerar brevemente el lugar en el que Nietzsche situaba a la arquitectura (en realidad, a la construcción -*Baukunst*) ya en sus escritos juveniles. En un interesante escrito de 1859 situaba la construcción en el ámbito de la imitación de las acciones e impulsos.<sup>70</sup> En todo caso, nos centraremos ahora en la primera dimensión del concepto de gran estilo, es decir, en la de los medios formales, puesto que fue analizada principalmente por él en el caso de la arquitectura (siempre teniendo en cuenta, por otra parte, que las artes son ordenadoras de las fuerzas y los impulsos).

Lo primero que define a la forma del gran estilo es su falta de “voluntad de efecto”, es decir, de retórica y de decorativismo; dicho de otra manera: el gran estilo es por definición algo anti-barroco.<sup>71</sup> El rechazo de lo Barroco se hace en nombre de una “estética vigorosa” (“*kräftige Ästhetik*”).<sup>72</sup> Donde Nietzsche desarrolló más consecuente y completamente esta noción de gran estilo fue en una carta a Lou Andreas Salomé. Aunque se trataba de una serie de propuestas cuyo referente era la exposición lingüística, sin embargo tienen un gran interés. Primero por su funcionalismo, pues planteó la noción de “gran estilo” desde la completa adecuación tanto a lo dicho como a quien se lo comunica (es decir, hacía

---

<sup>68</sup> “*Der große Stil tritt auf in Folge der große Leidenschaft. Er verschmäht es, zu gefallen, er vergißt, zu überreden. Er befiehlt. Er will*”; Nietzsche, Friedrich: *ibídem*, 15[118], Frühjahr 1888, 479 (“El gran estilo se presenta como consecuencia de las grandes pasiones. Desprecia agradar, olvida persuadir. Ordena. *Quiere*” –traducción nuestra).

<sup>69</sup> Nietzsche, Friedrich: *ibídem*, Frühjahr-Sommer 1888, 16[77], 511: “*der <<große Stil>> - Niedergang, Verarmung der organisirenden Kräfte*” (traducción nuestra).

<sup>70</sup> Nietzsche, Friedrich: *FS*, 1: *Jugendschriften 1854-1861*, op. cit., August-Oktober 1859, 154.

<sup>71</sup> Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 7, 30[6], Sommer 1878, 523.

<sup>72</sup> *Ibídem*.

depender el elemento sintáctico de los elementos semántico y pragmático).<sup>73</sup> Pero, por otra y quizás más importante parte, el gran estilo, incluso en el ámbito literario, poseía elementos que se comprendían directamente de manera visual, es decir, según el parámetro dominante de las artes plásticas, siendo notable la referencia a la centralidad del gesto (el gran estilo literario debe remitir al gesto visual) y a la riqueza sensorial.<sup>74</sup> Fueron temas recurrentes en Nietzsche (el desarrollo de las artes a partir del gesto) que concluyeron sintéticamente en una dinámica de la vida manifiesta, pues, tal y como comenzaba la carta referida, “Lo primero, lo que necesariamente actúa, es la vida: el estilo debe *vivir*.”<sup>75</sup>

Este sentido de la grandeza lleva a varias proposiciones que aquí sólo podemos esbozar. En principio, al primado del principio de la utilidad, que Nietzsche heredó en gran medida de Stendhal y que le llevó a reparar en la falta de decorativismo del mundo griego, siempre referente de sus propuestas de modernidad;<sup>76</sup> propuso la belleza como la cobertura (“*saillie*”) de lo útil. No obstante, el no decorativismo se veía acompañado de la gran dimensión, real o

---

<sup>73</sup> Dependencia con respecto a lo que se dice: “7. *Der Stil soll beweisen, daß man an seine Gedanken glaubt, und sie nicht nur denkt, sondern empfindet*” (“7. El estilo debe demostrar que se cree en su pensamiento, y no sólo que se piensa, sino además que se *experimenta*); dependencia con respecto a aquél a quien se habla: “2. *Der Stil soll dir angemessen sein in Hinsicht auf eine ganz bestimmte Person, der du dich mittheilen willst. (Gesetz der doppelten Relation). / 3. Man muß erst genau wissen: <<so und so würde ich dies sprechen und vortragen>> - bevor man schreiben darf. Schreiben muß eine Nachahmung sein*” (“2. Para ti, el estilo debe ser adecuado respecto a una persona completamente determinada con la que deseas comunicarte. / 3. Primero se debe saber exactamente: <<de tal y tal manera debería hablarle y exponerle>> - antes de poder escribirle. La escritura debe ser una imitación” –traducciones nuestras); en Nietzsche Friedrich: *NBw*, III/1, “Friedrich Nietzsche Briefe, Januar 1880-Dezember 1884, Brief 288 *An Lou von Salomé* (Tautenburg, 8./24. August 1882), “*Zur Lehre vom Stil*”, 243-245.

<sup>74</sup> Sobre la importancia del gesto: “5. *Der Reichthum an Leben verräth sich durch Reichthum an Gebärden. Man muß Alles, Länge und Kürze der Sätze, die Interpunctionen, die Wahl der Worte, die Pausen, die Reihenfolge der Argumente – als Gebärden empfinden lernen*” (“5. La riqueza de la vida se delata a través de la *riqueza del gesto*. Todo, la largueza o cortedad de las proposiciones, las puntuaciones, la elección de las palabras, las pausas, la sucesión de los argumentos – se aprende a interpretar como gestos”); sobre la importancia de la dimensión sensorial: “8. *Je abstrakter die Wahrheit ist, die man lehren will, um so mehr muß man erst die Sinne zu ihr verführen*” (“8. La verdad que se desea enseñar nunca debe ser abstracta, los *sentidos* deben previamente dejarse seducir por ella” –traducción nuestra), en *ibídem*.

<sup>75</sup> “*Das Erste, was noth thut, ist Leben: der Stil soll leben*” (traducción nuestra), en *ibídem*.

<sup>76</sup> “*Die Alten haben nichts gethan, um zu schmücken, und das Schöne ist bei ihnen nur la saillie de l’utile*”. Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 9, 6[326], 280 (“los antiguos no se han preocupado de *decorar* su entorno, y la *belleza* tan sólo es para ellos *la saillie de l’utile*” –traducción nuestra). La cita es de la obra de Stendhal *Rome, Naples et Florence* (Paris, 1854, 255).

aparente, de las formas arquitectónicas. Así, por ejemplo, siguiendo a su admirado Jakob Burckhardt, recogía un texto de éste, concretamente de su *Der Cicerone* (Leipzig, 1869, 396), donde se comentaba “la colosal hinchazón de Pozzo y Bibiena” (“*dem kolossalen Schwulst der Pozzo und Bibiena*”), conectándose con “la necesaria pasión y fantasía” (“*die erforderliche Leidenschaft und Phantasterei*”) que son precisas para el logro de dichas formas, algo perdido desde 1730.<sup>77</sup> Este colosalismo, en última instancia, no buscaba el impacto a través de las formas de la retórica decorativista sino en la aproximación de lo lejano que, si perder su sentido de lejanía, se nos impone.<sup>78</sup> Eso era así sobre todo en la más poderosa de las artes del “gran estilo”, la arquitectura: “La arquitectura: aproximar lo lejano (iglesia de San Pedro) / otro principio: la aspiración mayor posible a lo lejano.”<sup>79</sup>

La traducción de todo esto, muy brevemente esbozado, a una propuesta formal desembocaba curiosamente en una compleja combinación del purismo geométrico de la arquitectura de la Revolución (por ejemplo, de Louis-Etienne Boullée) con el cromatismo ático recién aceptado. En todo caso, se aunaban la lógica, es decir, el sentido geométrico y esencial de las formas, con el brutalismo o la fuerza e imposición del efecto. El material y el color fueron propuestos como recurso en el brutalismo genérico aplicable, dentro del concepto de gran estilo, a la totalidad de las artes: “El arte moderno como un arte para *tiranzar*. - Una lógica de los lineamientos burda y fuerte; simplificar el motivo hasta lo formal, - tiranzar lo formal. Dentro de las líneas una multiplicidad salvaje, una masa grandiosa con la que se desconciertan los sentidos; la brutalidad de los colores, del material, de la avidez; ejemplo: Zola, Wagner, Taine en lo espiritual. Además *lógica, grandeza y brutalidad*.”<sup>80</sup>

Una de las características fundamentales del gran estilo era, pues, la brutalidad, la simplicidad y, a la vez, la grandeza, algo tratado por Nietzsche en

<sup>77</sup> Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 9, 6[217], 256.

<sup>78</sup> En esta tónica, véase Neumeyer, Fritz: op. cit., 231-253, así como Müller, Matthias: op. cit., 526s.

<sup>79</sup> Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 10, 7[13], Frühjahr-Sommer 1883, 242: “*Die Architektur: das Ferne nahe zu bringen (Peterskirche) / anderes Princip: möglichstens Streben in die Ferne*” (–traducción nuestra).

<sup>80</sup> Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 12, 10[37] Herbst 1887, 473: “*Die moderne Kunst als eine Kunst zu tyrannisieren. - Eine große uns stark herausgetriebene Logik des Lineaments; das Motiv vereinfacht bis zur Formel, - die Formel tyrannisirt. Innerhalb der Linien eine wilde Vielheit, eine überwältigende Masse, vor der die Sinne sich verwirren; die Brutalität der Farben, des Stoffes, der Begierden. Beispiel: Zola, Wagner; in geisterer Ordnung Taine. Also Logik, Masse und Brutalität*” (traducción nuestra).

varios fragmentos. En cualquier caso la grandeza era la nota caracterizadora de la arquitectura frente al resto de las artes: la grandeza y, a la vez, la perduración, la eternización de la fuerza a través de la piedra. Así se caracterizaba a la arquitectura frente las otras artes en un fragmento de entre 1870 y 1871. Mientras que la pintura se encargaba del mundo del ojo, la poesía del ser humano y la música del sentimiento, el objeto de la arquitectura era la eternidad y grandeza del ser humano: “En la arquitectura: la eternidad y grandeza de los hombres.”<sup>81</sup> Eso le llevó incluso a dar preeminencia a la obra civil (es decir, a la construcción puramente funcional) precisamente por su eternidad.<sup>82</sup>

La simplicidad formal era un resultado casi lógico. Es un estilo que Nietzsche presentaba casi en los términos en los que lo hizo después del cambio de siglo Ludwig Mies van der Rohe, un estilo del “casi nada” y de la desnudez de la forma: “en primer lugar: *el sentido para lo desnudo* / después: *la voluntad de gran estilo* (menos oraciones principales y con conexiones más severas entre ellas, ningún espíritu, nada de retórica).”<sup>83</sup> Es decir, el gran estilo remitía a la pureza de la forma, a la claridad, simplicidad y plenitud casi filebiana de la apariencia, a la manifestación de la utilidad y no a la retórica. De ese modo se presentaba la plenitud corporal y organizativa de quien se mostraba a sí mismo a través de la construcción. Así, manifiesta en otro fragmento: “La retórica es un arte como la arquitectura – su primera norma es la utilidad.”<sup>84</sup>

Esta naturaleza del gran estilo, que buscaba la manifestación del poder a través de la evidencia de la forma simple, presentaba en Nietzsche una base corporal y somática, según unos planteamientos que desarrolló muy posiblemente

---

<sup>81</sup> Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 7, 5[73], September 1870/Januar 1871, 109: “*In der Architektur: die Ewigkeit und Größe des Menschen*” (traducción nuestra).

<sup>82</sup> Así repara, por ejemplo, en el puente romano de Alcántara: “*Ewige Baukunst der Römer / Brücke im spanischen Alcántara*” (“Construcción eterna de los romanos / el puente de Alcántara en España” –traducción nuestra). Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 8, 30[21], Sommer 1878, 525).

<sup>83</sup> Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 12, 7[23], Ende 1886-Frühjahr 1887, 303: “*einmal: der Sinn für das Nackte / sodann: den willen zum großen Stil (wenige Hauptsätze, diese im strengsten Zusammenhang: kein esprit, keine Rhetorik*” (traducción nuestra).

<sup>84</sup> Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 9, 4[31], 108: “*Die Rhetorik eine Kunst wie die Architektur – der Nutzen ist die erste Norm*”. En algún otro momento Nietzsche comparó más explícitamente aún la arquitectura con la retórica. Por ejemplo, entre 1873 y 1874, respecto a las técnicas de los oradores antiguos (*frühhesten*), proponía la siguiente estructura: “*Das Wichtigste ist: Aufstellung des Themas. / Dann: Gliederung Zeichnung Architektur. / Dann: Colorit Ornamentik etc.*” (“Lo más importante es la exposición del tema. / Después, estructuración, dibujo, arquitectura. / A continuación: colorido, ornamentación, etc.” –traducción nuestra), en Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 7, 30 [10], Herbst 1873/Winter 1873-1874, 736.

a partir de su admirado Johann Wolfgang Goethe, quien elaboró con Schiller una conceptualización del “Estilo” en términos puristas, según la recuperación de un clasicismo riguroso en la teoría del arte en el entorno de la corte de Weimar a finales del siglo XVIII.<sup>85</sup> Así, por ejemplo, Nietzsche reparaba en (y anotaba) la siguiente idea del *Viaje a Italia* de Goethe: “el sentido del nivel del agua y la línea perpendicular, ese rasgo que es en realidad el que hace de nosotros seres humanos y forma la base de toda proporción.”<sup>86</sup> Aquí resulta pertinente remitir, siquiera sea de pasada, a ese magnífico capítulo de *Así habló Zaratustra* sobre el cuerpo (“Primera Parte”: “De los despreciadores del cuerpo”), en el que se dice: “Pero el despierto, el sapiente, dice: cuerpo soy yo íntegramente, y ninguna otra cosa; y alma es sólo una palabra para designar algo en el cuerpo ... Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido – llámase sí-mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo / Hay más razón en tu cuerpo que en tu mejor sabiduría.”<sup>87</sup> No vamos a desarrollar aquí un tema tan interesante y complejo como el de la experiencia y la constitución del mundo a partir de la corporalidad, tal y como Nietzsche lo elaboró. Nos basta con lo pertinente para su comprensión de la arquitectura: la construcción sensorial del

---

<sup>85</sup> Véanse de Goethe, por ejemplo, los dos siguientes artículos: “*Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*” (“Simple imitación de la naturaleza, *maniera*, estilo”), publicado en 1789 en el *Teutsche Merkur*, y “*Baukunst*” (“Arquitectura”), de 1795, que apareció en los *Weimarer Ausgabe*. Véase Johann Wolfgang von Goethe: *Werke*. Band 12: *Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen*. München, C. H. Beck, 2000, 30-34 y 35-38 respectivamente. Ambos han sido traducidos al castellano por Miguel Salmerón en Goethe, J.W.: *Escritos de arte*. Madrid, Síntesis, 1999, 67-72 y 73-78 respectivamente. En “Arquitectura”, por ejemplo, Goethe afirmaba: “*Man sollte denken, die Baukunst als schöne Kunst arbeite allein fürs Auge; allein sie soll vorzüglich, und worauf man am wenigsten achthat, für den Sinn des mechanischen Bewegung des menschliches Körpers arbeiten*” (op. cit. 36; traducción castellana citada, 74: “Se podría pensar que, como perteneciente a las bellas artes, la arquitectura trabaja sólo para el ojo, pero preferentemente debe trabajar –y se presta poca atención a ello- para el sentido del movimiento del cuerpo humano”). Schiller, por su parte, elaboró la noción de “*Stil*” como pura objetividad de la representación en la carta del 28 de febrero de 1793 de su *Kallias oder über die Schönheit* (Schiller, Friedrich: *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit., 96-97. Sin duda, esta conceptualización objetiva y somática de la noción de estilo, así como su desarrollo arquitectónico, sentaron un precedente cultural prestigioso para los presupuestos de ciertas corrientes del Estilo Internacional en la arquitectura posterior a la Primera Guerra Mundial; por ejemplo, para el *neoplasticismo* de Mondrian-van Doesburg y para el *purismo racionalista* de Le Corbusier.

<sup>86</sup> Goethe, Johann W.: *Viaje a Italia*. Barcelona, Ediciones B, 2001, pág. 266. La cita en Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 9, 6[197], 247. Forma parte de la crítica, por parte de Goethe, de las formas rococó del castillo-palacio del príncipe de Pallagonia.

<sup>87</sup> Nietzsche, Friedrich: *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Madrid, Alianza, 2004, 64-65.

mundo, que posee ante todo una base somática.” se articula en torno a la sintaxis básica de la horizontal y de la vertical, a partir de las cuales se desarrolla el sentido del purismo funcional de la forma arquitectónica, vehículo primordial de transmisión del sentido del poder y de la fuerza.

