

JOAN B. LLINARES

Universitat de València

## LA TRAGEDIA GRIEGA EN LOS ENSAYOS Y LAS OBRAS AUTOBIOGRÁFICAS DE WAGNER\*

### 1. Introducción: la fecha límite de 1854

Como suele suceder a la hora de estudiar la obra polifacética y muy extensa del hombre, escritor, músico y artista Richard Wagner (1813-1883), el título que preside estos comentarios también resulta excesivo por la flagrante injusticia que con dicha obra comete, debido a la inevitable parcelación a la que ha de someterla en su exposición y en su tratamiento. En lo que sigue tendremos que recorrer tan sólo una primera etapa de una investigación que requiere bastantes más y que, por ello, se debería continuar, al margen, por descontado, de lo mucho y esencial que sobrepasa nuestras posibilidades, pues está reservado a los especialistas en musicología y en filología clásica e historia comparada de la literatura. En efecto, ya que el interés general que en el presente contexto nos guía está concentrado en la tragedia griega y en su prolongada y fructífera presencia en la historia de Occidente, y teniendo en cuenta que nosotros en particular estamos motivados, sobre todo, por conocer y perfilar las relaciones que mantiene la concepción wagneriana de los dramas trágicos con las teorías que sobre ellos elaboraron los filósofos Schopenhauer y Nietzsche, con quienes, como es

\* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación *Archifiguras dramáticas femeninas y teatro occidental* (BFF2000-1436), subvencionado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

bien sabido, el gran músico mantuvo notables lazos e interdependencias no sólo de índole filosófica, aquí y ahora nos limitaremos a dar fe de lo que aquél dice sobre este producto ateniense antes de entrar en contacto con la persona y la obra de estos dos influyentes pensadores. Así pues, respetaremos una frontera temporal, tan sólo recorreremos el primer trecho de su producción, el que tuvo lugar hasta 1854, fecha en la que Wagner leyó por primera vez *El mundo como voluntad y representación*, la obra capital de Schopenhauer. Al joven filólogo y apasionado melómano Nietzsche lo conoció personalmente muchos años después, en el otoño de 1868. Nos centraremos, por lo tanto, en el estudio del proceso que llevó a cabo Wagner en la primera serie de sus meditaciones sobre la tragedia clásica, una evolución de singular autonomía y muy curiosa originalidad.

Ciertamente, sus reflexiones sobre los autores trágicos de la Grecia antigua anteriores al año 1854 no surgieron de la nada ni en total soledad, pues también se elaboraron gracias a toda una serie de poderosas mediaciones, entre las que es obligatorio mencionar, por ejemplo, las derivadas del estudio de las obras de Schiller y Goethe, Hegel y Schlegel, Heine y Feuerbach, sin pretender con estas imprescindibles referencias agotar el intrincado marco contextual en el que aquéllas se gestaron. Nuestros objetivos son más modestos, deseamos conocer sobre todo la fuente principal, lo que dicen sus mismos textos. Tal vez somos demasiado pesimistas, pero opinamos que, por desgracia, la mayoría de nuestros colegas, e incluimos en ella tanto a los filósofos como a los filólogos clásicos, solemos desconocer en exceso incluso los elementos vertebrales que componen la rica aportación wagneriana en torno al drama en el seno de la historia del arte europeo, decisivo capítulo de enorme huella sobre toda la posteridad, una especie de revolución que va más allá de la estética propiamente dicha, como todavía lo demuestra la mera mención del nombre de "Bayreuth," pues basta pronunciarlo para que al momento percibamos su amplia resonancia hasta en nuestros días, y no sólo en países como Alemania e Israel. En consecuencia, y dadas las obvias dimensiones de estas páginas, en ellas nos dedicaremos a presentar dicha aportación en sus hitos fundamentales, sin temer cederle a Wagner la palabra a menudo para que sea desde el interior de sus propios escritos desde donde afloren los problemas que sobre la tragedia le preocuparon, así como las opiniones que defendió al abordarlos con tan patente fascinación y con resultados tan innovadores, si los juzgamos por sus mejores frutos, el *Tristán* o *El anillo del Nibelungo*.

Dividiremos nuestra exposición en dos apartados, uno consagrado a la rememoración autobiográfica de tan fecundo diálogo con los griegos y el otro, más condensado, que intentará resumir las tesis principales que se hallan en sus ensayos capitales hasta 1854, destacando las ideas que expuso en *El arte y la revolución*, núcleo de lo que después se desarrollará en *La obra del arte del futuro* y *Ópera y Drama*. A estas páginas les seguirá un Apéndice en el que el lector podrá consultar una breve antología de textos de tales ensayos, con alguna de las más incisivas consideraciones wagnerianas sobre la tragedia ática antigua y sobre los principales intentos modernos de conseguir su renacimiento. Quizá se encuentre legitimada entonces la pertinencia de esta primera aproximación a una cuestión habitualmente soslayada, pero que bien puede ser hondamente aleccionadora.

## 2. La presencia de la tragedia griega en los textos autobiográficos de R. Wagner

Como bien recuerda el gran especialista Dieter Borchmeyer en su excelente libro *Das Theater Richard Wagners* (Stuttgart, Reclam, 1982, p. 76), de cuyo magisterio nos beneficiaremos en nuestros comentarios, una célebre y amarga polémica entre filólogos brindó la oportunidad de que el compositor expusiera en público su constante pasión por los griegos en una extraordinaria pincelada autobiográfica que nos servirá de pórtico. Esbozemos el contexto de su intervención: el músico salió en defensa de su joven amigo Nietzsche al haberle criticado otro jovencísimo y orgulloso filólogo llamado Wilamowitz-Möllendorf la reciente publicación de *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música* con un incendiario panfleto, *¡Filología del futuro!*, y lo hizo enviándole a través de un conocido periódico, la *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, una carta abierta escrita en Bayreuth el 12 de junio de 1872, en la que el maduro compositor pasaba revista a su precoz entusiasmo por la Antigüedad griega, en especial por su lengua, su mitología y su historia, manifiesto desde la misma infancia. Valga este ejemplo como un primer comprobante de las permanentes y profundas relaciones que Wagner mantuvo a lo largo de toda su vida con la Grecia clásica, una de sus fuentes de referencia absoluta, pues en ella se inspiraba, como aquí lo reconoce, su propio proyecto artístico, el ideal por el que tanto sufrió y combatió: “Ante todo, quisiera que Usted me aclarase un aspecto del fenó-