En última instancia, a través de la grandeza, la simplicidad y su complejidad multisensorial (aunque especialmente acústica y óptica, como veremos) sintetizada en la sintaxis del esquema corporal, la obra de arte que se elabora a partir de la noción de “gran estilo” (muy pertinente sobre todo, como hemos visto, en la construcción arquitectónica) se definía como la verdadera “obra de arte del futuro”, desarrollada, no por casualidad, en conexión con el creciente poder de la tecnología impuesta por el ser humano. Tras reflexionar sobre el desarrollo de la técnica, incidiendo especialmente en la posibilidad (entonces futura) de la comunicación aérea, tras proponer artes colosales que trabajaran con la misma naturaleza (por ejemplo, una intervención directa sobre las masas alpinas), afirmó: “Se aproxima una edad de la arquitectura en la que se volverá a construir para la eternidad, como los romanos.”<sup>88</sup> Según se puede inferir de algunos otros de sus fragmentos, eso supondría un nuevo desarrollo de la plenitud sensorial integral del ser humano, después de una época (los siglos XVIII y XIX –es decir, de inicio y desarrollo de la Revolución industrial) de decadencia de los sentidos, especialmente de los absolutamente análogos de la visión y el oído. Una nueva dinámica, técnicamente fundamentada, llevaría a una nueva plenitud y coherencia de los sentidos.<sup>89</sup> Estos decayeron porque el temor se redujo (la técnica reduce al mínimo los terrores frente a la naturaleza) y el entendimiento se desarrolló a su costa. Una nueva época introducirá el desarrollo dinámico de una técnica que, además, fomentará la integración sensorial, es decir, la riqueza

---

<sup>88</sup> Véase, por ejemplo, Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 9, 6 [439], Herbst 1880, 310; o *SWKS*, 10, 9[41], Mai-Juni 1883, 358, donde afirma: “*Es gibt nur leibliche Zustände*” (“Sólo hay fundamentos corporales” –traducción nuestra); o *ibidem*, 24[35], Winter 1883-1884, 663, entre otros muchos posibles.

<sup>89</sup> Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 9, 4[136], 135-136: “*Ein Zeitalter der Architektur kommt, wo man wieder für Ewigkeiten wie die Römer baut*” (traducción nuestra). Esta idea ya se anticipaba, en cierto modo y de una manera bastante ingenua, en un escrito de juventud, en concreto fechado entre 1858 y 1859, titulado por los editores “*Ueber den Gebrauch des Eisens*”.

<sup>90</sup> Por ejemplo, en 1881 (época “ilustrada” de *Die fröhliche Wissenschaft*) afirmaba: “*Die Sinne der Menschen im Fortschritt der Civilisation sind schwächer geworden. Augen und Ohren: weil die Furcht geringer wurde und der Verstand feiner*” (“Los sentidos humanos, ojos y oídos, se debilitan con el progreso de la civilización porque los temores se vuelven insignificantes y el entendimiento se afina” –traducción nuestra), en Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 9, 11 [26], Frühjahr/Herbst 1881, 452.

acústico-visual del mundo. La realización sensorial integrada sobre la base del logro técnico, que permitiría esbozar el proyecto de transformación de la noción de "obra de arte total" en otra noción, alternativa, de la vida (cotidiana y colectiva) como construcción estética integral, llevaría a medio plazo al proyecto de las vanguardias de convertir al arte en innecesario por su realización, vinculándose todas las artes bajo la égida de la arquitectura, tal y como fue expuesto, por ejemplo, en el manifiesto fundacional de la Bauhaus de 1919 (algunos de cuyos profesores fundadores, como Johannes Itten, eran tanto admiradores de Nietzsche como importantes teóricos del color). Más allá, aquí parecían esbozarse algunas de las propuestas más utópicas (también conectadas con Morris y el proyecto de las *Arts and Crafts*) del Marcuse tardío de *El hombre unidimensional*.

#### IV. ENTRE LA ARQUITECTURA CROMÁTICA Y LA MÚSICA TRÁGICA

9. Sostenemos la tesis, muy coherente con el propio desarrollo de la teoría estética de las artes a lo largo del siglo XIX, desde Schelling hasta Kandinsky, de que la recepción de la arquitectura cromática fue un antecedente asumido por Nietzsche como presupuesto de su personal introducción de la música en la tragedia ática. Proponemos además ese orden de precedencia.

Ya hemos esbozado en la introducción la síntesis entre arquitectura y música a lo largo del siglo, con la consiguiente asimilación de color y sonido; igualmente hemos indicado brevemente el desarrollo de la teoría cromática de la arquitectura y sus conexiones con el proyecto estético de Richard Wagner, a través del cual llegó a Nietzsche. Ahora nos vamos a dedicar al análisis somero de las relaciones entre arquitectura y música en los textos de Nietzsche, lo que nos permitirá comprender la similitud de papeles que cumplieron el color en la arquitectura y la música en la tragedia, muestras de una estética sintética.

Los paralelismos, conjunciones y síntesis que se pueden proponer operan al menos en cuatro niveles de distinto grado de objetividad y subjetividad (aunque en el caso de Nietzsche dichas manidas categorías no resultan operantes, pudiéndose hablar más bien de un interaccionismo dinámico-hermenéutico). Parte del discurso discurre en el ámbito de la comparación de la arquitectura con la música; parte en la comparación del color con la tímbrica; parte en la comparación de la audición con la visión; y parte, finalmente, en la comparación del oído con el ojo. Todo ello, sin embargo, articulado en el esquema dominante de la corporalidad que ya hemos indicado. Estas dimensiones no han sido



claramente diferenciadas por Nietzsche, cuya manera de escribir y cuyos intereses no giraban en torno a tales distinciones; además, son dimensiones que se sintetizan en el interaccionismo dinámico-hermenéutico característico de su propuesta: desde el ojo hasta la arquitectura (cromática), desde el oído hasta la música y, finalmente y gracias al esquema corporal, desde cada una de las dimensiones hasta la otra, no hay soluciones de continuidad.

Por otra parte, conviene indicar que los comienzos de Nietzsche fueron en gran medida bastante fieles al *Laocoonte* de Lessing, al menos hasta el año 1869, aunque ya en la época de “El drama musical griego” la dicotomización de las artes habría sido superada. La diferencia fundamental la establecía en la forma de la representación y del acto creador: las artes plásticas (arquitectura, pintura, escultura –las artes espaciales de Lessing) se presentaban al espectador como ya totalmente acabadas por el acto creador; las artes musicales (música, poesía) se presentaban, por lo contrario, en proceso de realización, es decir, no como forma sino como decurso (como artes del tiempo).<sup>91</sup> No obstante, el argumento de Nietzsche no poseía un sentido ontológico, como el de Lessing, sino más bien sensorial, haciendo referencia a las condiciones de apreciación, lo que abría claramente una puerta a las sinestesias y comparaciones que estaba completamente cerrada con el planteamiento objetual de Lessing.<sup>92</sup>

**10.** Por comenzar con lo más evidentemente fisiológico, desde muy temprano inició Nietzsche sus reflexiones basadas en la analogía del *ojo* y del

---

<sup>91</sup> Nietzsche habló explícitamente de “artes realizativas y prácticas” (*apotelesistische und praktische Künste*), las primeras como resultado del acto creador del artista (*schöpferischen Akt des Künstler*), las segundas como resultado de un proceso de representación (*dargestellt werden*), en Nietzsche, Friedrich: *FS, 5: Schriften der letzten leipziger Zeit und ersten Basler Zeit 1868-1869*, Frühjahr und Sommer 1869, 307. Poco después Nietzsche usó explícitamente los términos griegos: “τέχνην ἀποτελεστικαί” y “τέχνην πρακτικαί”, en ibídem, 369.

<sup>92</sup> Así, por ejemplo, leemos la poesía, que para nosotros es visual, mientras que para los griegos era auditiva: “Hören wir ein unbekanntes Gedicht vorlese, so trauen wir unserm Urtheil nicht, bevor wir es sehen; die Musik wollen wir hören. Bei den Griechen bildet ein Künstler Text und Musik” (“Cuando nosotros oímos recitar un poema en voz alta, no podemos juzgarlo hasta que lo vemos [es decir, hasta que lo leemos], mientras que la música deseamos oírla. A ambas, texto y música, las conformaba un mismo artista entre los griegos” –traducción nuestra), en Nietzsche, Friedrich: *FS, 5: Schriften der letzten leipziger Zeit und ersten Basler Zeit 1868-1869*, 369. Las conclusiones que podemos sacar son interesantes: los objetos estéticos no poseen una “ontología fuerte”, sino que dependen de las condiciones de su recepción sensorial, las cuales cambian históricamente (así, por ejemplo, el poema se desplaza históricamente desde el espectro auditivo al visual). Eso abre, por supuesto, una amplia perspectiva histórica para las comparaciones, analogías y sinestesias.

oído. Así, por ejemplo, entre los años 1869 y 1870 aparece apuntada una reflexión, según la cual tanto los sonidos como los gestos naturales son símbolos de estados interiores que tanto el oído como el ojo infieren inmediatamente. Es decir, tanto la percepción visual como la auditiva se definían como procesos de inferencia directa a partir de la percepción. El funcionamiento de ambos órganos es, pues, inferencial, inmediato y completamente análogo, lo que se basaba, por otra parte, en la teoría de la percepción de Schopenhauer.<sup>93</sup> Si se observa el texto que acabamos de citar en la anterior nota, podrá constatarse además que la estructura del razonamiento era la siguiente: a) así funciona el ojo; b) así como funciona el ojo, funciona el oído. Es más, en algún otro fragmento Nietzsche incluso consideraba que la “formación” (*Bildung*) del ojo estaba por encima de la del oído,<sup>94</sup> aunque, por otra parte, no dejaba de ser cierto que precisamente la visión era la dimensión de definición (lo apolíneo), mientras que la audición lo era del flujo (lo dionisiaco),<sup>95</sup> lo que permitía una mejor formación (educación, cultivo) del ojo. El ojo era, pues, un órgano mucho más preciso y afinado (y más “domesticable”) que el oído. Nietzsche incluso llegó a decir, con una fórmula de naturaleza sinestésica, lo siguiente: “Nuestros ojos oyen más finamente que nuestros oídos: comprendemos y sabemos mejor leyendo que oyendo, tanto en el caso de los libros como en el de la música”.<sup>96</sup>

<sup>93</sup> Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 7, 3 [18], Winter 1869-70/Frühjahr 1870, 65: “Geberde und Ton!”

“Mitgeheilte Lust ist Kunst.

“Was bedeutet die Geberdensprache: es ist Sprache durch allgemein verständliche Symbole, Formen von Reflexbewegungen. Das Auge schließt sofort auf den Zustand, der die Geberde erzeugt.

So steht es mit den instinktiven Tönen. Das Ohr schließt sofort. Diese Töne sind Symbole”.

(“;Gesto y tono! / El placer procurado es arte. / Significado del lenguaje mímico: es un lenguaje de símbolos de comprensión general, formas de los movimientos reflexivos. El ojo infiere de inmediato el estado al que remite el gesto. / Así sucede con los tonos instintivos. El oído infiere de inmediato. Esos tonos son símbolos” –traducción nuestra).

<sup>94</sup> “*Bildung des Auges wichtiger als des Ohres*” (“La forma del ojo es más importante que la del oído” –traducción nuestra), en Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 7, 21 [16], Ende 1876-Sommer 1877, 370.

<sup>95</sup> Propiamente hablando sólo habría forma para los ojos: “*Form nur fürs Auge*” (“Forma sólo para los ojos”), en Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 9, 12 [230], 616. La terminología posee cierta importancia: forma (*Form*) posee un sentido estático, podríamos decir que se trata de forma como esquema espacial; por otra parte “formación” (*Bildung*) hace referencia al logro de una forma en tanto que resultado de un proceso dinámico.

<sup>96</sup> Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 10, 3 [1], Sommer-Herbst 1882, párrafo 112, 66: “*Unsere Augen hören feiner als unsere Ohren: wir verstehen und schmecken lesend besser als hörend – bei Büchern wie bei Musik*”.

En breve analizaremos cómo desde esta consideración análoga del ojo y del oído se desarrolló una conexión, también análoga, con la visión y la audición, el color y el sonido y, finalmente, la obra plástica y la obra musical. De momento, sin entrar en más profundidades, basta con afirmar el temprano interés de Nietzsche por el proceso funcional y perceptivo del ojo, especialmente en lo que se refiere a lo que podríamos denominar la “interacción de los colores” en la fijación de la forma. Se trata de un interés que ya aparecía en los *Frühe Schriften*.<sup>97</sup>

11. La segunda dimensión de reflexión es la que, más allá de la consideración orgánica, se refiere a los procesos perceptivos mismos, es decir, a los procesos de la *visión*, de la *audición* y sus analogías.

Aunque en *El nacimiento de la tragedia* algunos de los argumentos fundamentales en el asentamiento de las diferencias entre lo apolíneo y lo dionisíaco se basaban en las diferencias en los procesos de visión y de audición, no obstante en fragmentos posteriores éstos aparecían unificados como análogos en su funcionamiento. Si en la obra temprana la visión asumía, a diferencia de la música, el schopenhaueriano *principium individuationis*, que escindía y fijaba imágenes aparienciales, mientras que la música se basaba en un sentimiento no escindido de unificación, entre 1880 y 1882 Nietzsche afirmaba: “Nuestro *pensamiento* no es realmente como un espejo finamente ensamblado del *ver, oír y tocar*, las formas lógicas son leyes fisiológicas de las percepciones sensoriales. Nuestros sentidos son centros de experiencias desarrollados con fuertes resonancias y reflejos”.<sup>98</sup> En realidad, pues, no había experiencias sensoriales escindidas sino un todo trabado, casi caleidoscópico, del que surgían las leyes lógicas, las cuales no tenían una naturaleza especular sino fisiológica. La conocida inferencia del idealismo schopenhaueriano (que se remite curiosamente al empirismo de Locke), según la cual a partir de una experiencia inferimos, por aplicación retrospectiva del

---

<sup>97</sup> Véase Nietzsche, Friedrich: *FS*, 3: *Schriften der Studenten- und Militärzeit – 1864/1868*, 130-131. Se trata de unas consideraciones datadas entre Agosto y Diciembre de 1865. Aquí Nietzsche se centraba sobre todo en los condicionantes lumínicos y cromáticos de la experiencia ocular, con las dificultades para la fijación voluntaria y racional de la forma. Por otra parte, tal vez sea interesante indicar aquí, en una nota al pie, que los problemas oculares de Nietzsche en su etapa posterior a Basilea fueron uno de los condicionantes fundamentales de su vida errabunda entre diversas ciudades, apreciadas en gran medida lumínica y cromáticamente, hasta llegar a la excepcional valoración final de Turín.

<sup>98</sup> Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 9, 6 [433], 309: “*Unser Denken ist wirklich nichts als ein sehr verfeinertes zusammengeflechtes Spiel des Sehens Hörens Fühlens, die logischen Formen sind physiologische Gesetze der Sinneswahrnehmungen. Unsere Sinne sind entwickelte Empfindungscentra mit starken Resonanzen und Spiegeln*”.

principio causal, la existencia de su objeto, también operaba aquí: los sentidos, que se articulan en el complejo del pensamiento, no son reflejos sino postuladores de realidades. Así funcionaban tanto la visión como el oído.

Eso, por otra parte, era especialmente adecuado para la propuesta de una concepción creadora del ser humano que en el caso del arte tenía su manifestación más expresiva en la noción de “gran estilo”. La metáfora y referente fundamental de todo este proceso se ejemplificaba completamente con el proceso de la visión: “¡Cuán inconscientemente poeta y lógico es a la vez nuestro ojo!”<sup>99</sup> La noción de gran estilo como referente de la obra de arte cumplida se definía desde dos parámetros: uno de ellos era, como hemos visto, la lógica, simplicidad y grandeza de la forma; otro la *poiesis*, la creación y la definición de la forma a partir de la dinámica de la gran persona. Esta afortunada combinación de *logos* y *poiesis*, característica de la obra lograda en cualquiera de sus manifestaciones, se desarrolló de una manera modélica (casi guía para el resto de los procesos perceptivos que derivaron hacia la forma) en la visión.

12. El siguiente paso se refería a las conexiones entre los *colores* y los *sonidos*, esto es, a los productos inmediatos, podríamos decirlo así, de la inferencia perceptiva. Tal vez fue esta tercera dimensión la más analizada por Nietzsche.

En principio, la conexión, nuevamente schopenhaueriana, entre color y sonido se produjo a través de la instancia medidora de la voluntad, que tanto los colores como los tonos favorecen y satisfacen, sin que, contrariamente a lo que sucedía en la propuesta de Schopenhauer, hubiera diferencia alguna.<sup>100</sup> El resultado del proceso de la percepción eran, pues, el color y el sonido, ambos propuestos por la misma voluntad que ellos mismos promueven.<sup>101</sup> Esta naturaleza

<sup>99</sup> *Ibidem*, 15 [9], Herbst 1881, 636-637: “*Unser Auge, welches ein unbewußter Dichter und ein Logiker zugleich ist!*”

<sup>100</sup> Así, en el invierno entre 1869 y 1870, Nietzsche apuntaba: “*Wenn jede Lust Befriedigung des Willens und Förderung desselben ist, was ist die Lust an der Farbe? / Was die Lust am Ton? / Die Farbe und der Ton müssen den Willen gefördert haben*” (“Si toda gratificación es una satisfacción y promoción de la voluntad, ¿qué es el placer en el color? / ¿qué el placer en el sonido? / El color y el sonido deben promover la voluntad” –traducción nuestra), en Nietzsche, Friedrich: SWKS, 7, 3 [17], Winter 1869-70/Frühjahr 1870, 64-65.

<sup>101</sup> Nietzsche además interpretaba la teoría del color de Helmholtz-Young como una corroboración de la teoría de Schopenhauer y, por tanto, de la idea de que el color lo produce el ojo. Véase Nietzsche, Friedrich: *NBw*, II/1, April 1869/Mai 1872, Brief 111 *An Carl von Gersdorff* (Basel, 12 Dezember 1870), 161-162. No en vano, los capítulos 2 a 6 de *Ueber das Sehn und die Farben* (Leipzig, Hartknoch, 1854) de Schopenhauer tratan de la actividad de la retina. Véase Schopenhauer, Arthur: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Arthur Hübschner: *Schriften zur Erkenntnislehre*. Wiesbaden, Brockhaus, 1972, 21-36.

inferencial de lo que podríamos denominar “perceptos” estaba en la base de la creación artística misma. Aquí Nietzsche se alejó además del sentido de “nirvana provisional” que Schopenhauer concedía a la experiencia artística, aproximándose más a la conexión entre arte y voluntad de Richard Wagner.<sup>102</sup> Así, en el uso artístico del color y del tono se presentaba un deseo de sí mismo, una necesidad de auto-desarrollo y auto-gnosis que no era sino una manifestación, más allá de lo común, de la voluntad, aunque en torno a 1888, fecha del fragmento al que ahora nos referimos, Nietzsche ya había eliminado todo resto de negatividad, liberándose completamente del nihilismo y situándose en la propuesta de la dinámica del auto-desarrollo propia del “gran estilo”. Lo más interesante era que los referentes formales que Nietzsche identificó (color, línea y tono) fueron predominantemente plásticos.<sup>103</sup>

El amor a los medios del arte, en este caso el color, la línea y el tono, pero también en el caso, por ejemplo, de los sonidos y ritmos, era un elemento fundamental en la conexión analógica de los distintos medios, sobre todo al remitirse genealógicamente a la sexualidad. No vamos a entrar en un tema tan complejo y difícil, en el caso de la estética nietzscheana, como el de la relación entre arte y sexualidad. Simplemente se trata de manifestar la unión de los “perceptos” en esa inferencia que, ahora y especialmente en el caso del arte, se interpretó como derivación desde la sexualidad. Nietzsche incluso utilizó temas de raigambre darwiniana, especialmente el que podríamos denominar de los “caracteres sexuales secundarios”, es decir, aquellos no directamente sexuales que, por asociación, adquieren una especial relevancia por su conexión mediata con la sexualidad.<sup>104</sup> Así, en su etapa tardía, cuando más intensamente desarrollaba el análisis de la conexión entre arte y sexualidad, Nietzsche anotó: “El amante es más digno, más fuerte. Ese estado genera entre los animales nuevas materias, pigmentos, colores y formas, principalmente nuevos movimientos,

---

<sup>102</sup>Es interesante leer, por ejemplo, su carta “budista” a Mathilde Wesendock del 5 de octubre de 1858 (en Wagner, Richard: *Epistolario a Mathilde Wesendock*. Madrid, Espasa-Calpe, 1948, 83-84).

<sup>103</sup>Ahora nos referimos a un apunte de 1888: “*der Künstler liebt allmählich die Mittel um ihrer selber willen, in denen sich der Rauschzustand zu erkennen giebt: die extreme Feinheit und Pracht der Farbe, die Deutlichkeit der Linie, die nuance des Tons: das Distinkte, wo sonst, im Normalen, alle Distinktion fehlt*” (“el artista ama progresivamente en sí mismo los medios con los que se concede la embriaguez de conocer: la extrema sutilidad y esplendor del color, la distinción de la línea, el matiz del tono: lo *distinto*, donde quiera que, normalmente, falta toda distinción” –traducción nuestra), en Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 13, 14 [47], Frühjahr 1888, 241.

<sup>104</sup>El tema fue tratado por Charles Darwin, siguiendo a J. Hunter, en Darwin, Charles: *El origen del hombre y la selección en relación al sexo*. Madrid, Edaf, 1999, pp. 194-243.

nuevos ritmos, nuevas tonalidades en el pelaje y seducciones. En el caso de los hombres no es diferente.”<sup>105</sup>

La sexualidad y la experiencia sublimatoria en el arte de los caracteres sexuales secundarios explican esa sintonía entre el estímulo y la respuesta que ya Nietzsche planteaba en sus escritos tempranos. Por ejemplo, en un escrito de enero de 1863 (bastante anterior, pues, a *El origen del hombre*) definía el estímulo acústico como el resultado de la concordancia entre el fenómeno físico exterior y el “sentido sonoro” (*Schallsinn*) interior del oído; por su parte, el estímulo óptico consistía en la conexión del sentido visual con ondulaciones tan rápidas que no percibíamos más que algo aparentemente estático (es decir, la percepción visual era también percepción de algo móvil).<sup>106</sup> Pese a que Nietzsche, siguiendo ideas ya tratadas por Schopenhauer o Hegel, consideraba lo acústico más próximo al sujeto que lo visual, no obstante proponía consideraciones tan claramente analógicas (sinestésicas) como las siguientes: “La alineación conjunta de los sonidos como base de la formación sonora, como la esencia de la melodía, como el contorno y el perfil. / Correspondencia de sonoridades, modificaciones peculiares de las ondulaciones sonoras, rojo vivo de la trompeta, de la trompa. / Significación múltiple de la música. / Ojo y Oído.”<sup>107</sup>

Ese tema tan simbolista de las correspondencias, que se unificó en su posterior común remisión a la sexualidad con referentes tan prestigiosos como Charles Baudelaire<sup>108</sup> y Heinrich Heine,<sup>109</sup> nos lleva finalmente a la otra

<sup>105</sup>Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 13, 14 [120], 299-300: “*Der Liebende ist mehr werth, ist stärker. Bei den Thieren treibt dieser Zustand neue Stoffe, Pigmente, Farben und Formen heraus: vor allem neue Bewegungen, neue Rythmen, neue Locktöne und Verführungen. Beim Menschen ist es nicht anders*”. La conexión es con la obra de Charles Darwin *El origen del hombre*.

<sup>106</sup>No obstante su tratamiento de este tema en torno a 1875 era menos dicotómico. Véase, por ejemplo, su análisis de *El valor de la vida* de E. Dühring. En este último caso, tanto en la percepción del color como en la del sonido, vemos “perceptos” (Nietzsche no usó este término) aparentemente estáticos que, sin embargo, se producen por sutiles ondulaciones. Véase Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 8, 9 [11], Sommer 1875, especialmente 145-146. A partir de aquí, además, Nietzsche intentó justificar una derivación fisiológica de sus nociones de lo apolíneo y lo dionisiaco.

<sup>107</sup>Nietzsche, Friedrich: *FS*, 2, Januar 1863, 171: “*Aneinanderreihung von Tönen als Grundbedingung der tonischen Formation, als das Wesen der Melodie, wie die Umrisse und Konturen. / Correspondenz von Klängen, eigenthümliche Modifikation der Schallwellen, Hochrot mit Trompeta Waldhornaugen. / Vieldeutigkeit der Musik. / Auge und Ohr*”.

<sup>108</sup>Son especialmente importante los poemas “*Correspondances*” y “*Parfum Exotique*”, ambos de *Las flores del mal* (IV y XXII respectivamente –1855/1866).

<sup>109</sup>“¿No hay acaso hombres para los que los tonos mismos no son más que invisibles signatures en los que oyen colores y figuras?... En lo que a mí respecta, de sobra conoce usted mi segunda cara musical, mi capacidad de ver la figura melódica adecuada en cada tono que escucho; y así fue como Paganini, con cada golpe de su arco, me presentaba también ante mis ojos figuras y situaciones visibles”. Heine, Heinrich: *Noches florentinas* (1837), en *Los dioses en el exilio*. Barcelona, Bruguera, 1984, 162-173.

dimensión, la más plenamente objetual, a saber, la de las comparaciones y analogías entre las artes plásticas (especialmente la arquitectura cromática) y las artes musicales. En apuntes tempranos algo posteriores sostenía la similitud entre el color y el sonido (en la experiencia de la belleza) a través de la experiencia del placer, la cual, por mediación de la “*promesse de bonheur*” stendhaliana (tan apreciada por Nietzsche), de planteamientos bastante sexualizados, condujo a aquella propuesta madura.<sup>110</sup>

13. Introduciremos este momento argumentativo con una referencia concretísima de los *Nachgelassene Fragmente*, en torno a la época de *El nacimiento de la tragedia*, a la analogía entre música y arquitectura, aunque no desde la comparación entre sonido y color sino en referencia a la base estructural rítmica: “La alternancia no matemática de las columnas en Paestum es *analogon* de la modificación del *tempo*: animación en lugar de un movimiento maquinaal.”<sup>111</sup>

Algunas otras comparaciones fueron bastante más llamativas, pues se basaron en la aproximación de obras y autores concretos de ambos campos. Es muy instructiva, por ejemplo, su comparación de Erwin von Steinbach (como autor de la catedral de Strassburgo, adorado por Goethe en sus escritos tempranos sobre arquitectura de la época del *Sturm und Drang*) con Richard Wagner; es decir, de la arquitectura gótica con el drama musical, dentro de una apología de la cultura alemana y su libertad con respecto a los modelos italianos y franceses.<sup>112</sup>

---

110. “*Steigerung zum Genuß: Schönheitstrieb: Lust am Dasein in einer bestimmtem Form. / Was ist die Lust am Glänzenden, an der Farben? / Was die Lust am Ton? / ¿Qué es el placer en lo resplandeciente, en el color? / ¿Qué el placer en el sonido?*” –traducción nuestra), en Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 7, 3 [20], Winter 1869-70/Frühjahr 1870, 66. Véase Stendhal: *Del Amor* (1822). Madrid, Alianza, 1990, Capítulo 11, 117-118.

111 Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 8, 5 [86], Frühling-Sommer 1875, 63: “*Die unmathematische Schwingung der Säule in Pästum z. B. ist ein Analogon zur Modifikation des Tempos: Belebtheit an Stelle eines maschinenhaftes Bewegteins*”.

112. “*Wie Meister Erwin von Steinbach von seinen französischen Mustern und Meister abhängig ist, frei und sei überragend, so Wagner von den Franzosen und Italiänern*” (“Así como Erwin von Steinbach es libre con respecto a sus modelos y maestros franceses, de los que sobresale, así también Wagner lo es con respecto a los franceses e italianos” –traducción nuestra). En Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 8, 30 [177], Sommer 1878, 554. La percepción de Nietzsche de la arquitectura gótica no era, evidentemente, negativa en ese momento: es más, hubo asimilado básicamente los planteamientos científicos e historicistas de la recuperación filológica y técnica del gótico de mediados del siglo XIX (desde Viollet-le-Duc hasta el mismo Semper), rechazando la crítica del siglo XVIII al mismo, como se recoge, por ejemplo, en el siguiente apunte: “*Unser Jahrhundert muß viele jener Empfindungen wieder gewonnen haben, aus denen jene Kirchen entstanden sind*” (“Nuestro siglo tuvo que recuperar muchas de aquellas experiencias sobre las que se asentaban tales

En otras ocasiones, por ejemplo en su epistolario, compara a Wagner no con el Gótico sino con el estilo Barroco, con el ornamentismo propio de la columna salomónica de Bernini.<sup>113</sup> La continuación de lo que ahora decimos ya estaba desarrollada en algunos de los textos que ya hemos aducido, especialmente “El drama musical griego”, al que después nos volveremos a referir.

De momento lo más interesante era comprender la estructura argumentativa: así como sucedía con Steinbach o con Bernini, así sucede, en última instancia, con Wagner. O de otra manera: así como sucede con la arquitectura y con la plástica, así sucede con la música.

14. Un último nivel de argumentación fue el que podríamos denominar sintético, desarrollado en planos múltiples, uniéndose argumentativamente los diversos niveles de cada ámbito (el ojo con la arquitectura, el color con el ojo, el sonido con la audición, etc.) y ambos ámbitos entre sí, llegando con esto la operatividad intelectual de la comparación a su mayor plenitud.

En varios lugares Nietzsche habló de la sonoridad de las líneas y movimientos visuales o, a la inversa, de la visibilidad cromática de la música y la literatura. En torno a 1880 coincidían en él ambos planteamientos, que se recogen muy próximos en los *Fragmente*. Así, en el fragmento 6 [331] del tomo 9 se habla de lo bello como algo de naturaleza visual, pues surge en las líneas y movimientos de nuestras acciones que, sin embargo, poseen una armonía sonora (una descripción que estaría muy próxima a la elaboración de “la gracia” por parte de Schopenhauer –más que de Schiller<sup>114</sup>), mientras que en el fragmento 6 [388] de ese mismo volumen se hablaba de los colores y la visibilidad de la literatura y de la música.<sup>115</sup> Es algo que podría interpretarse como más bien metafórico, como una posibilidad de dicción que presenta el lenguaje, si no fuera porque el sincretismo y las analogías anti-lessingianas aparecieron en otros lugares con relativa frecuencia, como veremos. Lo más común era, en el caso de Nietzsche y como uso semántico relativamente normal, hablar del color y de la construcción (elementos de naturaleza visual) como partes integrantes de la música, incluso en su época “melódica”, ajena completamente a su temprana conexión con

---

iglesias”). Cuando Nietzsche se refería a la arquitectura gótica en este contexto utilizó el término “*Baukunst*” y no “*Architektur*”, tanto por su mayor especificidad como término alemán, cuanto por su conexión con los aspectos técnico-constructivos de dicha arquitectura. Véase Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 9, 7 [8], Frühjahr-Sommer 1883, 240.

<sup>113</sup> Véase Brief 640 *An Carl Fuchs* (Rosenlauibad, den 29. Juli 1877), en Nietzsche, Friedrich: *NB*, II/3, 261-262.

<sup>114</sup> Véase el párrafo XLV del Tercer libro de *El mundo como voluntad y representación*.

<sup>115</sup> Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 9, 181 y 297 respectivamente.



Wagner.<sup>116</sup> De hecho, cuando Nietzsche se refirió al color de la música utilizó el término “*Farbe*”, no su adaptación a la terminología musical, a saber, “*Klangfarbe*”. Es decir, habló de color en sentido casi literal o, al menos, reforzó semánticamente dicha literalidad sinestésica.<sup>117</sup> Que el color y la construcción (*Bau*) fueran dimensiones de la música reforzaba, en esta época tardía de su producción, las conexiones de la música con la arquitectura y el carácter rector de ésta en una época en la que la noción de “gran estilo” ya había sido configurada.

Pese a ello, las conexiones se plantearon en la dirección inversa y simétrica, en el sentido de que de un modo u otro todo arte era musical para Nietzsche. Ésta fue más bien una idea que Nietzsche elaboró en su juventud (de modo contradictorio con la aceptación de parte del ideario de Lessing), cuando se estaba aproximando a los presupuestos wagnerianos.<sup>118</sup> Pese a su temprana fecha el texto (que acabamos de citar en nota al pie) es interesante, precisamente por las analogías que se establecieron: visualmente el color se corresponde con el concepto musical de armonía, la línea con el de melodía y el orden con el de ritmo. Estas dos últimas eran las dimensiones propiamente apolíneas, mientras que las otras tendían más a lo dionisiaco, tal y como expuso en el capítulo segundo de *El nacimiento de la tragedia*. Es decir, ya en su época temprana la armonía era un elemento dionisiaco y el color su contrapartida plástica visual.

---

<sup>116</sup> Carta 207 An Gustav Krug (Genua, 10. März 1882): “Die Melodie, als die letzte und sublimale Kunst der Kunst, hat Gesetze der Logik, welche unsre Anarchisten als Sklaverei verschreien möchten” (“La melodía, como el último y sublime arte del arte, posee leyes de la lógica que nuestros anarquistas toman por esclavitud” –traducción nuestra). En Nietzsche, Friedrich: NBW, III/1, Friedrich Nietzsche Briefe, Januar 1880-Dezember 1884, 176.

<sup>117</sup> Véase, por ejemplo, Nietzsche, Friedrich: SWKS, 13, 14 [49], Frühjahr 1888, 242.

<sup>118</sup> “*Alle andern Künste sind nur so weit Künste, als sie ein mit der Musik gemeinsames Grundelement haben z. B. Rhythmus / ... / Die Dichtung ist nur ein Kunst, insoweit sie musikalische Elemente enthält. Das μέλος ist die gesteigerte, verzauberte Empfindung, in der alles neu und schön aussieht. Viel mächtiger als das Wort, das dürftige Zeichen, ist dazu der Schlag des rhythmischen Pulses / ... / Farbe Linie Anordnung – Harmonie Melodie Rhythmik. / Die Malerei und Plastik verlangt, daß, wir an eine verzauberte Welt glauben, daß, uns die Steine lebendig werden und aus der Leinwand Leben entgegentritt: das geschieht durch die Macht der Melodie und der Rhythmik bei der Plastik, durch Melodie Harmonie und Rhythm. Bei der Malerei*” (“Cualquier otro arte es sólo arte en la medida en que posee elementos fundamentales comunes con la música como, por ejemplo, el ritmo / ... / La poesía sólo es arte en la medida en que contiene elementos musicales. El μέλος es la experiencia intensa y mágica con la que se expone todo lo nuevo y hermoso. Por eso la descarga del pulso rítmico es mucho más poderosa que la palabra, signo insuficiente / ... / Color, línea, orden – Harmonía, melodía, ritmo. / La pintura y la escultura nos exigen la creencia en un mundo encantado, que vivifiquemos la piedra y pongamos vida en el lienzo: pasa con la plástica lo mismo a través de la fuerza de la melodía y del ritmo, con la pintura a través de la melodía, la armonía y el ritmo” –traducción nuestra) en Nietzsche, Friedrich: FS, 5, Herbst 1868/Frühjahr 1869, 206).