meno cultural que he observado en mí mismo. No creo que haya habido un muchacho o un adolescente más entusiasta de la antigüedad clásica de lo que lo fui yo durante la época en que frecuentaba en Dresde la Kreuzschule. Estaba cautivado, sobre todo, por la mitología y la historia griegas, y por eso precisamente me dedicaba al estudio del griego, evitando en la medida de lo posible, y casi con rebeldía, el latín. No sabría decir si obré correctamente, pero puedo remitirme al especial afecto, conquistado por mi fogoso celo, que me tenía el Dr. Silling, mi maestro preferido (...), el cual me recomendaba encarecidamente que me especializase en filología. También recuerdo cómo más tarde mis profesores en la Nikolaischule y en la Thomasschule de Leipzig consiguieron con su actitud desarraigar completamente en mí estas aptitudes e inclinaciones. Con el tiempo me pregunté perplejo si aquellas aptitudes e inclinaciones tendrían realmente profundas raíces, puesto que muy pronto parecieron degenerar en aversión. Sólo en el curso de mi evolución posterior me di cuenta, al menos gracias a una constante reanudación de aquellas inclinaciones, que bajo una disciplina mortalmente falsa había reprimido algo dentro de mí. Tras la agitada vida que me desvinculó completamente de aquellos estudios, siguió siendo para mí un beneficio liberador sumergirme en el mundo antiguo, a pesar de la dificultad que entraña el haber olvidado casi por completo las nociones lingüísticas. Por el contrario, cuando envidiaba a Mendelssohn por su preparación filológica, no tenía más remedio que extrañarme de que aquella filología suya no fuese un obstáculo a la hora de escribir la música para los dramas sofocleas, puesto que yo, a pesar de mi falta de preparación, tenía un mayor respeto por el espíritu del mundo clásico que el que él parecía mostrar. He conocido también a otros músicos que, teniendo una buena formación sobre el mundo griego, no han sabido qué hacer con ella cuando dirigían, componían o tocaban, mientras que yo (¡de un modo muy peculiar!) elaboraba un ideal para mi concepción del arte a partir de un mundo clásico que me resultaba tan inaccesible. Sea como fuere, nació en mí el oscuro sentimiento de que el espíritu de la antigüedad estaba muy poco arraigado en el ámbito de nuestros profesores de lengua griega”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Rohde, E., von Wilamowitz-Möllendorff, U., Wagner, R., *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*. Edición de Luis de Santiago Guervós. Málaga, Ágora, 1994, pp. 100-101. El original puede consultarse, p. ej., en Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner. Schriften und Aufzeichnungen über Richard Wagner*. Edición de Dieter Borchmeyer. Frankfurt a. M., Insel, 1983, pp. 502-509.

Si ahora ampliamos la información y consultamos desde el inicio *Mein Leben*, esa gran obra de narrativa oral, esa especie de novela autobiográfica que, entre poesía y verdad, entre ficción y confesión, va desgranando los pasos de una existencia tan febril y tan zigzagueante como la del hombre y artista Richard Wagner, desde su nacimiento en 1813 hasta su afortunado encuentro con el rey Luis II de Baviera a partir del año 1860, nos sorprenderemos por la enorme cantidad de referencias que en ella podemos encontrar sobre la Grecia antigua, sobre el arte griego y, en especial, sobre la literatura, el teatro y la tragedia de los helenos, interpretados siempre desde la sensibilidad de un creador revolucionario que se consigue por méritos propios sus antecesores personales, esto es, que se labra su propio puesto en la historia del arte y, desde ese presente abierto al mejor futuro, se traza su personal reconstrucción del pasado<sup>2</sup>.

Comencemos por el principio de esa apasionada relación vital, que, como gran premonición, ya aparece entre los recuerdos de las primeras sensaciones que recibió del mundo la persona de Wagner, como reconocen estas palabras: "Me produjo gran impresión la lectura en alta voz de una biografía de Mozart, y, como contraste, las noticias de los periódicos y almanaques sobre los acontecimientos de la Guerra de Independencia griega ejercieron sobre mí una influencia excitante. Mi amor por Grecia, que más adelante se convirtió en entusiasmo por la mitología y la historia de la antigua Hélade, nació así del vibrante y doliente interés por acontecimientos de la inmediata actualidad. Recuerdo haber vuelto a sentir después, en la lucha de los helenos contra los persas, las impresiones de esta más reciente sublevación griega contra los turcos." (trad. castellana p. 16; original vol. I p. 10). Es muy significativo que se nos diga desde el mismo comienzo que la pasión por Grecia arranca de la más viva actualidad, no de lecturas históricas o de preocupaciones por el pasado. Para Wagner, y desde el umbral de sus rememoraciones más entrañables y personales, Grecia importa, pues, como algo actual, como el vivo presente que a todos nos atañe, prácticamente como un dato de la propia biografía.

<sup>2</sup> Para las citas de la presencia de lo griego en la vida de Wagner utilizaremos la versión castellana de Angel Fernando Mayo de la edición completa y comentada de Martin Gregor-Dellin del año 1969 de Richard Wagner, *Mi vida. 1813-1868*, Madrid, Turner, 1989. Para consultar los originales hemos utilizado la edición de Eike Middell en dos volúmenes de Richard Wagner, *Mein Leben*, Bremen, Carl Schünemann, 1986, que tiene en cuenta las correcciones introducidas por Gregor-Dellin.

En la infancia, Wagner sintió verdadero interés por el teatro, cosa nada extraña dado el contexto familiar en el que vivió. Pronto empezó a habituarse a todo ese mundo ambiguo que pulula entre bambalinas y a jugar con “un bonito teatro de marionetas” que había pertenecido a su padre. He aquí una preciosa referencia que no puede obviar ninguna persona interesada por las figuras femeninas de sus futuros dramas musicales, es especial si desea luego compararlas con las de los trágicos griegos: “Lo que me atraía vivamente en relación al teatro, cuando lo visitaba, dentro de lo cual entiendo también el escenario, los espacios entre bastidores y la guardarropía, era menos la busca de diversión y entretenimiento, como ocurre hoy con el público teatral, que el excitante placer en el contacto con un elemento que, frente a las impresiones de la vida ordinaria, representaba un mundo distinto, puramente fantástico, a menudo incluso atrayente hasta lo pavoroso. Así, una decoración, un simple bastidor -representando por ejemplo un arbusto-, o un simple traje e incluso sólo una pieza característica del mismo eran para mí, en cierto sentido, fantasmagóricamente interesantes, como si procedieran de otro mundo, y el contacto con ellos actuaba en mí como la palanca con la que yo pasaba de la indiferente realidad de los hábitos cotidianos a aquel excitante demonio. Así, todo lo que servía para representaciones teatrales permanecía para mí misterioso, atrayente hasta la embriaguez, y mientras con compañeros de mi edad intentaba remedar representaciones del *Freischütz* y con gran afán me entregaba a la confección del vestuario y de las máscaras con grotescos pintarrajos, los delicados objetos del guardarropa de mis hermanas, con cuya confección veía yo ocuparse frecuentemente a la familia, ejercían una estimulante excitación de mi fantasía; el contacto con los mismos podía llegar a hacerme latir el corazón con temerosa vehemencia. Pese a que, como ya he advertido, no dominaba en mi familia una ternura que se desahogara sobre todo en forma de caricias, el ambiente exclusivamente femenino a mi alrededor hubo de influir mucho en el desarrollo de la sensibilidad de mi ser. Quizá precisamente porque este ambiente era a menudo agitado e incluso de naturaleza vehemente, los atributos del carácter femenino, sobre todo en cuanto guardaran relación con el fantástico mundo del teatro, ejercían sobre mí una seducción casi anhelosamente congenial” (trad. pp. 22-23, original vol. I p. 21). Como luego reconocerá, lo teatral adquirió muy pronto en él un significado especial, crítico, utópico y revolucionario, que venía a resumir el símbolo de la alteridad “frente a los hábitos de la vida burguesa” (p. 26, vol. I p. 23).

El contrapeso a este mundo teatral de la fantasía lo ejerció el trabajo de los estudios de la escuela, si bien una irrefrenable y desbordada imaginación lo continuaba pilotando en su interior, de ahí que las matemáticas jamás le interesaran, ni las lenguas muertas. “Tampoco quise prestar aplicación a las lenguas antiguas salvo en lo que era imprescindible para, mediante su conocimiento, llegar a dominar aquellos episodios que me excitaban a representármelos de la manera más característica. Sobre todo me atrajo el griego (*das Griechische*), porque los episodios de la mitología griega ataban tan fuertemente mi fantasía, que yo quería representarme a los héroes de la misma hablándome en su lengua original, para colmar mi anhelo con una completa familiaridad con ellos” (p. 23, vol. I p. 20).

A los doce años uno de sus maestros le tomó afecto por sus ejercicios de declamación, que consistían en traducciones rimadas y en poesías propias que se recitaban desde la cátedra, por ejemplo, “la *Despedida de Héctor*, de la *Iliada*” y “el célebre monólogo de *Hamlet*” (p. 24, vol. I p. 20) y por haber pretendido componer un gran poema épico que tenía como asunto “*La batalla del Parnaso*, según el relato de Pausanias” (p. 24, vol. I p. 21). Pero como no había avanzado lo suficiente para poder dominar a los trágicos griegos en su idioma original, ya que tan sólo pudo llegar a saber las características formales de sus obras gracias a los trabajos poéticos de August Apel, el precoz dramaturgo intentó construir de forma similar “una tragedia según el modelo griego. Para ello elegí como asunto la muerte de Ulises, según la fábula de Hyginus, en la que el anciano héroe es apaleado por el hijo que tuvo con Calipso. En este trabajo tampoco pasé de los primeros inicios” (pp. 24-25, vol. I p. 21). En resumen, de su etapa escolar Wagner reconoce que “la mitología griega, la leyenda y finalmente la Historia fueron lo único que me atrajo” (p. 25, vol. I p. 21-22). Parece ser que antes de trasladarse a Leipzig y de pasar un examen de admisión para la Escuela de San Nicolás ya “había traducido por escrito doce cantos” de Homero (p. 30, vol. I p. 29).

En esa nueva ciudad comenzó el período de gran influencia de su tío Adolf sobre el extraño adolescente Wagner. He aquí cómo trató de incidir sobre su sobrino aquel escritor independiente: “Mi tío se alegraba de encontrar en mí un oyente extraordinariamente atento a lecturas en voz alta de tragedias clásicas, de las cuales, por ejemplo, él mismo había hecho una traducción de *Edipo, rey*” (p. 31, vol. I p. 30). No obstante, y a pesar de leerle tragedias griegas y de recitarlas con suficiente calidad, a veces el sobrino reconoce que se dormía durante la audición (Ibid.).

De hecho, no soportaba la pasividad y pronto él mismo quiso ejercer de poeta. Empezó por diseñar sus primeros esbozos para escribir una "gigantesca "tragedia" (*Trauerspiele*)" ya comenzada en Dresde (p. 29, vol. I p. 28), que acabó titulándose *Leubald und Adelaïde* (*Leobaldo y Adelaida*) (cf. p. 33, vol. I pp. 32-33 ). Ese juvenil proyecto era una calenturienta combinación llena de extravagantes exageraciones de Goethe, Shakespeare y de las imaginaciones románticas que le producía la música de la *Adelaida* de Beethoven, como reconoce su autor (cf. pp. 33-35, vol. I pp. 33-35). Ante las muchas críticas que en seguida recibió le mantuvo un íntimo consuelo: suponer que a esa tragedia sólo se la podría juzgar si se la consideraba junto con la música que él mismo compondría para el alucinado texto que había escrito. Así pues, y desde la adolescencia, Wagner se entiende a sí mismo como un poeta y como un músico, como un creador en esta doble "escritura", necesaria para llevar a cabo las tragedias que su mente imaginaba: "Quería escribir ahora para *Leobaldo y Adelaida* una música como la de Beethoven para el *Egmont* de Goethe" (p. 38, vol. I p. 39). En el largo proceso de aprendizaje de estas dos artes merece recordatorio la forma en la que llevó a cabo la tarea que se les encomendó a los alumnos de penúltimo curso de la Escuela: "compuse un canto coral en lengua griega sobre la reciente lucha helenística por la libertad. Sospecho que este poema griego guardaría con la lengua y la poética helénicas la misma relación que mis sonatas y oberturas de entonces tendrían con la verdadera y bien aprendida música" (p. 42, vol. I p. 44).

Cuando en la Pascua de 1830, a punto de cumplir los 17 años, Wagner abandona la Escuela de San Nicolás y toma lecciones particulares para su posible admisión futura en la Universidad, a sugerencias de su tío Adolf se traza el siguiente plan: "Tomé clases particulares de griego con un erudito y leí con él a Sófocles. Durante algún tiempo esperé que este noble asunto volvería a despertar en mí el placer por una comprensión más seria de la lengua griega; sólo que fue inútil: no había hallado el profesor adecuado; y además su cuarto de estar (...) daba a una curtiduría, cuyo repugnante olor afectaba de tal manera mis nervios, que me quitó totalmente las ganas de Sófocles y de lo griego" (p. 45, vol. I p. 48). Este vacío en su formación, ya nunca adecuadamente superado, le marcará de por vida y le obligará a depender de su propia fantasía y de las enseñanzas de los filólogos clásicos en sus intentos de recuperación de esa maravillosa y añorada cultura antigua de la que sólo poseemos abundantes vestigios, pero sobre la cual es imposible

practicar la observación participante que ejercitan los etnógrafos y viajeros desplazándose en el espacio.

La familia, ante ese nuevo fracaso, le brindó la oportunidad de ocupar provechosamente su tiempo mediante el cómodo trabajo editorial de revisar galeradas y servirse de esa minuciosa y forzada lectura para aprender mucha historia de manera indirecta, lo cual le permitió ejecutar una especie de genuino examen de selectividad de todo lo realmente aprendido en la escuela, esto es, ante los libros que deletreaba no tuvo más remedio que reconocer tanto las varias lagunas formativas que tenía como las adquisiciones que consideraba firmes: “De la Escuela recuerdo haber sido atraído únicamente por los períodos de la Historia de los griegos: Maratón, Salamina y las Termópilas formaban el canon de todo lo que me excitaba respecto a la Historia” (p. 46, vol. I p. 49). Pero algunas carencias de entonces le resultarán por completo insubsanables, como admitirá posteriormente durante su primera estancia en París, en momentos de grave penuria económica y profunda crisis personal, cuando parece que, desde la atípica adolescencia cada vez más alejada en el espacio y en el tiempo, volvió a emerger en su horizonte vital el interés por lo griego, como una tabla salvadora y una especie de faro de orientación en pleno naufragio: “Del esfuerzo de volver a dedicarme a los clásicos griegos en la lengua original (*Ursprache*), me disuadió Lehrs (su gran amigo en el exilio, filólogo de profesión y filósofo de temperamento) con el bienintencionado consuelo de que yo, tal como era, y sobre todo con mi música dentro de mí, también me proporcionaría aquí el conocimiento que me era necesario sin gramática ni diccionario; frente a lo cual el griego, para practicarlo con verdadero gozo, no era ninguna broma y no se dejaba despachar de paso” (p. 199, vol. I pp. 244-245).