En ese momento, sin embargo, Nietzsche no parecía haber asimilado las enseñanzas de Quatremère de Quincy, quien ya había introducido el color en el estudio arqueológico de la estatuaria griega, pues conectó las dimensiones de armonía, melodía y ritmo con la pintura, pero sólo las dos últimas con la escultura (en la que no incluyó, por lo tanto, la dimensión armónico-cromática). Como hemos visto, ya en el entorno más próximo a *El nacimiento de la tragedia*, en “El drama musical griego”, dicho paso se dio, al menos, en el ámbito arquitectónico. Aunque, como también hemos visto, la elaboración posterior del concepto de “gran estilo”, definido en gran medida en polémica con Wagner, le llevaría a resaltar tanto los elementos melódicos como la plástica propia de todo arte, inclusive el musical.

15. Nietzsche habló en muy pocas ocasiones de la arquitectura en sí misma. Casi siempre lo hizo en el contexto de elaboración de la síntesis de las categorías de lo Apolíneo y lo Dionisiaco; además, casi siempre en directa comparación con la música, presentando generalmente uno de estos dos esquemas argumentativos:

- a) Así es la arquitectura, lo que nos permite proponer que así debe interpretarse el mundo griego y, en concreto, la tragedia ática.
- b) Así fue la arquitectura, que actualmente, en esos términos, es sustituida por la música.

En este esquema de argumentación aparece, en algún momento u otro, el tema del color. Estos temas, que Nietzsche, por su propia idiosincrasia expresiva, nunca agotó, forman sin embargo una constelación de una gran riqueza hermenéutica y de un indudable valor para comprender parte de la evolución de las artes y de la arquitectura a lo largo del siglo XX, desde el elegante cromatismo de los distintos modernismos hasta el desenfadado uso del color por parte de la arquitectura postmoderna (donde el tema de la construcción como lenguaje y como símbolo ha tenido una notable importancia).<sup>119</sup>

Veamos algunos de los lugares significativos al respecto. Volvemos a citar parte de un párrafo ya referido de “El drama musical griego”: “Pues hasta no hace

---

<sup>119</sup> Véase, por ejemplo, además del citado texto de Venturi, Scott Brown e Izenour, ya citado, otro de los incunables de la teoría postmoderna de la forma simbólica de la arquitectura: Jencks, Charles: *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980; del mismo: *Post-Modern Classicism*. New York, Rizzoli, 1980; *Towards a Symbolic Architecture*. New York, Rizzoli, 1985; *What is Post-Modernism?* New York, St. Martins Press, 1986; *Post-Modernism. The New Classicism in Art and Architecture*. New York, Rizzoli, 1987; *The Architecture of Jumping Universe*. London, Academy, 1995.

mucho tiempo se consideró como un axioma incondicional del arte que toda plástica ideal tiene que ser incolora, que la escultura antigua no permite el empleo del color. Muy lentamente, y con la más vehemente resistencia de aquellos hiperhelenos, se ha ido abriendo paso la visión policroma de la plástica antigua, según la cual esta no tiene que ser imaginada desnuda, sino revestida con una capa de color".<sup>120</sup> Esta afirmación la escribió Nietzsche en un contexto argumentativo muy concreto. Estaba tratando de definir una nueva visión de la tragedia ática, en concreto de la de Sófocles, a partir de la experiencia contemporánea del drama musical, introduciendo la música en la tragedia (o, más bien, en su reconstrucción filológica). Así, decía: "Yo afirmo, en efecto, que el Esquilo y el Sófocles que nosotros conocemos nos son conocidos únicamente como poetas del texto, como libretistas ... Pues por muy desfiguradas que se encuentren todas las proporciones de la denominada gran ópera ... ningún otro medio de hacerse una idea clara sobre Sófocles más que intentando adivinar, a partir de esa caricatura, su imagen primordial".<sup>121</sup> Inmediatamente después de esto introdujo el párrafo sobre la policromía arquitectónica que hemos citado, para conducir, en el marco de la propuesta de la *obra de arte total*, ambos niveles, el dramático y el arquitectónico, a sus condiciones orgánicas de percepción, es decir, el oído y el ojo: "estamos, por así decirlo, rotos en pedazos por las artes absolutas, y ahora gozamos también como pedazos, unas veces como hombres-oídos, otras veces como hombres-ojos, y así sucesivamente."<sup>122</sup>

Desde un punto de vista cultural estas afirmaciones se ubican en una compleja red de motivaciones históricamente vinculadas. Forman parte, por ejemplo, del discurso sintético de la estética post-ilustrada de las taxonomías: proponen además el valor antropológico de la síntesis artística, según un proyecto

---

<sup>120</sup>Nietzsche, Friedrich: "Das griechische Musikdrama", op. cit., 518: "Galt es doch bis vor nicht lange als unbedingtes Kunstaxiom, daß alle ideale Plastik farblos sein müsse, daß die antike Skulptur die Anwendung der Farbe nicht zulasse. Ganz langsam un unter dem heftigsten Widerstreben jener Hyperhellenen, hat sich die polychrome Anschauung der antiken Plastik Bahn gebrochen nach der sie nicht mehr nackt, sonder mit einem farbigen Überzug bekleidet gedacht werden mu.". Traducción castellana citada, 198.

<sup>121</sup>Nietzsche, Friedrich: "Das griechische Musikdrama", op. cit., 517: "Ich behaupte nämlich, daß der uns bekannte Aeschylus und Sophokles uns nur als Textbuchdichter, als Librettisten bekannt sind, das heißt daß sie uns eben unbekannt sind ... Denn so verzerrt auch alle Verhältnisse an der sogenannten großen Oper sind ...immehin giebt es kein anderes Mittel, über Sophokles sich klar zu werden, als indem wir aus dieser Karikatur das Urbild zu errathen suchen". Traducción castellana citada, 197-198.

<sup>122</sup>Ibidem, 518: "wir sind gleichsam durch die absoluten Künste in Stücke zerrissen und genießen nun auch als Stücke, bald als Ohrenmenschen, bald als Augenmenschen usw.". Traducción castellana citada, 198.

que derivaba de la obra de Friedrich Schiller *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795)<sup>123</sup> y llegaba hasta Wagner. Este valor antropológico de la obra de arte total, que fue una de las bases vitales de muchas de las vanguardias, se presentaba ya desde finales del siglo XVIII como una reacción frente a la fragmentación humana que producía la aplicación del concepto económico de la división social del trabajo tanto a la totalidad social como a la interioridad subjetiva. En estos términos, el discurso crítico perduró hasta la propia Escuela de Frankfurt.<sup>124</sup>

Pero lo más interesante para nosotros en esa constelación temática es lo que sigue: el paralelismo arquitectura/tragedia, que se veía conducido hacia la propuesta de una síntesis, se presentaba como la guía modélica de un proceso histórico ya mostrado: la policromía del edificio clásico, sobre otro que en ese momento se estaba desvelando: el valor musical del drama ático en su caso más equilibrado, Sófocles. Además, el paralelismo se tradujo a los términos cualitativos color/música y, en un segundo momento, a los términos perceptivos y fisiológicos ojo-visión/oído-audición, como hemos visto. El centro del proceso es el color, pues en el camino entre la forma arquitectónica y el proceso fisiológico de la visión el color era a la vez mediador y signo de la interacción e integración de ambas dimensiones. Así era como funcionaba el simbolismo del poder: somatizándose a través del color vertido en la piedra. Similar había de ser el proceso desde la representación dramática hasta su integración corporal a través de la experiencia auditiva (aunque Nietzsche en ese momento aún no había identificado, como después lo haría, la noción de "voluntad de poder").

En lugares más avanzados de su obra ese complejo de temas reapareció en términos más elaborados pero similares. El aforismo de *Humano, demasiado humano* que hemos citado ("la piedra es más piedra que antes") se halla literalmente "emparedado" entre aforismos dedicados a la música. Este aforismo mismo se planteaba como una comparación entre la música y la arquitectura, según la cual la hermenéutica de la música sucedió históricamente a la de la arquitectura: "En general ya no entendemos la arquitectura, al menos ni con

<sup>123</sup> La edición bilingüe (alemán-castellano) de Jaime Feijóo y Jorge Seca es de una alta calidad: *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona, Anthropos/Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.

<sup>124</sup> Es innecesario, además de imposible, indicar lugares donde la Escuela de Frankfurt criticó y rechazó la división social del trabajo en tanto que fragmentadora antropológica. Toda su obra gira, de hecho, antes y después de la *Dialéctica de la Ilustración*, de Horkheimer y Adorno, en torno a ese tema. Se entiende que nos referimos a la "primera generación" de frankfurtianos, es decir, a Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Leo Lowenthal, Friedrich Pollock y Hemann Weill.

mucho del modo en que entendemos la música”.<sup>125</sup> Los aforismos 215 (“Música”), 216 (“Gesto y lenguaje”) y 217 (“La desensibilización del arte superior”) se refieren a la música en comparación con las artes visuales, al igual que el 219 (“Origen religioso de la música moderna”).

Vayamos al 215. En él se analizaba el simbolismo de las formas musicales puras; es decir, después de su independencia con respecto a la palabra o, mejor, con respecto a la poesía. La comprensión simbólica y no formal de la música se concebía como la actitud hermenéutica más avanzada: “Hombres que se han quedado atrás en la evolución de la música pueden sentir de manera puramente formalista la misma pieza musical donde los avanzados lo entienden todo simbólicamente”.<sup>126</sup> El simbolismo era interpretado, por lo tanto, como una manifestación de lo estéticamente avanzado, tanto en el caso de la arquitectura como en el de la música. Sólo que en aquel caso el simbolismo se estaba perdiendo, lo que significaba una involución, mientras que en éste se mantenía vigente, lo que significaba aún un proceso de evolución. Pero en todo caso el proceso interno a cada arte se planteaba en los mismos términos. Tras indicar (algo de lo que se desdijo en su época de *El crepúsculo de los ídolos*, menos “neo-ilustrada”), en claro rechazo de la doctrina de la música de Schopenhauer/Wagner, que la música no hablaba de la voluntad, concluía de nuevo con la identificación hermenéutica y simbólica de música y arquitectura: “El intelecto mismo es el único que *introdujo* esta significación en los sonidos, del mismo modo que en las relaciones de líneas y masas de la arquitectura puso una significación que en sí es sin embargo enteramente extraña a las leyes mecánicas”.<sup>127</sup>

Las analogías estructurales y las diferencias históricas, en este caso entre música, pintura y arquitectura, fueron esbozadas en los aforismos 219 y 220, sobre todo en el primero. En el aforismo 217 la comparación se llevó al ámbito de las similitudes entre el sonido y el color, comparándose la música con la pintura, algo también muy común a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, como sabemos. La tesis de Nietzsche, muy superficialmente indicada, era que la intelectualización de los sentidos en general, con el consiguiente desplazamiento

<sup>125</sup> Nietzsche, Friedrich: *Humano, demasiado humano* 2, op. cit., pág. 144.

<sup>126</sup> Nietzsche, Friedrich: ibídem, 175: “*Menschen, welche in der Entwicklung der Musik zurückgeblieben sind, können das selbe Tonstück rein formalistisch empfinden, wo die Fortgeschrittenen Alles symbolisch verstehen*”. Traducción castellana citada, pág. 142.

<sup>127</sup> Nietzsche, Friedrich: ibídem: “*Der Intellect selber hat dieser Bedeutsamkeit erst in der Klang hineingelegt, wie er in die Verhältnisse von Linien und Massen bei der Architektur ebenfalls Bedeutsamkeit gelegt hat, welche aber an sich den mechanischen Gesetzen ganz fremd ist.*” Traducción castellana citada.

del interés desde el ser al significado, produjo una ampliación de lo soportable y, por tanto, de los medios estéticos a disposición de los artistas. En el caso de la música se trató de lo siguiente: “Gracias al extraordinario ejercicio del intelecto por el desarrollo artístico de la nueva música, nuestros oídos se han vuelto cada vez más intelectuales. Por eso ahora soportamos intensidades de sonido mucho mayores, mucho más <<ruido>>.”<sup>128</sup> En el de la pintura, por su parte, de esto: “Algunos pintores han hecho de modo análogo más intelectual la vista y han mucho más allá de lo que antes se llamaba placer de los colores y de las formas. También aquí el entendimiento artístico ha conquistado el lado del mundo que originariamente pasaba por feo.”<sup>129</sup>

La radiografía que Nietzsche hizo aquí del “feísmo” estético del siglo XIX (desarrollado en la propia práctica artística de Wagner), que anticipó, por su intelectualismo, algunos argumentos de gran importancia desarrollados después por Theodor W. Adorno en su *Filosofía de la nueva música* o por Tomas Mann en su *Doktor Faustus*, no es algo que, por desgracia, podamos desarrollar aquí. Su interés radica ahora más en el contexto argumentativo, que une la reflexión que equipara la música y la arquitectura con la que hizo lo propio entre la música y la pintura. En general, las artes plásticas y las artes poéticas quedaron unidas a través de la reducción analógica de la percepción del sonido a la del color, dado, como hemos visto, el carácter ejemplar que la experiencia de éste tuvo para Nietzsche.

Similares, aunque más evolucionados y, a la vez, sintéticos, fueron los argumentos articulados en *El crepúsculo de los ídolos*. Aunque aquí lo fundamental residía en la reelaboración de los conceptos de “Dionisiaco” y “Apolíneo”, sin embargo el aforismo 11 de “Incursiones de un intempestivo” se iniciaba con una reflexión sobre la música (o, más bien sobre un concepto escénico de la música) a la que le antecedía el aforismo 10, cuyo tema era la reubicación de la música moderna en la citada dicotomía conceptual. Después volveremos sobre este tema. Lo interesante en este momento es la reducción que hizo de las artes apolíneas al ojo y la experiencia visual, así como de las artes dionisiacas al oído y la experiencia musical. Así, afirmaba: “La embriaguez

---

<sup>128</sup> Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches I*, op. cit., 177: “Unsere Ohren sind, vermöge der ausserordentlichen Uebung des Intellects durch die Kunstentwicklung der neuen Musik, immer intellectualer geworden. Deshalb ertragen wir jetzt viel grössere Tonstärke, viel mehr <<Lärm>>”. Traducción castellana citada, pág. 143.

<sup>129</sup> Nietzsche, Friedrich: op. cit., 177: “In ähnlicher Weise haben einige Maler das Auge intellectualer gemacht und sind weit über Das hinausgegangen, was man früher Farben- und Formenfreude nannte. Auch hier ist die ursprünglich als hässlich geltende Seite der Welt vom künstlerischen Verstande erobert worden”. Traducción castellana citada, pág. 143.

apolínea mantiene excitado ante todo el ojo, de modo que éste adquiere la fuerza de ver visiones. El pintor, el escultor, el poeta épico son visionarios *par excellence* ... La música, tal como la entendemos hoy, es también una excitación y una descarga globales de los afectos, pero no es, sin embargo, más que el residuo de un mundo expresivo mucho más pleno del afecto, un mero *residuum* del histrionismo dionisiaco".<sup>130</sup> Tras esto comenzaba el siguiente aforismo, que ya hemos analizado, sobre la arquitectura como arte que trascendía la dualidad apolíneo-dionisiaco. Se abría con una reflexión en torno a la síntesis histórica original entre música, lírica, danza y representación escénica, que introducía al carácter más completo de la arquitectura.

El punto de unión de todas esas argumentaciones fue, como dijimos, la reducción de las artes plásticas a la visión (con lo que se convertían en artes visuales) y de las artes narrativas a la audición (con lo que se convertían en artes musicales). El comienzo de tales razonamientos, con toda su complejidad, puede ser ubicado en la aceptación, por parte de todo el siglo XIX (y de Nietzsche en él) del color en la arquitectura, punto de partida de la introducción de la música en el drama con un mismo papel operativo. Si hemos de aceptar las palabras del propio Nietzsche en un temprano texto autobiográfico (escrito entre agosto y octubre de 1859 –es decir, a los quince años de edad), él planteaba sus vinculaciones personales desde la infancia con el siguiente orden: 1) afición a la botánica; 2) afición por la arquitectura; 3) vinculación con la escenografía; 4) en torno a los once años, ejercitación en la música (sacra) y en la pintura.<sup>131</sup> Es decir, Nietzsche

---

<sup>130</sup>Nietzsche, Friedrich: *Götzen-Dämmerung*, op. cit., 118: "*Der apollinische Rausch hält vor Allem das Auge erregt, so dass es die Kraft der Vision bekommt. Der Maler, der Plastiker, der Epiker sind Visionäre par excellence ... Musik, wie wir sie heute verstehen, ist gleichfalls eine Gesamt-Erregung und –Entladung der Affekte, aber dennoch nur das Überbleibsel von einer viel volleren Ausdrucks-Welt des Affekts, ein blosses residuum des dionysischen Histrionismus*". Traducción castellana citada, pág. 10.