En tal desazón, en las peores amarguras del exilio y del fracaso como artista incomprendido, Wagner descubre quizá como paliativo la importancia de la historia alemana medieval, sobre todo a partir de las figuras de Federico II y de su hijo Manfred, y comenta lo siguiente: “Ya entonces me satisfizo advertir en el espíritu alemán la aptitud que lleva a una comprensión de lo puramente humano, bajo cualquier ropaje extranjero, por encima de los estrechos límites de la nacionalidad y lo hace aparecer tan emparentado con el espíritu griego” (p. 199, vol. I p. 245). En la apuesta por esta equiparación, en tal afinidad electiva que se intuye y se subraya entre lo alemán medieval y lo griego antiguo Wagner es un miembro paradigmático de su generación, un seguidor de Herder y de los románticos que desea librarse de las excesivas

influencias latinas, francesas en especial, buccando para ello en las peculiaridades del propio pasado germano, presuntamente capaces de alumbrar con autonomía un arte como el de los griegos, generador de plena humanidad y en consonancia con ella.

Unos años después, al inicio de su primer reconocimiento profesional de cierta consideración en Dresde, convertido ya en respetado maestro de capilla de la corte sajona, tiene lugar en torno a 1843 el emotivo hallazgo por parte del músico de la *Mitología alemana* de J. Grimm. El inquieto y autodidacta poeta y compositor se consiguió para sus íntimas necesidades una selecta y sistemática biblioteca, que contaba con exquisitos volúmenes de la literatura alemana antigua; de los clásicos italianos, franceses e ingleses, y de Shakespeare en especial, incluso en ediciones originales; con los grandes textos medievales -sagas, leyendas, cantares, romances, baladas, epopeyas anónimas, etc.-, con las principales obras de Historia de la Edad Media, del derecho consuetudinario y del pueblo alemán y, como no podía ser de otra manera, dado su talante y sus propósitos, también se agenció lo siguiente: “la Antigüedad griega y romana tuve que buscar el facilitármela con nuestras traducciones devenidas clásicas, pues ya con Homero, que añadí en griego, me di cuenta de que al lado de mis maestrías de capilla tendría que contar con mucho ocio, si también quería tener tiempo para recuperar mi antiguo conocimiento de la lengua griega” (p. 245, vol. I p. 302). Importa subrayar que Wagner combinó, como era frecuente en su época, la investigación sobre lo medieval con el interés por la filología clásica, de manera que ambas especialidades se potenciaron e interfecundaron en su propia labor de creación, y así lo podemos fácilmente comprobar si recordamos las relaciones que mantienen ambos polos de su apasionada fascinación en obras como *Tannhäuser*, *Lohengrin* y los *Maestros cantores*.

Hacia finales de 1846 y comienzos de 1847 Wagner se encargó por entero de la representación de la *Ifigenia en Áulide*, de Gluck. “Me sentí obligado a dedicar a esta obra, que me interesaba mucho en particular a causa de su asunto, una atención y una solicitud mayores (...),” llegando a revisar a fondo tanto la traducción alemana como la partitura original y a adaptarla en todas aquellas partes musicales que consideró necesarias, a preparar las escenas, supervisar los decorados y, en una palabra, a responsabilizarse de toda la dramaturgia general de la obra como él creía que debía hacer todo verdadero director, a semejanza de lo que ya hicieron los propios autores griegos o algunos modernos decisivos, como Shakespeare o Molière. Para

ello, como bien dice, “busqué poner el poema en concordancia, dentro de lo posible, con la pieza de Eurípides homónima” (p. 312, vol. I pp. 387-388). El objetivo era conseguir “la vida y fuerza dramáticas” (Ibid.), cosa que, a juzgar por la crítica obtenida, parece ser que se logró de un modo satisfactorio. Conviene que retengamos la enseñanza de esa especie de ensayos metodológicos totalizantes en torno al drama que se desea crear, en los cuales, a pesar de utilizar como materia prima un texto y una partitura procedentes de otras manos, el retorno a los trágicos griegos vuelve a jugar un papel relevante y a asumir un inequívoco magisterio. A Wagner le seducían con enorme potencia los asuntos y las construcciones dramáticas que nos legaron los clásicos, ellos eran un punto de referencia insoslayable cuando en su mente se estaban perfilando, como lo apunta en su narración, los argumentos de los dramas musicales que compondría en el futuro.

En efecto, como él mismo recuerda años después, “en estos círculos (de aficionados artísticos de Dresde) se admiraban en aquella época de oírme hablar a menudo en verdad muy vehementemente, pero nunca sobre música, sino sobre todo sobre literatura e historia griegas. Junto a mis estudios, cultivados cada vez con más celo y que me devolvían de mi actividad profesional a una soledad también cada vez más retirada, a fin de llenar la sencilla laguna entre mi primera y juvenil ocupación con los eternos elementos de la formación clásica y el descuido originado en este dominio por mi vida desviada, en aquel entonces fui impelido a una nueva ocupación sistemática con estas fuentes capitales de formación correspondiente a mis necesidades espirituales. Para acercarme en el sentido recto a los estudios alto alemanes antiguos y medios -meta que me había puesto- empecé de nuevo con la Antigüedad griega, y fui llenado ahora por ésta ciertamente con tan avasallador entusiasmo, que, cuando me correspondía hablar, sólo podía hacerlo con calor tan pronto como dirigía a la fuerza la conversación hacia aquellas esferas” (p. 314, vol. I p. 390).

En ese conjunto de intereses se cimentó la amistad con Eduard Devrient, quien por entonces se hallaba trabajando en su obra *Die Geschichte der deutschen Schauspielkunst* (*La historia del arte dramático alemán*) (cf. p. 315, vol. I p. 391). En el año 1847 Wagner estuvo apartado de la inmediata dirección del Teatro real, dedicado en retiro a la composición de su *Lohengrin*, y se hallaba por fortuna en un estado de ánimo sumamente favorable, aunque esa alegría no se debía por completo a la mera escritura musical, al logro artístico de una nueva partitura, si atendemos a lo que nos

dice en este importante pasaje: “Lo que dio a este estado de ánimo una serenidad no disfrutada así nunca por mí con tan gran intensidad fueron los estudios ya indicados antes, realizados activamente junto con el trabajo en mi obra. Ahora me había ocupado con Esquilo por primera vez con un sentimiento y una comprensión maduros. Sobre todo, las elocuentes *Didascalías* de Droysen me ayudaron a mostrarle a la fuerza de mi imaginación tan claramente el embriagador cuadro de las representaciones trágicas atenienses, que pude sentir el efecto en mí de *La Orestíada*, bajo la soberbia forma de una tal representación, con un poder de penetración inaudito hasta el presente. Nada igualaba la majestuosa impresión que me produjo *Agamenón*: hasta el final de *Las Euménides* permanecí en estado de arrobamiento, por eso no he vuelto nunca a reconciliarme del todo con la literatura moderna. Mis ideas acerca de la importancia del drama y en particular también del teatro se han formado decisivamente a partir de estas impresiones. A través de los restantes trágicos avancé hasta Aristófanes. (...) Indescriptible fuera la desbordante alegría con que me llenaba allí la lectura de las piezas aristofanescas, después que sus *Pájaros* me hubieran sumido en las enteras profundidad y plenitud de este travieso favorito de las Cárites, como se llamaba a sí mismo con consciente osadía. A su lado leí los excelentísimos *Diálogos* de Platón, y sobre todo con la impresión de *El banquete* obtuve una visión tan íntimamente familiar de la prodigiosa belleza de la vida griega, que con palpable realidad me sentí en Atenas más en mi hogar que en cualesquiera circunstancias de la vida del mundo moderno” (p. 317, vol. I pp. 393-394).

Así pues, para alcanzar la meta de su formación Wagner no siguió el hilo conductor de un manual de historia de la literatura, ni unas lecciones universitarias de filología clásica, sino que profundizó por su cuenta en los temas de estudio que le parecieron más indicados, por ejemplo, la *Historia de Alejandro y del Helenismo*, del ya citado Droysen, o las obras de Niebuhr y de Gibbon. Para la Antigüedad germana su guía principal fue, como antes dijimos, Jakob Grimm. Esos eran los componentes auxiliares de su tarea artística, los dos ámbitos complementarios de su dedicación más íntima y personal, los genuinos inspiradores de su revolución dramático-musical, los verdaderos responsables del excepcional contexto de serenidad anímica y de salud física en el que por entonces se encontraba: “Todo esto me estimulaba y maduraba en mí mientras acababa, con una alegría verdaderamente transfigurada, la composición de los dos primeros actos del *Lohengrin*, ahora

al fin realizados. Mientras me aislaba así hacia atrás y me construía hacia delante un nuevo mundo -el cual se abría con creciente claridad a mi conciencia, devenida con ello cada vez más cierta- como aquel refugio en el que tenía que salvarme de todas las miserias de la ópera y del teatro modernos, mi salud y mi humor se afianzaron hasta alcanzar un sosegado estado de ánimo casi inempañable, en el que por largo tiempo pude olvidar todas las necesidades de mi situación.”(p. 318).

Ese año de 1847 ha sido denominado con acierto el “año griego” por excelencia en la vida de Wagner y sus frutos le alimentarán el resto de sus días: el hallazgo del teatro griego en pleno inicio de su propia madurez le liberó de las ataduras del mundo moderno y le possibilitó la afirmación de un nuevo drama musical, esto es, de unas ‘óperas’ absolutamente diferentes de las habituales en la Europa de su tiempo. Por ejemplo, su pasión por Esquilo ya no cesará de acompañarle: varias décadas después el maduro compositor seguirá considerando la *Orestíada* como la obra más perfecta y acabada que se haya compuesto jamás en cualquier respecto que se la quiera considerar, el religioso, el filosófico, el poético o el artístico, si respetamos el juicio que defendió en una especie de estado de iluminación a lo largo de una inolvidable conversación con Cósima, que tuvo lugar el 24 de junio de 1880 con motivo de unas arrolladoras lecturas de esa estimadísima trilogía trágica durante una estancia veraniega en Nápoles, como ésta no dejó de anotar en su diario (cf. Borchmeyer, D., op. cit. p. 77).

El gran filólogo clásico Wolfgang Schadewaldt ha analizado con su habitual competencia los hallazgos de ese encuentro afortunado de 1847 con los textos dramáticos del trágico griego preferido por el músico germano: los poemas para la escena del viejo dramaturgo ateniense le influyeron sobremanera hasta en su estilo y en su propia escritura poético-musical posteriores -se dice que hasta en la revolucionaria técnica narrativa de los *leitmotive*-, si bien tan sólo lo pudieron hacer a través de la necesaria mediación llevada a cabo por las obras filológicas del arriba citado especialista en la Grecia antigua Johann Gustav Droysen -su histórico libro sobre Alejandro Magno, por ejemplo, siempre fue muy apreciado y releído por Wagner-, quien a más de ser un notable comentarista y reconstructor de la obra esquílea, del *Prometeo* en especial, fue también un gran traductor al alemán del teatro antiguo, pues no sólo realizó las alabadas e influyentes versiones de las estimadísimas tragedias de Esquilo, sino también las de las comedias de Aristófanes, el otro gran genio del teatro griego en la modalidad

complementaria, de no menor reputación en las consideraciones wagnerianas sobre los autores más geniales que han escrito para la escena. El maestro de capilla de la corte sajona se benefició asimismo de las enseñanzas de otros reconocidos filólogos, de entre los cuales cabe citar los nombres de Friedrich Gottlieb Welcker, August Boeckh y Karl Otfried Müller<sup>3</sup>.

Relatando luego las gestas de los días de la truncada revolución de Dresde a lo largo del mes de mayo de 1848, y después de hablar de su amistad con Bakunin y de las agitadas actividades de aquel Gobierno provisional de trágico desenlace, Wagner dice que, en los momentos álgidos de la revuelta, mientras se construían barricadas, “regresé tarde a mi alejada vivienda deambulando con alegre demora por las numerosas barreras, y por el camino desarrollé mentalmente un asunto para un drama titulado *Aquiles*, en el que me ocupaba hacía algún tiempo” (p. 364, vol. I p. 454). Podemos deducir que de nuevo la más rabiosa actualidad le lleva a imaginar el encadenamiento de los sucesos de su inmediato presente con el futuro que entonces se alcanza a soñar y que quizá se podría alumbrar con heroísmo y circunstancias propicias mediante el permanente paradigma de referencia de la Grecia más antigua, la del mito y la epopeya, la de los guerreros que pierden a sus mejores compañeros en el combate.

Ya en Zurich, otra vez obligado a vivir en el exilio tras haberse librado casualmente de la cárcel con gran fortuna y la generosa colaboración de los amigos, nos confiesa que, habiendo acabado de redactar el texto de su comprometido ensayo *Die Kunst und die Revolution (El arte y la revolución)* e inmediatamente después de enterarse del fracaso de “la gran lucha europea por la libertad”, “aunque con grande y temeroso estremecimiento, sólo ahora volví mi mirada de los acontecimientos del mundo a mi interior. En el *Café littéraire*, donde todos los días, después de mi fastidiosa comida, me dedicaba

<sup>3</sup> Cf. *ibid.* pp. 76-79 y, en especial, Schadewaldt, W. “Richard Wagner und die Griechen”, en Wagner, Wieland (Editor), *Richard Wagner und das neue Bayreuth*. Munich, 1962, pp. 149-174. En los programas de los Festivales de Bayreuth de los dos años siguientes, 1963 y 1964, Schadewaldt prosiguió sus investigaciones en torno a las relaciones de Wagner con los griegos. Toda la serie completa de esos tres artículos se halla ahora recogida en el vol. II de su libro *Hélade y Hespéridas*, 1970, 2ª edic., pp. 341-405. Dieter Jähnig remite también a todo un capítulo dedicado a analizar el ejemplo de la tragedia griega en la obra de Wagner que se halla en la gran monografía de Curt von Westerhagen *Richard Wagner*, 1ª edic. de 1956; cf. su sugerente estudio *Historia del mundo: historia del arte*, México, F. C. E., 1982, p. 338.

a tomar mi café entre peñas de jugadores (...), contemplaba yo somnoliento el vulgar papel pintado de las paredes, que representaba paisajes clásicos y de manera sorprendente me hizo evocar las impresiones recibidas en mi temprana juventud de una acuarela de Genelli que había en casa de mi cuñado Brockhaus, la cual figuraba la educación de "Dionisios" (*Dionysos*) por las "Musas". Allí concebí las ideas para mi *Kunstwerk der Zukunft* (*La obra de arte del porvenir*)" (p. 389-390, vol. I p. 487). Como luego comprobaremos con creces, la experiencia de la revolución y las reflexiones sobre el arte que ha de hacerse en ese presente de máxima vitalidad las asume Wagner repensando el modelo griego del drama y descifrando las condiciones del prodigioso arte helénico, así como las necesarias lecciones a extraer para la actualidad de sus virtudes y de sus deficiencias. Esta meditación que se concreta en la prosa de sus ensayos está presidida por dos dioses griegos de rica simbología, Dioniso y (las Musas de) Apolo. Pronto volveremos sobre el tema.