<sup>131</sup>"*Ich habe von der frühesten Kindheit an Steckenpferde gehabt. Das erste waren die Blumen und Pflanzen, die Hülle der Erde ... Dann kam die Liebe zur Baukunst ... die ich in allen Formen ausgebildet habe ... Aberein sogenanntes Theater des arts führte mich auf Bühnen wesen ... Im Hten Jahre trat die Neigung zuerst zur Kirchenmusik und endlich zu eigener Komposition ... auch die Liebe zur Malerei stammen aus dieser Zeit, hervorgerufen durch die jährlichen Gemäldeausstellungen*" ("He tenido aficiones desde la más temprana infancia. La primera fue por las flores y plantas, la cubierta de la Tierra ... Entonces vino el amor por la arquitectura ... que construí en todas sus formas ... Pero el denominado *Theater des arts* me condujo a la escena ... A los once años la tendencia fue, además, hacia la música sacra y, al final, hacia composiciones propias ... también surgió entonces el amor por la pintura, favorecido por las exposiciones anuales" –traducción propia), en Nietzsche, Friedrich: *FS, 1: Jugendschriften 1854-1861*, August-October 1859, 153-154.

planteaba su evolución cultural a partir de la práctica con el juego arquitectónico, desde el cual, y a través de la escena, llegó al mismo tiempo a la música y a la pintura. Esto, por supuesto, no dice demasiado de su muy posterior y primera gran obra, *El nacimiento de la tragedia*, pero sí establece al menos arquetipos genéticos a partir del juego arquitectónico y de la algo posterior conexión de la música y la pintura.

En principio, pudiera parecer que las últimas palabras que hemos citado de *El crepúsculo de los ídolos* no hacían sino prolongar tardíamente la dicotomía de Lessing, quien diferenció las artes temporales de las artes espaciales. No obstante, la finalidad de Nietzsche, ya desde sus primeras obras de relevancia, era la proposición de un concepto integral de cultura en el que ambas dimensiones se hallasen articuladas entre sí. Esta síntesis la localizó él sobre todo en la tragedia antigua (y en el drama musical wagneriano, al menos al principio), aunque igualmente, gracias a la nueva interpretación que permitía el cromatismo, la pudo localizar en la arquitectura.

Es lo que ahora vamos a ver.

## V. MÁS ALLÁ DE APOLO Y DIONISOS

16. En el párrafo varias veces citado de la conferencia “El drama musical griego” Nietzsche introdujo como término de comparación (e inspiración) el cromatismo arquitectónico, pero también, como hemos visto, la noción de “obra de arte total”. Sobre esta experiencia estética característica del siglo XIX se podrían desarrollar varias interpretaciones e identificar diferentes motivaciones. Entre éstas, una fundamental residía en la intensidad de su efecto envolvente, primero en el ámbito de la representación artística (en el drama musical wagneriano) y posteriormente en la realidad de la vida cotidiana, lo que explica en parte las ulteriores conexiones, por ejemplo, de las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX con la arquitectura y el diseño.

El concepto de “obra de arte total” puede entenderse también de una manera técnica, es decir, como el problema de conjugación de las artes en una totalidad formal más o menos completa e intensa. Puede entonces interpretarse operativamente como un intento de superación de la fragmentación de la experiencia característica de la modernidad decimonónica (a diferencia, por ejemplo, de la coherencia formal de los varios niveles perceptivos en los entornos barrocos y rococós). No obstante, hay otra manera de interpretar aquel concepto, un modo mucho más arraigado en un proyecto antropológico que en otro formal: haría referencia más bien a una noción integral, compleja pero completa, del ser



humano. Dicho concepto, por eso mismo, se convertiría en proyecto o, lo que viene a ser lo mismo, en una idea que ordenaría una práctica realizativa cuya finalidad sería el logro del ser humano completo (que podríamos identificar, por otra parte, como una elaboración temprana del concepto de “sobrehumano”). La obra de arte total hace referencia, propone y facilita, pues, el proyecto más profundo del “ser humano total”.

Cuando Nietzsche presentó la idea moderna de la imposibilidad de un arte que fuera síntesis de otras artes, derivó inmediatamente el discurso hacia la falta de integridad del ser humano moderno, como ya vimos: “estamos, por así decirlo, rotos en pedazos por las artes absolutas, y ahora gozamos también como pedazos, unas veces como hombres-oídos, otras veces como hombres-ojos, y así sucesivamente.”<sup>132</sup> Por eso mismo, la contemplación de la historia de las artes le llevó a interpretar la evolución de las mismas entre los siglos XVII y XIX como un proceso de decadencia. En última instancia (y en esto Nietzsche acertaba) el Barroco fue el último estilo que desarrolló el concepto de “obra integral” en la práctica artística (incluimos aquí el Rococó). Aunque entre 1885 y 1886 Nietzsche ya no se remitía a Wagner, sino que se retrotrajo al Barroco, no obstante la integridad antropológica y su garantía en la obra de arte sintética (y sinestésica -algo Barroco, demasiado Barroco) siguieron operando en su discurso.<sup>133</sup>

Si la dispersión de las artes era un signo de la fragmentación antropológica, su integración estaría, por ello, al servicio de la totalidad humana (o sobrehumana). Esto definía el primer paso, es decir, aquél que era meramente sensible o, mejor, exclusivamente sensible: no sólo somos ojos u oídos sino la conjunción de los distintos niveles sensoriales. Por ello, lo que se diga de los ojos puede decirse de los oídos y, por supuesto, de los objetos que se experimentan en la dimensión estética. Pero había un paso adicional de integración formal de las

---

<sup>132</sup>Nietzsche, Friedrich: “Das griechische Musikdrama”, op. cit., 518: “*wir sind gleichsam durch die absoluten Künste in Stücke zerrissen und genieß nun auch als Stücke, bald als Ohrenmenschen, bald als Augenmenschen usw.*”. Traducción castellana citada, pág. 198.

<sup>133</sup>Tras afirmar que la plenitud de la música alemana se produjo en los siglos XVII y XVIII, y tras calificar el desarrollo del siglo XIX musical como decadente, nuestro autor afirmaba: “*Es hat in demselben vielverlästerten Jahrhundert ebenfalls in den bildenden Künsten eine verschwenderische Lust und Kraft gezeigt: der deutsche Barockstil in Kirche und Pallast gehört als Nächsterwandter zu unsrer Musik – er bildet im Reiche der Augen dieselbe Gattung von Zaubern und Verführungen, welche unsere Musik für einen anderen Sinn ist*” (“El difamadísimo siglo [XVII] también posee en las artes plásticas muestras de acusado placer y fuerza: el estilo barroco en las iglesias y los palacios es pariente cercano de nuestra música [barroca] – da forma en el reino de los ojos al mismo género de maravillas y prodigios que, para otro sentido, la música” –traducción nuestra), en Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 12, 2 [6], Herbst 1885-Herbst 1886, 69.

artes y del ser humano: el que llevaba a la síntesis entre los modos de ser apolíneo y dionisiaco. Durante esta etapa de su pensamiento la tragedia, inspirada en la arquitectura cromática, aceptó la introducción de la música precisamente como logro de dicha síntesis entre Apolo y Dionisos, la finalidad principal de *El nacimiento de la tragedia*. Todo parece indicar que Nietzsche, a diferencia de lo que veía en las otras artes plásticas, concebía igualmente a la arquitectura a la luz de dicha idea-proyecto.

Tal y como afirmó en la última obra citada: “¡Y he aquí que Apolo no podía vivir sin Dioniso! ¡Lo <<titánico>> y lo <<bárbaro>> eran, en última instancia, una necesidad exactamente igual que lo apolíneo!”.<sup>134</sup> En numerosos pasajes de *El nacimiento de la tragedia* y de los escritos menores de esa época Nietzsche estableció una diferencia entre las artes plásticas y las poéticas, representadas en Grecia especialmente por la escultura y por la música, respectivamente.<sup>135</sup> Según dicha diferencia la plástica, mundo de imágenes representadas, define el ámbito estético apolíneo por excelencia, mientras que la música, mundo del exceso que desborda toda apariencia, define el ámbito dionisiaco por excelencia. Véase, por ejemplo, el capítulo quinto de la obra.<sup>136</sup> Esa fue una idea que Nietzsche aceptó durante toda su vida; así, todavía entre 1885 y 1886, cuando ya había madurado y elaborado completamente la noción de “gran estilo” y definió la arquitectura como aquello que trascendía la dialéctica de Apolo y Dionisos, afirmaba: “El

<sup>134</sup>Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, op. cit., 40: “Apollo konnte nicht ohne Dionysus leben! Das <<Titanische>> und das <<Barbarische>> war zuletzt eine eben solche Nothwendigkeit wie das Apollinische!”; traducción castellana citada, pág. 59.

<sup>135</sup>Esa diferencia quedó muy explícitamente marcada en la disertación de 1870 “*Die Geburt des tragischen Gedankens*” (“El nacimiento del pensamiento trágico”): allí situó a la arquitectura, a la escultura y a la épica homérica en el ámbito de la cultura apolínea, definida por la masividad y el límite o, en última instancia, la belleza, mientras que la música dionisiaca hacía referencia a la desmesura, al placer y al dolor (Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 1, 593). En cualquier caso, las relaciones entre ambos grupos de artes eran complejas, pues ya hemos visto cómo la belleza era algo superpuesto a lo desmesurado; asimismo, la música poseía un elemento apolíneo: el ritmo, que Nietzsche, de una manera bastante goethiana, definió como “Arquitectura con tonos” (“*Architektur in Tönen*”), una fórmula que igualmente utilizó en *El nacimiento de la tragedia* (Nietzsche, Friedrich: “*Die Geburt des tragischen Denken*”, op. cit., 585). En conclusión, así como la música tenía un elemento dionisiaco, el tono, y otro apolíneo, el ritmo, la arquitectura poseía uno apolíneo, la estructura constructiva, y otro dionisiaco, el cromatismo. Esta síntesis en cada caso era desequilibrada, pues predominaba más en cada ámbito uno de los aspectos que el otro, lográndose su conjunción más plena y acorde en la tragedia, si bien dicho pensamiento se inició con la analogía arquitectónica, el arte más “racionalizado” en el entorno neoclásico, es decir, “hiperheleno”.

<sup>136</sup>Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, op. cit., 42-48. Traducción castellana, 61-67. La diferenciación que hemos hecho no es del todo rigurosa. Por ejemplo, la obra del poeta épico se pone del lado de los valores escultórico-plásticos, es decir, apolíneos.

engaño de *Apolo*: la eternidad de la forma hermosa, la aristocrática legislación <<así debe ser siempre>> / *Dionisos*: sensibilidad y crueldad. La inconstancia puede ser interpretada como una suerte de fuerza generatriz y destructiva, como creación permanente”.<sup>137</sup> Eso tenía todavía un notable tono lessingiano: Apolo es la plástica, conectado con lo estable, con el ser; Dionisos, la música, conectado con la transformación, el devenir. No obstante, la dialéctica de ambos proponía la definición del ser como una forma de devenir.

Pese a esas divergencias, el fundamento de su propuesta, se presenta a comienzos del mismo capítulo quinto y se elabora sobre todo a partir del capítulo séptimo de *El nacimiento de la tragedia*. La tesis de Nietzsche, como se sabe, era que en la tragedia griega se daba precisamente tal síntesis entre lo apolíneo y lo dionisiaco y que, por tanto, dicho fenómeno cultural representaba la síntesis antropológica más cumplida. Con el socratismo la tragedia dejó de ser viable, llegando a valores que podrían compararse con los de la burguesa y “filistea” cultura de la ópera.<sup>138</sup> Eso sería superado con el moderno renacimiento (*Wiedergeburt*) de la tragedia, que en el mundo decimonónico era propuesto por Richard Wagner con su concepto de “obra de arte total”.<sup>139</sup> En última instancia la síntesis de las artes que dicho proyecto proponía se pudo reconducir a su par de opuestos: “*El mito trágico sólo resulta inteligible como una representación simbólica de la sabiduría dionisiaca por medios artísticos apolíneos*”.<sup>140</sup> Esa síntesis, como decíamos, sólo se produjo en la tragedia ática o en su sucesor moderno, el drama musical. En escritos tardíos se logra además con el aglutinante mediador que constituye la experiencia del amor *sexual*, equivalente de la voluntad de poder que se manifiesta como la dinámica interna de la producción arquitectónica en la manera del “gran estilo”.<sup>141</sup> Así, la síntesis entre Apolo y

<sup>137</sup>Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 12, 2 [106] Herbst 1885-Herbst 1886, 113: “*Die Täuschung Apollos: die Ewigkeit der schönen Form; die aristokratische Gesetzgebung <<so soll es immer sein! / Dionysos: Sinnlichkeit und Grausamkeit. Die Vergänglichkeit könnte ausgelegt werden als Genuß der zeugenden und zerstörenden Kraft, als beständige Schöpfung*”.

<sup>138</sup>Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, op. cit., 120. Traducción castellana citada, 151.

<sup>139</sup>Nietzsche, Friedrich: op. cit., 129. Traducción castellana, 160.

<sup>140</sup>Nietzsche, Friedrich: op. cit., 141: “*Der tragische Mythos ist nur zu verstehen als eine Verbildlichung dionyscher Weisheit durch apollinische Kunstmittel*”. Traducción castellana, pág. 174.

<sup>141</sup>“...*anderseits wirkt jedes Volkommene und Schöne als unbewußte Erinnerung jenes verliebten Zustandes und seiner Art zu sehen – jede Vollkommenheit, die glanze Schönheit der Dinge erweckt durch contiguity die aphrodisische Seligkeit wieder. Physiologisch: der schaffende Instinkt des Künstlers und die Vertheilung des semen ins Blut ... Das Verlangen nach Kunst und Schönheit ist ein indirektes Verlangen nach den Entzückungen des Geschlechtstriebes, welche er dem Cerebrum mittheilt. Die vollkommen gewordene Welt, durch <<Liebe>>*” (“por otra parte, toda perfección y belleza actúa como un recuerdo inconsciente de aquel estado de enamoramiento

Dionisos, que en *El nacimiento de la tragedia* no estaba excesivamente articulada, tras presentarse como posible a través de la voluntad de poder (del hombre egregio en la producción arquitectónica), derivó finalmente hacia la experiencia del amor, de (robando el título de un hermoso libro sobre nuestro autor) la voluntad de poder como amor.<sup>142</sup>

17. Las referencias de Nietzsche a la arquitectura, siempre considerada desde la experiencia histórica semperiana, es decir, como arquitectura cromática, se conectaban en todo momento con ese proyecto, en cualquier caso superando la dicotomía entre Dionisos y Apolo buscada por Nietzsche. Así apareció en sus escritos tempranos (como estímulo para la nueva comprensión de la tragedia) y así lo hizo en sus escritos medios y tardíos: bien como síntesis, bien como superación de esa doble raíz de la experiencia estética y antropológica. Progresivamente, además, Nietzsche fue superando todos sus planteamientos tempranos, situados en el ámbito de una metafísica del arte, para, de una manera acorde con su sexualización de la síntesis, vincularse decididamente por un planteamiento fisiológico, ámbito al final también de la arquitectura (según la referencia a Goethe que anteriormente propusimos): “5. Lo apolíneo, lo dionisiaco ... Tipos fundamentales: plenos y coherentes con nuestras artes particulares. / 6. Pregunta: ¿dónde se ubica la arquitectura? / ... / 10. El arte como sugestión, como un medio de comunicación, como invención de la inducción psico-motriz”.<sup>143</sup> Estas palabras, que datan de 1888 (época de *El crepúsculo de los ídolos* y de su estancia en Turín, ciudad que admiraba, como después veremos), forman parte de un proyecto sintomáticamente definido como “fisiología del arte”. Tras reconocer las diferencias entre las artes y su fragmentación, así como sus referencias con los tipos “apolíneo” y “dionisiaco”, establecía la incógnita de la arquitectura (que superaba tal tipología) y resolvía su unidad en la “inducción psico-motriz” o, lo que es lo

---

y su forma peculiar de ver – toda *perfección*, la brillante *belleza* de las cosas, se despierta a través de su contigüidad con la felicidad afrodisíaca. *Fisiológico*: el instinto creador del artista y la distribución del semen en la sangre ... El *deseo de arte y belleza* es un deseo indirecto de los encantos de la sexualidad que se comunican al cerebro. *El mundo deviene perfecto* a través del <<Amor>>” –traducción nuestra). En Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 12, 8 [1], Sommer 1887, 325.

<sup>142</sup>Nos referimos al libro de Barrios, Manuel: *La voluntad de poder como amor*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1990.