Tras un año de vida en el extranjero, en la primavera de 1850, encontrándose de vacaciones forzadas y aquejado de depresiones y otros problemas de salud, retirado con un amigo en un pueblecito de los Alpes suizos, Wagner recordará que "en esos días me sosegó extraordinariamente la lectura de *La Odisea*, repetida por primera vez desde hacía mucho, que un azar había guiado a mis manos. El resignado héroe de Homero, añorante de la patria, errante de aquí para allá sin casa, vigoroso vencedor siempre de todos los obstáculos, me llegó al alma de manera sumamente simpática." (p. 406, vol. I p. 509). He aquí una figura de la mitología y la literatura griegas que se reconoce como la más idónea para el consuelo del desterrado, del artista pobre y necesitado, agobiado por sus problemas familiares, dramático-musicales, políticos y económicos, la cual, como han dicho unánimemente los especialistas, no es nueva ni en la vida ni en la obra de Wagner, pues constituye uno de los más evidentes modelos implícitos de cierto episodio marino de emotivo recuerdo en la biografía del compositor, así como también lo fue ya de una de sus grandes creaciones, *El holandés errante*. Valga este botón de muestra como prueba de las insospechadas, incasantes y muy hondas influencias del mundo griego antiguo en el imaginario y la poética del hombre y artista Wagner, quien, como bien puede documentarse con toda facilidad, interpretaba a menudo lo que vivía y soñaba desde arquetipos griegos, homéricos en especial, una forma muy personal de actualizar la mitología. Sus pasiones más íntimas se retroalimentaban de manera recíproca

como si estuvieran interrelacionadas mediante una especie de vasos comunicantes, y así lo demuestra, por ejemplo, el hecho de interpretar la *Séptima sinfonía* de Beethoven “como si fuera una tragedia griega”, comentario que expresamente hizo el filohelénico compositor y aclamado director de orquesta el 11 de marzo de 1873 (cf. D. Borchmeyer, op. cit. p. 80). No en balde también sabemos, además, que tanto en Tribschen como en Bayreuth los Wagner consagraban sus lecturas vespertinas a los clásicos griegos, sobre todo a Homero, Esquilo, Aristófanes y Platón, manantiales persistentes e inagotables desde el emotivo redescubrimiento de 1847 en Dresde, que documentamos en su momento. Esta gama de influencias se podría ampliar con creces, pues los especialistas no han dejado de resaltar la presencia del mito de Semele en *Lohengrin*, el eco de *Las ranas* de Aristófanes y de *Las Euménides* de Esquilo en *Los maestros cantores*, la semejanza entre el *Hipólito* de Eurípides y el *Tristán*, etc., etc., y, sobre todo, los varios paralelos estructurales y compositivos existentes entre la *Orestíada* -e incluso el *Prometeo encadenado* (reconstruido e interpretado según Droysen)- y *El anillo del nibelungo*<sup>4</sup>.

Durante los últimos meses de 1851, una vez acabada la redacción del largo e importante ensayo *Ópera y drama*, Wagner, que seguía con problemas de salud, debate con su círculo de íntimos amigos de Zurich las propiedades curativas del agua y les critica sus beatas y tradicionalistas opiniones en favor de las supuestas propiedades del vino: “para mí había surgido de esto una nueva religión”. En estas conversaciones está presente otra vez, así lo podríamos considerar, una de las derivaciones principales del dionisismo, a saber, el tema de la ebriedad. El pasaje tiene innegable importancia antropológica, pues transmite lo siguiente: en las discusiones “me aferraba al motivo moral-estético, que en la ingestión de vino me hacía reconocer un mal y bárbaro sucedáneo del estado anímico extático que sólo debe obtenerse por

<sup>4</sup> Cf. Ibid. pp. 77-79. Para más detalles es útil la consulta del breve pero excelente resumen de Hugh Lloyd-Jones titulado “*Wagner und die Griechen*” publicado en Barry Millington (Editor), *Das Wagner-Kompendium*, Munich, Droemer Knaur, 1996, pp. 167-171, en el que también se destacan las innegables diferencias profundas entre la trágica meditación griega y el optimismo socio-anarquista del Wagner del exilio en Zurich, que parece asumir la bondad de las inclinaciones naturales del ser humano, un tanto en la línea de Rousseau, así como explícita en los dramas cierta fe romántica en la capacidad redentora del amor que ofrece la mujer.

el amor. Esto es, yo afirmaba que lo que se busca en el vino, aun cuando no se llegara hasta el exceso, es la exaltación extática de las fuerzas espirituales que se encierran en la tendencia a la embriaguez, la cual, no obstante, es experimentada en un sentido verdaderamente ennoblecedor sólo por el hombre que siente excitadas anormalmente las fuerzas del alma por la embriaguez del amor. Esto nos llevó en suma a una crítica de la moderna relación entre los sexos, a la que fui incitado sobre todo por la observación de la separación de hombres y mujeres que se daba de manera grosera en las costumbres suizas.” (p. 433, vol. II pp. 33-34). Aquí tenemos un conjunto de tesis wagnerianas, no lejos de la inminente presencia de los Wesendonk, que deberíamos rastrear estudiando las diferentes parejas de enamorados a lo largo de su producción dramático-musical, en los comentarios sobre las relaciones entre los sexos en la Grecia antigua que se contienen en sus ensayos de 1849-1851 y, por descontado, en su propia vida.