<sup>143</sup>Nietzsche, Friedrich: *SWKS*, 13, 17 [9], Juni 1888, 529-530: “5. *Das Apollinische, das Dionysische ... Grundtypen: umfänglicher, verglichen mit unseren Sonder-Künsten. / 6. Frage: wohin die Architektur gehört. / ... / 10. Die Kunst als Suggestion, als Mittheilungs-Mittel, als Erfindungsbereich der induction psycho-motrice*”.

mismo, en el movimiento corporal a través del cual se comunica el arte. La dinámica del “gran estilo” se define así como forma de la experiencia corporal en la que se manifiesta la voluntad de poder y se sublima (o rememora) el impulso sexual. No mucho después Walter Benjamin escribiría sobre la ciudad (París del siglo XIX) y el deseo.

Volvemos a referirnos a los párrafos ya citados. Recordemos su afirmación sobre el “gran estilo”, vertida en la segunda parte de *Humano, demasiado humano*: “*El gran estilo*. El gran estilo nace cuando lo bello logra la victoria sobre lo tremendo.”<sup>144</sup> Lo bello en el gran estilo sojuzga, vence, pero no elimina lo tremendo; lo tremendo se mantiene como la corriente subterránea que dinamiza al gran estilo. Remitimos a esta cita para ilustrar aquel importante pasaje de *El crepúsculo de los ídolos* que situaba al arquitecto más allá de lo apolíneo y de lo dionisiaco, conectándolo Nietzsche con el poder y su manifestación. También uníamos esta idea con la comprensión simbólica de la arquitectura desarrollada en *Humano, demasiado humano*. Si los elementos plásticos de la arquitectura, su conformación del espacio, sus regímenes lineales y cromáticos, su manejo de la luz y las texturas significaban algo, era el propio poder que erigía las obras como marcas de su fuerza. Esto, por supuesto, posee un sentido históricamente muy condicionado, es algo antropológicamente bastante ubicado en unas experiencias sociales definidas por la historia de la arquitectura. No obstante, si conectamos la idea con la propuesta de una arquitectura simbólica y con la afirmación sobre el gran estilo su alcance se mostrará mayor.

La manifestación del poder era para Nietzsche algo ubicado, pero también algo más, en la medida en la que la voluntad de poder era una fuerza transubjetiva. La dinámica dionisiaca se definió como la del propio poder que subyacía a las formas arquitectónicas, siempre apolíneas por su necesidad de cumplir con unos mínimos requisitos estructurales y estáticos. El gran estilo, que fue un concepto elaborado específicamente para la arquitectura, mostraba lo enorme, la desmesura subyacente, la dinámica del poder manifestándose en una forma limitada, en relaciones espaciales de líneas y colores que son la belleza. Las conjunciones entre las relaciones dinámicas de poder y las formas arquitectónicas, por una parte, y entre la belleza de la forma y la corriente sojuzgada de la desmesura, por otra, eran transformaciones conceptuales de los momentos dionisiaco y apolíneo, una vez trasladados a la arquitectura, de la cual en cierta manera, es nuestra hipótesis, procedieron.

---

<sup>144</sup>Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches II. Der Wanderer und sein Schatten*, op. cit., 596: “*Der grosse Stil entsteht, wenn das Schöne den Sieg über das Ungeheure davonträgt*”. Traducción castellana citada, pág. 151.

## VI. LA CIUDAD, LA ARQUITECTURA Y EL COLOR: EL PARAÍSO DEL FILÓSOFO

“¡Las palomas de San Marcos otra vez! / Tranquila está la plaza, dormita el mediodía. / En un dulce frescor, despreocupado. / lanzo al azul canciones como un revoloteo de palomas / y las atraigo después / para colgar una rima más entre sus plumas. / ¡Oh mi dicha, mi dicha!

“Serena techumbre celestial, azulada luz, de seda. / cómo flotas cobijando la construcción multicolor / que yo -¿qué digo?- amo, temo. *envidio*... / ¡En verdad, con gusto libraría su alma! / -¿Se la devolvería alguna vez?- / ¡No, tranquilízate, asombro de los ojos! / ¡Oh mi dicha, mi dicha!

“Severa torre, ¡con qué leonino ímpetu / te elevas aquí, vencedora del esfuerzo! / La plaza llenas con tu profundo tañido-: / ¿Es acaso francés su *accent aigu*? / Si como tú aquí, permaneciera, / sabría por qué sedoso imperativo... / ¡Oh mi dicha, mi dicha!

“¡Fuera, música, fuera! ¡Deja que las sombras se espesen / y crezcan hasta ser oscura y tibia noche! / Es demasiado pronto para tu tañido, aún no brillan / los ornamentos de oro con la magnificencia de las rosas, / aún queda mucho día, / para hacer versos, deambular y musitar a solas / ¡Oh mi dicha, mi dicha!”<sup>145</sup>

18. Este poema de Nietzsche a Venecia es, además de hermoso, relevante en nuestro tema, especialmente por el cromatismo que trasluce en él, definiendo la percepción fundamental de la arquitectura de la ciudad. El marco bucólico de una ciudad en reposo y rebosante de frescor queda caracterizado por el azul del cielo, la construcción policromática (“*buntes Bau*”) que asombra a los ojos y los

<sup>145</sup> Hemos consultado la edición bilingüe de poemas de Nietzsche editada y traducida por Txaro Santoro y Virginia Careaga en Nietzsche, Friedrich: *Poemas*. Madrid, Hiperión, 1987, pp. 60-61: “*Die Tauben von San Marco seh ich wieder: / Still ist der Platz, Vormittag ruht darauf. / In sanfter Kühle schlick ich müssig Lieder / Gleich Taubenschwärmen in das Blau hinauf – Und locke sie zurück, / Noch einen Reim zu hängen ins Gefieder – mein Glück! mein Glück!*

“*Du stilles Himmels-Dach, blau-licht, von Seide, / Wie schwebst du schirmend ob des buntes Baus, / Den ich – was sage ich?- liebe, fürchte, neide... / Die Seele wahrlich tränk ich gern ihm aus! Gáb ich sie je züruck? - / Nein, still davon, du Augen-wunderweide! / mein Glück! mein Glück!*

“*Du strenger Turm, mit welchem Löwendrange / Stiegst du empor hier, siegreich, sonder Müh! / Du überklingst den Platz mit tiefen Klange -: / Französisch wärdt du sein accent aigu? Blieb ich gleich dir zürückt, / Ich wüsste, aus welch seidenweichem Zwange... - mein Glück! mein Glück!*

“*Fort, fort Musik! Lass erst die Schatten dunkeln / und wachsen bis zur braunen lauen Nacht! / Zum Tone ist's zu früh am Tag, noch funkeln / Die Gold-Zieraten nicht in Rosen-Pracht, Noch blieb viel Tag zürück, / Viel Tag für Dichten, Schleichen, Einsam-Munkeln – mein Glück!*”.

áureos ornamentos, magníficos como rosas. El poema, de un cromatismo simbolista o casi modernista, era además un alegato en favor de un silencio (“*Fort, fort Musik!*”) lleno de colores. Era un tardío canto de amor a la ciudad y a la arquitectura, pasión con la que ya se vio invadido en la niñez.

Desde su abandono de Basilea Nietzsche comenzó una vida itinerante, residiendo estacionalmente en diferentes ciudades, entre ellas Venecia. Sobre todo en su epistolario Nietzsche manifestó un profundo amor por las ciudades que progresivamente crecería hasta sus encendidas alabanzas a la ciudad italiana de Turín. Las descripciones de Venecia, Génova, Niza y, sobre todo, Turín, son de gran valor (incluso su percepción negativa de Roma). Todas tienen algunos elementos en común, entre los que destaca el cromatismo, hasta tal punto que Nietzsche definió en varias ocasiones las ciudades por sus colores, llegando al final a su amor por los ocres dorados característicos de Turín. El color y el clima (además de los pavimentos) de las ciudades definen, de un modo bastante acertado, uno de los temas más recurrentes del Nietzsche maduro, quien conectó la arquitectura del gran estilo con el poder, situándola más allá de Apolo y Dionisos, al servicio de una concepción integral de la nueva sobre-humanidad.

Desde que en 1876 la Universidad de Basilea le concediera permiso por enfermedad (una enfermedad que le producía fuertes dolores de cabeza y ojos), pero sobre todo desde 1879, cuando abandonó definitivamente su cátedra, Nietzsche comenzó una vida no exactamente errante, aunque sí estacional en varias localizaciones. En 1880 inició su contacto con una de las ciudades que más amó, Venecia, residiendo además, desde noviembre, en Génova; a partir de 1883 pasaría los inviernos en Niza, descubriendo, poco antes de perder la razón a finales de 1888, la belleza clásica, solemne y planificada de la ciudad de Turín. Se trata de ciudades de antigua e intensa historia, importantes centros históricos que atraían a Nietzsche, quien buscó en ellos precisamente la proximidad de la “piedra histórica”. Se trata además de ciudades características. En el caso de Venecia por su policromatismo entre bizantino, bajomedieval y rococó; en el caso de Turín por la solemnidad tardobarroca de sus formas, tan plenamente dibujadas y clásicas.<sup>146</sup>

Veamos lo que decía de Venecia en su epistolario, ciudad en la que residió varias veces desde 1880 y respecto de la cual manifestó en variadas ocasiones un encendido amor, casi siempre en el recuerdo desde Niza. En una carta de 1886 dirigida a Felix Mottl, comparando la ciudad con la música de su admirado Peter

---

<sup>146</sup>En lo que sigue analizaremos casi exclusivamente el epistolario de Nietzsche, pues es donde se manifestó más expresamente al respecto.

Gast, afirmaba: “Se puede contar con el encanto de Venecia, todavía actual, la <<única ciudad con la que se puede soñar sin haberla visto>>”.<sup>147</sup>

En su primer contacto con Venecia aparecieron temas que después volverán constantemente. Por ejemplo, el valor de la sombra y la calidad de los suelos y sus pavimentos: “Limpias callejuelas sombreadas, con un pavimento firme y completamente liso” (“*Lauter schattige Sträßen mit hartem ganz glatten Pflaster*”), pero sobre todo la búsqueda del lugar históricamente prestigioso, en este caso la plaza de San Marcos, espacio al que dedicó el cromático poema que antes referimos: “Aquí me hallo bien ... la plaza de San Marcos está cerca” (“*Hier wohne ich gut ... der Markusplatz ist in der Nähe*”).<sup>148</sup> Por otra parte, su epistolario nos lo muestra como un paseante empedernido, ser arraigado en el ámbito urbano cuyos surcos se complace en recorrer (“Hoy me instalo en la nueva vivienda, tan bien situada que he dado un largo y sombreado paseo hasta la ribera —en torno a 20 minutos— y he contemplado libremente el mar desde la ventana”).<sup>149</sup>

En una carta de mayo de 1884 dirigida a Franz Overbeck Nietzsche desarrolló una interesante conexión entre esta ciudad y la música, lo que en el poema a aquélla dedicado se dejaba entrever. Refiriéndose aquí a una obra de su amigo Köselitz (a quien dirigió cartas muy interesantes sobre las ciudades), Nietzsche afirmaba: “Por de pronto, con su obra denominada “Venecia” ha establecido un monumento; y es posible que 20 melodías encantadoras se unan con la palabra y concepto de <<Venecia>>.- Aquí tengo una hermosa oportunidad para predicar mi moral estética”.<sup>150</sup> En esta ciudad de “paseos musicales” (algo tan

<sup>147</sup> Nietzsche, Friedrich: *NBw*, III/3, Friedrich Nietzsche Briefe. Januar 1885-Dezember 1886, carta 662 a Felix Mottl (Nizza, um den 10. Januar 1886), 139: “*Man darf dabei auf den auch heute noch wirksamen Zauber Venedigs rechnen, der einzigen Stadt, <<von der man träumen kann, ohne sie gesehen zu haben>>*”.

<sup>148</sup> En Nietzsche, Friedrich: *NBw*, III/1, Januar 1880-Dezember 1884, carta 16 a Franziska Nietzsche (Venedig, 15. März 1880), 12; véase además, en términos similares, la carta 19 a Franz Overbeck (Venedig, 27. März 1880), 14; o la carta 28 a Ida Overbeck (Venedig, den 24 Mai 1880)”, 20: “*das Beste daran ist Stille und schönes Pflaster*” (“lo mejor en ella es su quietud y sus hermosos pavimentos” —traducción nuestra).

<sup>149</sup> Nietzsche, Friedrich, op. cit., carta 18 a Franziska Nietzsche (Venedig, 27. März 1880), 13: “*Heute beziehe ich die neue Wohnung, so gelegen, daß ich einen langen schattigen Spaziergang -c. 20 Minuten- am Ufer habe und vom Fenster frei aufs Meer blicke*”.

<sup>150</sup> Nietzsche, Friedrich: *NBw*, III/1, carta 513 a Franz Overbeck (Venezia, 21 Mai 1884), 507: “*Einstweilen hat er mit dem genannten Werke Venedig ein Denkmal gesetzt; und es ist möglich, daß 20 bezaubernde Melodien daraus einmal mit dem Wort und Begriff <<Venedig>> zusammenwachsen werden.- Ich habe hier eine schöne Gelegenheit, meine aesthetische Moral zu predigen*”.



bien captado por Luchino Visconti en *La muerte en Venecia*) la experiencia de una buena tarde en la plaza de San Marcos le hacía escribir que Venecia era la única ciudad que amaba.<sup>151</sup> Era en la “construcción multicolor” (*buntes Baus*) donde Nietzsche encontró su dicha, experimentando en el paseo esa estructura polícroma y musical del tiempo que alcanzaba su culmen en la plaza de San Marcos, “asombro de los ojos”.

Venecia era la ciudad del color, lo cual tenía una clara conexión con la propia tradición pictórica de la ciudad desde el Renacimiento medio, identificándose la escuela de Tiziano, en las seculares discusiones en torno al predominio del color o la línea en la pintura, con el predominio cromático. Nietzsche consideraba que había un sentido veneciano del color que era extensible a la consideración sinestética de la música, incluso de su propia música. Así, en una interesante carta a Heinrich Köselitz escrita en 1883 desde Sils-Maria, le decía: “Me resultó interesante su observación cromática sobre el <<violeta tormentoso>>, semejante a sus palabras del año pasado sobre los colores de mi <<música>> - *sit venia verbo!* También lo que dice usted sobre los <<hombres complementarios>>, oído en el contexto de su sentido cromático veneciano”.<sup>152</sup> El sentido veneciano del color era tanto un sentido visual como auditivo y, más aún, genéricamente antropológico, una manera de ser humano. Y en Venecia, especialmente en ese eje dinámico tan impresionante que conforma el Gran Canal, empezando por su puerta, con la Basílica de San Marcos, El Horólogo, el Palacio Ducal, las diversas Procuradurías, el Campanille, ese sentido antropológico del color se densificaba de un modo verdaderamente admirable, incluso inverosímil.

19. Una ciudad igualmente admirada, aunque de una manera diferente, por Nietzsche fue Génova, para él la ciudad de Paganini, de Mazzini y de Colón.<sup>153</sup> Tomó contacto con la ciudad en el invierno de 1880 y en ella oyó por vez primera uno de sus referentes musicales tardíos, la ópera *Carmen* de George Bizet, que usó, entre otras cosas, como arma arrojada contra el wagnerismo.

---

<sup>151</sup> Nietzsche, Friedrich: *NBw*, III/1, carta 595 a Bernhard Förster (Venedig, Donnerstag.16. April 1885), 39: “*der Stadt war, die ich allein liebe*”.

<sup>152</sup> Nietzsche, Friedrich: *Ibidem*, carta 446 a Heinrich Köselitz (Sils-Maria, 3. August 1883, Freitag), 418: “*Ihre Farben-Bemerkung über <<Gewitterhaft-Violet>> war mir interessant, und in gleichem Maße wie Ihre vorjährigen Worte über die Farben meiner <<Musik>> - sit venia verbo! Auch, was Sie über <<complementirende Menschen>> sagen, gehört noch in dies Bereich Ihres venezianischen Farbensinns*”.

<sup>153</sup> En una carta a Franz Overbeck de octubre de 1881 los mencionaba como sus “santos patronos locales” (*hiesigen Schutzheiligen*). Nietzsche, Friedrich: *NBw*, III/1, Friedrich Nietzsche Briefe, carta 158 a Franz Overbeck (Genua, 14. Oktober 1881), 134.

La relación con Génova fue diferente a la que mantuvo con Venecia, pese a que se puede definir como una relación complementaria, pues en Génova tuvo mayor importancia el valor de las personalidades de la ciudad, así como el efecto que sobre el mismo Nietzsche ejercían. Es decir, adquirió mayor importancia el papel “manifestativo” de la arquitectura urbana, su conexión con el poder, siendo especialmente relevante la admiración por los Doria, con quienes él mismo se llegó a identificar: “En Génova soy tan rico, tan orgulloso, tan completamente príncipe Doria, que nada anhelo sino a ti, querido amigo”.<sup>154</sup> El efecto era, pues, revitalizante personalmente, sobre Nietzsche ejerció su influjo la dinámica de la forma urbana. No en vano, la definición fundamental que dio de Génova poseía elementos característicos de lo dionisiaco como, por ejemplo, su escasa modernidad (*Genua, die unmodernste*) y su fuerza vital desbordante (*von Lebenskraft strotzt*), fuerza que consideraba se mostraba en sus personajes históricos representativos.<sup>155</sup> Es interesante, por otra parte, que esto le llevara a interpretar la ciudad como algo carente de todo romanticismo (*etwas ganz un gar Unromantisches*)<sup>156</sup>, pues es evidente su progresiva aproximación al clasicismo al elaborar tardíamente la noción de “gran estilo”.

En varias cartas Nietzsche se refirió al efecto que sobre él ejerció la ciudad que conceptuó en tales términos. Así, por ejemplo, en 1881 le escribía a Franz Overbeck: “Esta ciudad (también esta población) le gusta a mi carácter y me mantiene intrépido y ambicioso”.<sup>157</sup> A su madre y a su hermana les decía que era su principal apoyo, tanto fisiológico como psicológico (“Génova es mi asidero más afortunado respecto a la salud y la tranquilidad espiritual”<sup>158</sup>); a Resa von Schirrhofer que la ciudad lo alegraba (“Esta antigua ciudad de Colón ha llegado a ser para mí una suerte de patria: me hace alegre, como usted sabe”<sup>159</sup>). A Génova estaba profundamente agradecido.<sup>160</sup>

<sup>154</sup>Ibidem, carta 165 a Heinrich Köselitz (Genua, 6. November 1881), 138: “*Ich bin hier in Genua so reich, so stolz, so ganz prinzipale Doria und verlange nach nichts als nach Ihnen, lieber Freund*”.

<sup>155</sup>“Génova, la menos moderna” y “rebosante de fuerza vital”, en ibídem, carta 158 a Franz Overbeck (Genua, 14. Oktober 1881), 134.

<sup>156</sup>“...algo en absoluto romántico” (traducción nuestra), en ibídem.

<sup>157</sup>Ibidem, carta 160 a Franz Overbeck (Genua, 21. Oktober 1881), 135: “*diese Stadt (auch diese Bevölkerung) sagt meinem Charakter zu und hält mich in der Tapferkeit und im Streben fest*”.

<sup>158</sup>Ibidem, carta 181 a Franziska y Elisabeth Nietzsche (Genua, 21. Dezember 1881), 151: “*ist Genua doch eigentlich mein glücklichster Griff, in Bezug auf Gesundheit und geistige Ungestörtheit*”.

<sup>159</sup>Nietzsche, Friedrich: NBw, III/1, carta 500 a Resa von Schirrhofer (Nizza, 30. März 1884), 494: “*Diese Alte Columbus-Stadt [Genua] ist eine Art Heimat für mich gewesen: es macht mit Freude, Sie dort zu wissen*”.

<sup>160</sup>Ibidem, carta 592 a Franz Overbeck (Nizza, Mittwoch. 8. April 1885), 36-37.

Venecia y Génova eran en cierto modo para él ciudades complementarias, pues una representaba la belleza formal, sobre todo cromática, y la otra la dinámica propia del gran estilo, de la personalidad que se manifiesta y extiende, a través de la obra plástica, a las demás personalidades. No obstante, la elección de las ciudades por parte de Nietzsche respondía más a criterios climáticos que a otra cosa, si bien es verdad que los criterios ambientales implican en sí mismos elementos cromáticos (mientras más sol más cromatismo). El ejemplo más interesante, en este respecto, fue Niza, ciudad a la que llegó el 1883, en la que Nietzsche pasó bastante tiempo y a la que se refirió en su epistolario. A ella llegó por el clima, aunque en sus cartas pronto aparecieron descripciones cromáticas que sólo serían superadas por las posteriores turinesas.

20. La alabanza del sol de Niza fue constante. Inmediatamente después de llegar a la ciudad escribía a Heinrich Köselitz: "Tengo aquí en las seis semanas de invierno casi tantos días de sol como en Génova durante todo el año. Con ello digo adiós a la querida ciudad de Colón".<sup>161</sup> Tan sólo este hecho de las horas de sol llevaba a Nietzsche a preferir Niza a Génova, que acababa de dejar,<sup>162</sup> utilizando, como descripción del efecto que el sol producía sobre él, una metáfora muy dinámica: se trataba de un efecto "electrizante" (*elektrisirenden Wirkung*).<sup>163</sup> No obstante, a Niza la consideraba una ciudad provinciana que apenas calcaba de una manera mediocre el modelo parisino, pese a lo cual la asumió como la única ciudad adecuada para él por su aire y por su cielo.<sup>164</sup>

En posteriores estancias en Niza la opinión varió sensiblemente, sobre todo en las épocas inmediatamente anteriores a su establecimiento en Turín. En gran medida estos cambios de apreciación tienen un fundamento cromático; la ciudad aparece ahora como una síntesis sureña (casi africana) de urbe y naturaleza, dotada de una notable densidad cromática tanto en el entorno inmediato (espacio interior) como en el entorno urbano y natural. En octubre de 1887 decía a su

<sup>161</sup> Nietzsche, Friedrich, *ibídem*, carta a Heinrich Köselitz (Nice-France, rue Séurance 38. Dienstag, im Anfang 4. December. 1883), 456-457: "*Ich habe hier für die sechs Winter-Monate fast so viel Himmels-Tage als in Genua für das ganze Jahr. Damit sage ich der geliebten Stadt des Columbus*".

<sup>162</sup> Ver Nietzsche, Friedrich, *ibídem*, carta 475 a Franziska y Elisabeth Nietzsche (Nizza-France, rue Séurance 38 II. 4. Dezember 1883), 458: "*Ich habe gegen Genua diesen Fortschritt gemacht: Genua hat ungefähr im ganzen Jahr so viel himmlisch-klare Tage wie Nizza in seinen 6 Wintermonaten*" ("Frente a Génova he realizado la siguiente mejora: Génova tiene a lo largo del año tantos días de cielo claro como Nizza en seis semanas de invierno").

<sup>163</sup> *ibídem*.

<sup>164</sup> *ibídem*, carta 486 a Franz Overbeck (Nizza, 6. Februar 1884), 475 y carta 566 a Franz Overbeck (Nice, 22 Dez. 1884), 573.

amigo Köselitz: "Nizza, considerablemente cálida, tiene algo de embriagador. Una elegancia mundana y alegre, una gran y libre admisión de la exuberante naturaleza en la liberalidad de la gran ciudad con el espacio y la forma, un conocido exotismo y africanismo de la vegetación -mi propia madriguera, alta, policroma, me parece judaicamente extrafalaria".<sup>165</sup>

El color fue el elemento fundamental en la definición nietzscheana de Niza; su "africanismo" y su belleza, definida como "insolente", se deben a un sentido del color "tamizado",<sup>166</sup> unificado con un matiz fundamental grisplateado que hacía que los tonos fundamentales (es decir, primarios) no dominasen, evitándose cualquier efecto brutal, aunque no por eso carente de dinámica, como hemos visto.<sup>167</sup> En una carta a Köselitz de noviembre de 1885 le describía el panorama desde su habitación de Niza: los bosques verdes, los edificios rojizos y, tras todo ello, el azul de la bahía, con su aire transparente.<sup>168</sup>

---

<sup>165</sup>Nietzsche, Friedrich: *NBw*, III/5, Friedrich Nietzsche Briefe, Januar 1887-Januar 1889, Brief 937 a Heinrich Köselitz (Nizza, 23. Oktober 1887), 176: "Nizza, erheblich wärmer, hat jetzt etwas Berauchsendes. Heitere mondaine Eleganz, großer freier Eintritt der verschwenderischen Natur in die großstädtische Liberalität mit Raum und Form, ein gewisser Exotismus und Afrikanismus der Vegetation -meine eigne Höhle, hoch, bunt, kommt mir jüdisch-bizar vor."

<sup>166</sup>En el tema de "africanismo" y color incidió además, siempre en referencia a Niza, una carta enviada en octubre de 1886 a Köselitz: "Bei der Reise nach Nizza empfand und sah ich ganz deutlich, daß hinter Alassio etwas Neues beginnt, in Luft und Licht und Farbe: nämlich das Afrikanische. Der Ausdruck ist ganz exakt: ich habe die Urtheile vorzüglicher Kenner Afrika's eingelesen" ("Con el viaje a Nizza sentí y vi con total claridad, en el aire, la luz y el color, que en Alassio comenzaba algo nuevo, a saber: el *africanismo*. La expresión es completamente exacta: he recogido el juicio de un excelente conocedor de África" -traducción nuestra). Nietzsche, Friedrich: *NBw*, III/3, Friedrich Nietzsche Briefe, Januar 1885-Dezember 1882, carta 770 a Heinrich Köselitz (Nizza, 31. Oct. 1886), 274.

<sup>167</sup>"Die tage kommen hier mit einer unverschämten Schönheit daher; es gab nie einen vollkommeneren Winter. Und diese Farbe Nizza's: ich möchte sie Dir schicken. Alle Farben mit einem leuchtenden Silbergrau durchgesiebt; geistige, geistreiche Farben; nicht ein Rest mehr von der Brutalität der Grundtöne. Der Vorzug dieses kleinen Stücks Küste zwischen Alassio und Nizza ist eine Erlaubniß zum Africanismus in Farbe, Pflanze und Lufttrockenheit: das kommt im übrigen Europa nicht vor" ("Los días salen aquí de una insolente belleza, nunca hay un invierno completo. Y estos colores de Nizza: desearía enviártelos. Todos los colores están tamizados con un gris plateado; colores espirituales y agudos; ni un resto de la brutalidad de los tonos fundamentales. La ventaja de estos pequeños fragmentos de costa entre Alassio y Nizza es que permiten un africanismo en el color, en las plantas y en la aridez del aire; esto no sucede en el resto de Europa"). Nietzsche, Friedrich: *NBw*, III/5, Friedrich Nietzsche Briefe, Januar 1887-Januar 1889, carta 989 a Reinhart von Seydlitz (Nizza, den 12. Februar 1888), 249.

<sup>168</sup>Véase Nietzsche, Friedrich: *NBw*, III/3, Friedrich Nietzsche Briefe, Januar 1885/Dezember 1886, Brief 648 An Heinrich Köselitz (Nizza, 24. Nov. 85), 114.

Era eso precisamente lo que le revitalizaba, aquello que no cambiaría por nada... salvo por Turín.<sup>169</sup>

21. Turín fue la ciudad que resumió toda la filosofía vital de Nietzsche, toda su percepción de la existencia estética y de la arquitectura en ella, la noción del gran estilo y el papel del color en él, su sentido dinámico y manifestativo. Se trataba de una lección vital que Nietzsche recibió precisamente en los años de su derrumbe personal.

Su primera estancia en la ciudad data de abril de 1888, la época de los *Ditirambos dionisíacos*, de *El crepúsculo de los ídolos* y de *Ecce Homo*. En esta ciudad inició un camino sin retorno a las profundidades misteriosas de la locura a comienzos de 1889, once años antes de morir. No obstante, su percepción de la ciudad, de sus sonidos, de sus colores y sus ritmos fue muy encendida y completamente entregada. Sin duda alguna Nietzsche la pudo haber considerado un buen lugar para el enmudecimiento.

El contacto con Turín presentaba las características cotidianas de la búsqueda urbana de Nietzsche, es decir, la importancia del clima, de la forma arquitectónica y de los pavimentos: "Turín es una gran ciudad, con pavimentos suntuosos y calles amplias y silenciosas: en ellas puedo pasar largas horas paseando protegido del Sol y en un clima vigorizante, pues los Alpes no están demasiado lejos y los vientos vienen de allá".<sup>170</sup> No obstante, Nietzsche inmediatamente se impregnó del clima general de la ciudad señorial.

Situada entre Milán y Niza, entre las zonas de Canavese y Monferrato, la mejor época del urbanismo turinés data de los siglos XVII y XVIII, en realidad la última época brillante del urbanismo occidental antes de la introducción de los desmanes burgueses de la revolución industrial. La ciudad sería ampliada en el margen de un siglo hasta en tres ocasiones, con planes bastante amplios y controlados, así como con intervenciones internas y

---

<sup>169</sup>Es bastante interesante el análisis que desarrolla Lesley Chamberlain del pensamiento y la estética de Nietzsche en sus días turineses, así como su identificación con la ciudad (especialmente en el capítulo cuarto) en *Nietzsche en Turín: los últimos días de lucidez de una mente privilegiada. Una biografía íntima*. Barcelona, Gedisa, 1998.

<sup>170</sup>Nietzsche, Friedrich: *NBw*, III/5, Friedrich Nietzsche Briefe, Januar 1887-Januar 1889, carta 1012 a Franziska Nietzsche (Nizza, 31. März 1888), 283: "*Turin ist eine große Stadt, mit prachtvollen Pflaster und weiten stillen Straßen: da kann ich Stunden lang, geschützt vor der Sonne spazieren gehen, und in einem kräftigen Klima: denn die Alpen sind nicht weit davon, und die Winde kommen von dort*".

conectivas de bastante interés y mesura, hasta convertirse en la capital política del estado de los Saboya.<sup>171</sup>

El plano de Turín, de orioen romano, con la característica forma de damero, fue ampliado en dos ocasiones durante el siglo XVII. La ciudad nueva, en la parte meridional, es igualmente un todo planificado orgánicamente unido a la ciudad vieja, también definida por las formas paralelas, perpendiculares y rectilíneas del trazado urbano. Para unir ambos núcleos de la ciudad se desarrolló una amplia calle, la *vía Nuova*; la ciudad además se vio sometida a un proceso de remodelación interior, erigiéndose en la *plaza Castello* la residencia fortificada, donde se establecieron la corte y el gobierno. En lo que se refiere a los alzados de estas intervenciones, destacan la preceptiva unidad de fachadas y medidas, así como la generosa introducción de las arcadas, a las que Nietzsche se refirió constantemente. La característica de estas intervenciones fue la “fachada continua”, en la que las clases sociales se diferenciaban estratigráficamente según una división horizontal de pórtico, planta noble, planta media y buhardilla. Esas fachadas fueron de uso obligatorio para todos aquellos que desearan edificar en las parcelas obtenidas, imponiéndose un diseño de Carlo di Castellamonte, lo que generó unas formas monumentales claramente clasicistas, cartesianas y de un racionalismo monumental urbano que tanto se aproximó a algunas de las formulaciones que Nietzsche dio de la noción del “gran estilo”, aunque aquí en el nivel de toda la ciudad.

En la segunda mitad del siglo XVII se desarrolló la segunda ampliación, hacia el este e insertándose una vía de integración con la ciudad ya existente, la vía Po, de naturaleza diagonal, algo verdaderamente excepcional en la orotogonal Turín y, por su magnitud, en todo el urbanismo europeo. Esta ampliación, de peculiaridades bastante militares, dejó, sobre toto en la vía Po, los pórticos más característicos de la ciudad. Además, la plaza Castello se convirtió definitivamente en un teatro pleno de dignidad, según los cánones del clasicismo barroco tardío. Estos proyectos no fueron concluidos del todo hasta 1714, según instrucciones de Juvara, acabándose en torno a 1728. Juvara, además de definir la regularidad y uniformidad y los pórticos característicos de estas ampliaciones, remodeló edificios tan significativos como las iglesias de Santa Catalina y el Carmine o, sobre todo, el palacio Madama, uno de los referentes fundamentales de la experiencia nietzscheana de Turín.

---

<sup>171</sup> Véase planteamientos generales sobre la historia urbana de Turín en estos dos siglos en Guidoni, Enrico y Angela Marino: *Historia del urbanismo. El siglo XVII*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1982, 152-167 y 425-435; Sica, Paolo: *Historia del urbanismo. El siglo XVIII*. Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1982, 181-183 y 445-448; en italiano el estudio más completo es el de Cavallari Murat, A. (ed.): *Forma urbana ed architettura nella Torino barocca*. III tomos. Torino, Unione Tipografico Editrice Torinese, 1968.