En el otoño de 1854, acabado *El oro del Rin* y gracias a las sugerencias de su amigo Herwegh, Wagner leyó *El mundo como voluntad y representación*, el gran libro de Schopenhauer, un encuentro que, como luego reconocerá, llegó a ser “definitivo para toda mi vida” (p. 463, vol. II p. 73). Esa lectura, como ya dijimos al comienzo, transformó la concepción de lo trágico por parte del compositor y le proporcionó una nueva intelección de su propia obra: “si me satisfizo plenamente el lado estético del mismo (sistema schopenhaueriano) y si me sorprendió aquí sobre todo el importante entendimiento de la música, también me asustó, como lo experimentaría todo el que se encontrara en mi estado, la conclusión moral del conjunto, pues aquí la aniquilación de la voluntad, la renuncia más absoluta era mostrada como la única salvación verdadera y última de los lazos de la limitación individual en la comprensión y en el encuentro del mundo, sólo ahora sentida claramente. Para quien quiera obtener de la filosofía una justificación superior de las agitaciones políticas y sociales en beneficio del llamado “individuo libre”, ciertamente no había aquí nada que tomar, y el más completo apartamiento de este camino era lo único postulado para el apaciguamiento del instinto de la personalidad. Esto tampoco fue al principio ni por asomo de mi agrado, y así en seguida creí no poder desembarazarme del llamado concepto griego “risueño” del mundo (*der sogenannten ‘heiteren’ griechischen Weltanschauung*), al que yo había mirado en mi *Obra de arte del porvenir*. En verdad fue Herwegh quien, con palabras decisivas, me indujo lo primero a la sensatez ante mi propia sensibilidad. Precisamente todo lo trágico -así

opinaba él- estaba determinado por este conocimiento de la futilidad del mundo visible, y a fin de cuentas había de ser inherente a todo gran poeta, sí, a todo gran hombre. Miré mi poema de los Nibelungos y para mi asombro reconocí que esto, que ahora me había desconcertado tanto en la teoría, ya se me había hecho familiar largo tiempo ha en mi propia concepción poética. Así, sólo ahora fue cuando comprendí a mi “Wotan”, y, estremecido, me volví de nuevo a un estudio más minucioso del libro schopenhaueriano.” (p. 463, vol. II p. 72).

Se plantea aquí, pues, una importante cuestión compleja que conviene esclarecer: ¿qué pensaba Wagner de la tragedia griega antes de alterar su propia teoría en torno a lo trágico por la lectura de la obra de Schopenhauer? ¿qué imagen se había fraguado del concepto presuntamente griego de lo ‘risueño’, es decir, de la serenidad o la jovialidad (*Heiterkeit*)? ¿en qué medida el arte griego estaba en íntima dependencia con determinadas condiciones religiosas, sociales y políticas del pasado? ¿cómo y por qué podía constituir dicho arte antiguo un modelo perenne para el arte presente y para el arte futuro, esto es, para las obras de arte del porvenir?

Para hallar una primera respuesta a tales interrogantes hemos de analizar los principales ensayos de teoría estética de este artista reflexivo y revolucionario. Si tan sólo alcanzamos a presentir la magnitud de estas cuestiones, ya consideraremos que hemos logrado nuestro objetivo.

### 3. La tragedia griega en *El arte y la revolución* (1849)

Resulta muy esclarecedor que a la hora de plantearse la situación del artista en la sociedad burguesa y, en especial, en tensos momentos de revolución como los que se vivieron en Dresde, Wagner insista en correlacionar la suerte de los artistas con la de los obreros, necesitados todos ellos de vender el fruto de sus trabajos para conseguir su sustento, y busque la significación del arte reconociéndolo ante todo como un producto social en el seno de determinada configuración estatal. Estamos ante la reflexión de un miembro bastante radical de la denominada izquierda hegeliana, de un emotivo lector de Hegel y Feuerbach, en efecto<sup>5</sup>. Este enfoque gana claridad

<sup>5</sup> Para más detalles remitimos al lector a nuestra “Introducción” a Wagner, R., *La obra de*

si se consigue una cierta distancia con respecto a las circunstancias del presente y se consideran bajo esa perspectiva socio-político-estética los principales momentos de la historia del arte europeo. Para ello es imprescindible que se profundice, ante todo, en la conexión que nuestro presente mantiene con el arte de los griegos. He aquí un paralelismo reiterado, una estrategia metodológica que a estas alturas ya nos es familiar y que le sirve a Wagner de orientación y de guía.

El espíritu griego se dio a conocer en su esplendor tanto en el Estado como en el arte, y encontró su mejor expresión -añade Wagner- en Apolo, el dios principal y nacional de las tribus helénicas, el símbolo más apropiado del pueblo griego. Ahora bien, para este artista que también ejercía de autónomo pensador, clarificar los sentidos concentrados en tal símbolo divino no es sino sumergirse en el mar de la tragedia griega. Veamos, pues, los ejes de su grandilocuente y plástica reconstrucción de esta compleja forma de arte. Repárese en la amplitud de su mirada, la cual mantiene siempre una especie de holismo hermenéutico, subrayando las recíprocas implicaciones que mantienen entre sí la política, la estética, la sociedad y la religión, como las de los helenos en el caso que estamos abordando en torno a la tragedia ática.

A Apolo hemos de imaginárnoslo “con los rasgos de jovial seriedad, bello y fuerte, como lo conoció el gran trágico *Esquilo*”<sup>6</sup>. Así lo vio también el ateniense cuando todos los impulsos de su hermoso cuerpo y de su infatigable espíritu le llevaban hacia el renacimiento de su genuino ser gracias a la expresión ideal del arte; cuando su plena y sonora voz se elevaba en el canto del coro para declamar las gestas del dios y para que los danzantes iniciaran el compás del baile en cuyos movimientos también se representaban tales gestas; cuando dispuso sobre columnas armónicamente ordenadas el noble techo de la bóveda, fue poniendo en hilera los amplios hemiciclos del anfiteatro y cuando proyectó las ingeniosas estructuraciones del escenario. También de esta manera percibió al magnífico dios el poeta trágico, inspirado por Dioniso, cuando a todos los elementos de las artes que habían brotado con espontaneidad, lozanía y por íntima necesidad en aquella forma de vida,

*arte del futuro*. Valencia, Publicaciones de la Universitat de València, 2000, pp. 9-26, así como al “*Post-scriptum*” de Francisco López, *Ibid.* pp. 175-193.

<sup>6</sup> Wagner, R., *Die Kunst und die Revolution*, en *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*. Edición de Dieter Borchmeyer. Vol. 5, *Frühe Prosa und Revolutionstraktate*, p. 275, traducción nuestra.

la más bella de entre todas las vidas humanas, les dirigió su palabra audaz y vinculante y su sublime propósito poético, el cual las unificaba a todas ellas como en un único foco con el fin de producir la más grandiosa obra de arte que se pueda imaginar, el *drama*.

En él se hicieron verdad y realidad las gestas de los dioses y de los humanos, sus sufrimientos y sus alegrías, tal y como se habían revelado, joviales y serias, en la sublime figura de Apolo, en forma de ritmo eterno y de eterna armonía de todos los movimientos. Pues todo lo que vivía y se movía en dioses y humanos y en los mismos espectadores, todo ello encontró en el drama su más plena y acabada expresión, porque en él el ojo y el oído, así como el espíritu y el corazón, lo captaban y lo percibían todo de manera viva y real, todo lo veían de modo verdaderamente sensible y espiritual, de manera que la imaginación no necesitaba ya tener que conformarse con su mera representación mental. Un día dedicado a las tragedias era una fiesta consagrada a la divinidad, pues en ellas el dios se expresaba con claridad y se tornaba perceptible. El poeta era su sumo sacerdote, que se hallaba real y corporalmente en el interior de su obra de arte, dirigiendo los coros de los danzantes, entonando con su voz los cantos corales y anunciando en sonoras palabras las sentencias de la sabiduría divina. Así eran el arte y el pueblo griegos en su verdad y belleza supremas (cf. *Ibid.* pp. 275-276).