Esta fue la ciudad que Nietzsche vivió (pues sus transformaciones posteriores no son reseñables; menos aún en nuestro estudio, puesto que Nietzsche gustaba de instalarse en los centros históricos): planificada, de amplias vías rectilíneas, muchas de ellas porticadas, con un aspecto solemne y digno y, a juicio de Nietzsche, dotada de un cálido color terroso que se unía a su valor visual y corporal, definiéndose como ámbito privilegiado para las evoluciones del filósofo y su "sí-mismo". Vamos a citar una carta de los comienzos de su primera estancia en Turín, dirigida a su amigo Köselitz y fechada el 7 de abril de 1888. La citaremos por extenso, dado que en ella se recogía, precisamente, la experiencia turinesa del urbanismo clásico-barroco (del gran estilo), con sus constantes rítmicas, espaciales y cromáticas, así como con el respectivo efecto que todo ello produjo sobre el filósofo, que llegó a conectar la ciudad incluso con su propia producción reflexiva:

“¡Pero Turín! ¡Querido amigo, sea enhorabuena! ¡Usted me adivina el corazón! ¡Es realmente la ciudad que necesito! Eso es evidente para mí y lo fue desde el primer momento, pese a lo espantosas que fueron las circunstancias de mi primer día. El miserable tiempo lluvioso, glacial, inestable, que oprimía los nervios, con bochorno apenas media hora después. ¡Pero fue por una digna y grave ciudad! No del todo grande, tampoco moderna, como temía, sino una Residencia del siglo XVII en la que sólo regía un gusto, la corte y la nobleza. Hay un reposo aristocrático presente en todo: no hay ningún mezquino suburbio; una unidad del gusto se extiende hasta los colores (toda la ciudad es dorada u ocre) y ¡es un lugar para los pies y para los ojos! ... ¡No, fue por el noble y solemne lugar! Y el estilo de palacio sin pretensiones; las calles limpias y solemnes - ¡y todo tan digno como esperaba! Los cafés son los más bellos que he visto. Esas arcadas son algo necesario con un tiempo tan variable; su amplia espacialidad no agobia lo más mínimo. Por la tarde sobre el puente del Po: señorial. ¡¡Más allá del bien y del mal!!”<sup>172</sup>

<sup>172</sup>Ibidem, carta 1013 a Heinrich Köselitz (Turin, den 7. April 1888), 285-286: “Aber Turin! Lieber Freund, seien Sie beglückwünscht! Sie rathen mir nach dem Herzen! Das ist wirklich die Stadt, die ich jetzt brauchen kann! Dies ist handgreiflich für mich und war es fast vom ersten Augenblick an: wie schauerhaft auch die Umstände meiner ersten Tage waren. Vor allem miserables Regenwetter, eisig, unbeständig, auf die Nerven drückend, mit schwülen halben Stunden dazwischen. Aber was für eine würdige und ernste Stadt! Gar nicht Großtadt, gar nicht modern, wie ich gefürchtet hatte: sondern eine Residenz des 17 Jhs. welche nur Einen commandirten Geschmack in Allem hatte, den Hof und die noblesse. Es ist die aristokratische Ruhe in Allem festgehalten: es giebt keine mesquinen Vorstädte; eine Einheit des Geschmacks, die bis auf die Farbe geht (die ganze Stadt ist gelb, oder rothbraun) Und für die Füße wie für die Augen ein klassicher Ort! ... Nein, was für ernste und feierliche Plätze! Und der Palaststil ohne Prätension; die Straßen sauber und ernst – und Alles viel würdiger als ich es erwartet hatte! Die schönsten Cafés, die ich sah. Diese Arkaden haben bei einem solchen Wechsel-Clima etwas Nothwendiges: nur sind sie großräumig, sie drücken nicht. Abends auf der Po brücke: herrlich”Jenseits von Gut und Böse!!”.

Entre las cosas que admiraron a Nietzsche, a las que hizo repetida referencia en su epistolario, se encontraban el disfrute de una ciudad en lo esencial de los siglos XVII y XVIII, sus magníficos pavimentos y pórticos, por los que pasear; su forma unificada formalmente sobre la base de las formas geométricas simples y, sobre todo, la armonización producida por el color dominante de la forma arquitectónica, que aparece ahora en varias ocasiones: frente a los grises o azules, dominantes en Niza, ahora dominan los ocre, esto es, la gama cálida del espectro en su manifestación áulica. Todo ello, además, se ve complementado por el vigor que la forma le produce y que, en parte, es producto de su conexión con una sociedad aristocrática y serena que se manifiesta y expresa en la forma construida, parte de lo cual apareció en algunos de sus trágicos delirios finales. Todos estos temas se fueron desarrollando y repitiendo a lo largo del año 1888.

Vayamos primero al color, que motiva la presente investigación y que para Nietzsche era de lo más importante de la ciudad. En una carta a Carl Fuchs afirmaba: “¿Conoce usted Turín? Es una ciudad para mi corazón. Incluso la única. Tranquila, casi solemne. Tierra clásica para los pies y los ojos (gracias a un soberbio pavimento y a una tonalidad dorada y ocre que todo lo unifica). Un buen sople del siglo dieciocho. Palacios con los que nos habla a los sentidos ... El aire seco, sublimemente claro. No creo que ciudad alguna pueda llegar a ser tan bella con la luz”.<sup>173</sup> La ciudad amada, ahora la única amada, lo era, como Venecia, por su color, por una casi genérica tonalidad dorada (*gelb*) y ocre (*braunroth*) que unificaba. Los palacios hablaban a los sentidos a través del color, su belleza era precisamente belleza en la luz, no siendo el color, según la teoría de Goethe (que Nietzsche recibió a través de Schopenhauer), sino una manifestación de la luz. El signo de la ciudad histórica era el color y su asimilación se definía, por lo tanto, como una experiencia sensorial.

Poco después, el 30 de octubre, desarrolló otras consideraciones, incluso más explícitas, sobre el papel del color en la ciudad, llegando incluso a comparaciones pictóricas, usando como término de referencia a Claude de Lorrain: “Aquí se alza día tras día con la misma incontenible plenitud y claridad solar: la señorial estatura de los árboles con su dorado incandescente, el cielo y el gran río

---

<sup>173</sup>Nietzsche, Friedrich: *ibídem*, carta 1018 a Carl Fuchs (Turin, den 14. April 1888) 293-294: “*Kennen Sie Turin? Das ist eine Stadt nach meinem Herzen. Sogar die einzige. Ruhig, fast feierlich. Klassisches Land für Fuß und Auge (durch ein süperbes Pflaster und einen Farbenton von gelb und braunroth, in dem Alles eins wird). Ein Hauch gutes achtzehntes Jahrhundert ... Paläste, wir sie uns zu Sinnen reden ... Die Luft trocken, sublim-klar. Ich glaubte nir daß eine Stadt durch Licht so schön werden könnte*”.



con su delicado azul, el aire de la más alta pureza – un Claudio de Lorena, que veo como nunca soñé. Frutos y uvas del más dulce pardo - ¡y más barato que en Venecia!”<sup>174</sup> A los cálidos dominantes (ocres, pardos, dorados) se unen la pureza del azul del cielo y del río, tendiendo pictóricamente a un evidente contraste de complementarios (azul-anaranjado) característico del cromatismo clásico del citado pintor. Es precisamente eso lo que inducía a determinados estados anímicos.

Otros aspectos característicos del urbanismo turinés le resultaban igualmente importantes a Nietzsche, en concreto el trazado de las calles, la perfección de sus pavimentos y sus soportales. Se trataba evidentemente de la parte más líneal, más “apolínea” de la forma urbana, parte casi “filebiana” que se articulaba en perfecta síntesis con el elemento cromático. Las referencias también eran usuales en sus últimas cartas. A Franziska Nietzsche le comentaba en abril de 1888: “En realidad es la única ciudad en la que vivo gustosamente. Su orgullo son los espaciosos y señoriales pórticos, columnas y portales, que corren a lo largo de todas las calles principales y de los que no se tiene la más mínima idea en toda Europa, además atraviesan toda la ciudad, con una extensión total de 10.020 metros (es decir, dos horas de marcha a buen ritmo), con lo que salvaguardan con cualquier tiempo: y una pulcritud, una belleza de piedra y mármol, que parece como si se estuviera en un salón.

(...)

“Las calles no están demasiado concurridas: en ellas se tiene sosiego. En parte alguna doy paseos más distraídos que en esas calles tan increíblemente dignas, en las que hay muchos palacios antiguos. En general hay un gran derroche de espacio y no empequeñecimiento. Un poderoso río es el límite de la ciudad por una parte. Altas orillas pintorescas. Viejos, grandes y ricos tilos, como si fueran de una antigua residencia real”.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup>Nietzsche, Friedrich: *ibídem*, carta 1137 a Heinrich Köselitz (Turin, d. 30 Okt. 88), 460-461: “*Hier kommt tag für Tag mit gleicher unbändiger Vollkommenheit und Sonnenhelle herauf: der herrliche Baumwuchs in glühendem Gelb, Himmel und der große Fluß zart blau, die Luft von höchster Reinheit – ein Claude Lorrain, wir ich ihn nie geträumt hatte, zu sehn. Früchte, Trauben in braunster Süße – und billiger als in Venedig!*”.

<sup>175</sup>Nietzsche, Friedrich: *ibídem*, carta 1023 a Franziska Nietzsche (Turin, 20. April 1888. Freitag), 301-302: “*Eigentlich ist es der einzige Stadt, in der ich gern lebe. Ihr Stolz sind dir herrlichen hochräumigen Portici, Säulen- und Hallengänge, die alle Hauptstraßen entlang laufen, so großartig, wie man im ganzen Europa keinen Begriff hat, überdies weithin die Stadt durchziehend, in einer Gesamtausdehnung von 10 020 Meter (d.h. zwei Stunden gut marschieren) Damit ist man gegen jedes Wetter geschützt: und eine Sauberkeit, eine Schönheit von Stein und Marmor, daß man wie in einem Salon zu sein glaubt.*

(...)

Nietzsche desarrolló aquí una apología de la ciudad de piedra, de los materiales nobles por excelencia del clasicismo, defendiendo un urbanismo de la dignidad, el cual se identificaba con la generosidad del espacio definido. Es legítimo pensar, cuando uno oye esto, en posteriores y terribles diseños como, por ejemplo, los de Albert Speer para el Berlín hitleriano, aunque nada permite la conexión con Nietzsche ni con su admirado urbanismo turinés (si bien es verdad que el clasicismo hitleriano fue un resultado grotesco de la tradición clásica occidental). En cualquier caso, aquí se unieron a la plenitud cromática la generosidad espacial y la racionalidad y sobriedad que imponía el material noble, todo ello en el marco de una geometría claramente "apolínea". No podemos saber con qué grado de conciencia esto sucedió en el epistolario, más lo que sí es cierto es que esta síntesis de la forma y del color respondía tanto a su elaboración de la noción de gran estilo, por una parte, como a su tardío establecimiento de la arquitectura como un arte que trascendía las categorías de lo apolíneo y lo dionisíaco.

Una tercera dimensión de la experiencia turinesa de Nietzsche se refería a la calidad de sus habitantes y al atractivo de sus edificios representativos, especialmente los palacios. Ya hemos elaborado esta dimensión de la noción de gran estilo, a saber, el papel funcional manifestativo y dinámico que, según Nietzsche, le correspondía a la arquitectura, en principio como manifestación de la divinidad y después de los grandes hombres, de las voluntades vitales. En el caso de Turín eso se evidenciaba en gran medida tanto en los casos particulares como en el nivel urbano. Nietzsche en varias ocasiones hizo referencia a la solemne grandeza de los habitantes de la ciudad y de sus ritmos urbanos. En la carta citada a Franziska Nietzsche afirmaba lo siguiente: "Turín es una ciudad noble y distinguida, con hermosas plazas y palacios abrumadores. Además es grande: 270.000 habitantes. En ella hay varios príncipes, también el estado mayor, muy militar: también posee universidad, 12 teatros; por tanto, distinguida. Las librerías de tres idiomas (italiano, alemán y francés) igualmente bien surtidas".<sup>176</sup> Es decir,

---

*"Die Straßen sind nicht übermäßig belebt: man hat seine Ruhe darin. Ich bin nirgendswo mit so viel Vergnügen spazieren gegangen als in diesen vornehmen unbeschreiblich würdigen Straßen, in denen viele alte Paläste sind. Große Raumverschwendung überall: nichts Gedrücktes. Ein mächtiger Fluß giebt der Stadt an der Einen Seite ihr Ende. Höchst malerische Ufer. Überall alte große reiche Baum-Alleen, wie sie einer alten Königs-Residenz würdig sind".*

<sup>176</sup>Ibidem, carta 1023 a Franziska Nietzsche (Turin, 20. April 1888. Freitag), 301-302: *"Turin ist eine prachtvolle und vornehme Stadt, mit schönen Plätzen und Palästen überhäuft. Groß außerdem: 270 000 Einwohner. Sitz mehrerer Fürsten, auch des obersten Generalstabs, sehr militärisch: sodann Universität; 12 Theater, darunter ausgezeichnete. Die Buchhandlungen für drei Sprachen (italiänisch, deutsch und französisch) gleich gut assortirt".*

la dignidad de la piedra se correspondía con la dignidad de sus habitantes, al menos de un modo global, lo que se plasmaba en la quietud, en los ritmos pausados de la vida turinesa, un elemento más de su estructura digna, en este caso la musicalidad de “gran estilo”.

Nietzsche buscó en este contexto la proximidad del núcleo histórico, de la piedra cuya historia era un relato de la dignidad de sus habitantes. Así, mostró satisfacción, por ejemplo, en la carta citada a Carl Fuchs por el lugar en el que residía: “A cincuenta pasos de mí está el palacio Carignano (1670): mi grandioso *Vis-à-Vis*. También a cincuenta pasos el teatro Carignano, donde precisamente he presenciado <<Carmen>> con mucha atención. Se puede andar durante media hora a través de altas arcadas. Aquí es todo convenientemente libre y amplio, sobre todo las plazas, de modo que en medio de la ciudad se tiene un orgulloso sentido de la libertad”.<sup>177</sup> Este sentido de la libertad proporcionada por el espacio, signo además del orgulloso señorío que se manifestaba en la arquitectura de la ciudad, se desarrolló también a través de los ritmos vitales: “Las calles no están demasiado concurridas: en ellas se tiene sosiego. En parte alguna doy paseos más distraídos que en esas calles tan increíblemente dignas, en las que hay muchos palacios antiguos”.<sup>178</sup> En fin, Nietzsche acababa alabando a Turín, no sólo como su única ciudad, sino como su único lugar en el mundo, donde la plenitud se lograba por la integración en el marco arquitectónico: “La ciudad me resulta simpática de una manera indescriptible: Turín es la única ciudad en la que disfruto. Algo tranquila y rezagada, favorece mis instintos”.<sup>179</sup>

Como decíamos, durante el periodo de sus contactos con Turín Nietzsche escribió obras tan interesantes como los *Ditirambos dionisiacos*, *El crepúsculo de los ídolos*, *El Anticristo* o *Ecce Homo*, una época prolífica en la que produjo aquel

<sup>177</sup> *Ibidem*, carta 1018 a Carl Fuchs (Turin, den 14. April 1888), 293-294: “*Fünfzig Schritt von mir der palazzo Carignano (1670): mein grandioses Vis-à-Vis. Noch einmal fünfzig Schritt das teatro Carignano, wo man gerade sehr achtungswürdig <<Carmen>> präsentiert. Man kann halbe Stunden in Einem Athem durch hohe Bogengänge gehn. Hier ist Alles frei und weit gerathen, zumal die Plätze, so daß man mitten in der Stadt ein stolzes Gefühl von Freiheit hat*”; en los mismos términos en la carta 1022 a Heinrich Köselitz (Torino, Freitag, 20. April 1888), 299.

<sup>178</sup> Nietzsche, Friedrich: *ibidem*: “*Die Straßen sind nicht übermäßig belebt: man hat seine Ruhe darin. Ich bin nirgendwo mit so viel Vergnügen spazieren gegangen als in diesen vornehmen unbeschreiblich würdigen Straßen, in denen viele alta Paläste sind*”; con Köselitz era aún más explícito: “*Die Stille ist hier noch die Regel, die Belebtheit, die <<Großstadt>> gleichsam Ausnahme*”, en *ibidem*, carta a Heinrich Köselitz (Turin, den 14. Okt. 1888), 451 (“Aquí la quietud es la norma, la animación de la gran ciudad la excepción” –traducción nuestra).

<sup>179</sup> Nietzsche, Friedrich: *ibidem*, carta 1016 a Franz Overbeck (Torino, 10 April 1888), 292: “*Die Stadt ist mir auf unbeschreibliche Weise sympathisch: Turin ist die einzige Gro.stadt, die ich gern habe. Irgend etwas Ruhiges und Zurückgebliebenes schmeichelt meinen Instinkten*”.

importante, breve pero condensado, aforismo 11 de “Incursiones de un intempestivo” (de *El crepúsculo de los ídolos*) que ya hemos analizado y que resumía todos los complejos elementos de la concepción que Nietzsche tenía de la arquitectura, la cual se inició precisamente con la recepción del cromatismo semperiano en la época de *El nacimiento de la tragedia*.

Como se sabe, al final de esta época Nietzsche perdió la razón en las calles de Turín, su paraíso terrenal. Lo más curioso de todo fue el fuerte componente arquitectónico que acompañó a sus manifestaciones de locura. Pensaba en el palacio del Quirinal como su domicilio y deliraba con la compra del palacio Madama el 30 de diciembre (“Entonces voy a mi palacio, ahora palacio Madama – para eso adquirimos nosotros el Madama”<sup>180</sup>).

Es posible que Nietzsche sintiera que un buen lugar para empezar a perderse, a perderse definitivamente para el mundo, para este mundo, fuese Turín, Turín la ciudad dorada. Se le abrió el Claude de Lorrain, áureo, azulado y soñado, sumergiéndose en él, en su quietud de tumba.

---

<sup>180</sup>Nietzsche, Friedrich: *ibidem*, carta a Heinrich Köselitz (Turin, Sonntag 30. Dezember 1888) –Entwurf, 565: “Dann gieng ich nach meinem palazzo, jetzt palazzo Madama – die madama dazu schaffen wir an”.