Ese pueblo tan individualista y tan activo llenaba hasta con treinta mil espectadores el anfiteatro para ver representar la más profunda de todas las tragedias, el *Prometeo*, para reunirse ante la más poderosa de las obras de arte y, de ese modo, conocerse a sí mismo, captar su propia actividad, fundirse con su ser, su comunidad y su dios en intimísima unidad y para, de esa manera, volver a ser en muy noble y profunda calma lo que se había sido unas horas antes en la más incesante excitación y la más separada de las individualidades (cf. *Ibid.* p. 276).

El griego, celoso de su máxima independencia personal, enemigo de cualquier forma de tiranía, reacio a las influencias tanto del extranjero como de la propia tradición, partidario de vivir, actuar y pensar con la máxima libertad, enmudecía sin embargo ante la llamada del coro, se subordinaba gustoso a las convenciones en torno a la organización escénica y obedecía voluntariamente el mandato de la necesidad que en forma de sentencias el autor trágico le anunciaba desde el escenario en boca de sus dioses y sus héroes. “Pues en la tragedia el griego se reencontraba a sí mismo, a la parte más noble de su ser, y la hallaba en efecto formando unidad con la parte más

noble del ser entero de toda la nación” (op. cit. p. 277). Desde su más propia esencia, desde su propia naturaleza, de la que cada vez era más y más consciente, prorrumplía mediante la obra de arte de la tragedia expresando oráculos, convertido a la vez en dios y en sacerdote, en un magnífico ser humano divino, sintiéndose él mismo en la universalidad y hallándola a ésta en él, como una fibra de entre las miles que constituyen el todo de la vida de una planta, generadora de una perfumada flor. Esa flor es dicha obra de arte, su perfume es el espíritu griego que todavía hoy nos cautiva y embriaga, haciéndonos confesar que ¡preferimos ser durante medio día un griego ante la obra de arte trágica, que un dios no griego a lo largo de toda una eternidad! (cf. Ibid.).

Hasta aquí, la imagen wagneriana de la tragedia en su momento de esplendor. Subrayemos al menos otro de los efectos de su totalizante enfoque: en la tragedia griega se interfecudaron en sabia unidad las diferentes artes, a saber, la danza, la poesía, la música, la arquitectura, etc., así como también el drama, cima del arte, atendía los diferentes respectos de las facultades humanas -el ojo y el oído, la mente y el corazón, lo sensible y lo espiritual, lo efectivo y lo figurado, lo vivido y lo imaginado-, conjugando con maravilloso equilibrio lo divino y lo humano, lo individual y lo colectivo o nacional, la innovación y la tradición, la agitación y el reposo, la particularidad y la universalidad, la verdad y la belleza. No se subestime la doble referencia a Apolo, en primer lugar, pero asimismo a Dioniso, ni la doble adjetivación que repite en la exposición de lo trágico: “*ernst und heiter*”, esto es, “serio y jovial” a la vez, y si se tiene que substantivar uno de estos dos aspectos, se escoje la “seriedad” (*Ernst*). Pasemos ahora a resumir la versión que nos ofrece del declive de esa maravillosa creación artística:

La decadencia de la tragedia coincide exactamente con la disolución del Estado ateniense. Así como el espíritu comunitario se disgregó en mil direcciones egoístas, así también la gran obra de arte integral de la tragedia (*das grosse Gesamtkunstwerk der Tragödie*) se disolvió en los componentes artísticos individuales que la constituían: sobre las ruinas de la tragedia lloraba con risa loca el comediógrafo Aristófanes, y todo impulso artístico acabó finalmente ante la seria reflexión de la filosofía, que meditaba sobre las causas de la caducidad de la belleza y de la fuerza de los humanos. (op. cit. pp. 277-278).

Así pues, a la filosofía, y no al arte, pertenecen los dos milenios que han transcurrido desde el ocaso de la tragedia griega hasta nuestros días. La razón principal de tal ausencia es la falta de libertad, condición absolutamente necesaria del surgimiento de todo verdadero arte, que no se podía fraguar en un contexto social marcado por la esclavitud de todos, como ya sucedió bajo los emperadores romanos y en el cristianismo posterior, antinatural e hipócrita. Ciertamente, cuando Wagner pasa revista al arte de la modernidad insiste en el mercantilismo industrial y en el egoísmo predominante en la sociedad de su tiempo, determinada por el imperio del dinero, para demostrar en concreto la ineludible necesidad de revolucionar el contexto social, el único terreno en el que puede nacer la obra de arte que pueda de nuevo parangonarse con la tragedia de los griegos, la de Esquilo y Sófocles en especial, la genuina creación del pueblo de Atenas (cf. op. cit. pp. 288-289), en la que no estaban dissociadas las diferentes artes que la integraban, sobre todo el drama y la ópera, el texto verbal y la melodía musical. Las múltiples comparaciones que entonces efectúa sirven para comprobar una vez más que Wagner considera a la tragedia griega como la cima del espíritu griego y como la obra de arte suprema e indivisible del espíritu humano, como el máximo modelo a seguir en las tristes oscilaciones del presente, cuya barbarie resalta por contraste al confrontarlo con la plenitud alcanzada por los griegos (cf. op. cit. p. 286). He aquí sus laudatorias consideraciones, que en el texto original vienen seguidas por el contrapunto de las carencias o las antítesis correspondientes, típicas de nuestra raquítica modernidad: “El arte público de los griegos, tal como alcanzó su punto álgido en la tragedia, era la expresión de lo más profundo y más noble de la conciencia del pueblo (...). Para el griego la representación de una tragedia era una fiesta religiosa, sobre su escenario aparecían los dioses en movimiento y les comunicaban su sabiduría a los humanos (...). En los amplios espacios del anfiteatro griego el pueblo entero asistía a las representaciones (...). El griego obtenía sus instrumentos artísticos de los resultados de la más elevada formación de su comunidad,” formación que desde su más tierna juventud le convertía en objeto de tratamiento y de disfrute artísticos, en su cuerpo tanto como en su mente. “El griego era él mismo actor, cantante y bailarín, su colaboración en la representación de una tragedia constituía su máximo placer en esa misma obra de arte, y con razón consideraba una distinción estar legitimado para participar en ese disfrute gracias a su propia belleza y formación (...). El artista griego era remunerado, a más de por su propio goce en la obra de arte,

por el éxito y la pública aprobación,” por todo lo cual el arte público de los griegos era justamente eso, genuino *arte* (op. cit. pp. 290-291).

A pesar de estas grandes alabanzas, no todo era de impecable perfección en la Antigüedad, ni su arte, por tanto, nos condiciona por completo a una mera repetición de lo ya conseguido entonces: Wagner considera que el griego no conocía propiamente el trabajo manual, ni la preocupación de atender las necesidades indispensable de la vida privada, pues su espíritu solamente vivía en lo público, en la comunidad del pueblo, toda su preocupación estaba dirigida al ámbito de lo general y nacional -*die Öffentlichkeit*- y, para satisfacer tal dimensión pública, actuaba como patriota, como hombre de Estado, como artista. El cuidado del ámbito privado y doméstico -*die Häuslichkeit*- estaba sin embargo en manos de dos colectivos que quedaban excluidos de la viva participación en la esfera político-ciudadana, a saber, las mujeres, por un lado, y los esclavos y los bárbaros, por el otro. Ahora bien, este rasgo estructural deficitario de la Grecia antigua atraviesa el destino de nuestra historia, ya que en la actualidad todos somos esclavos y permanecemos al margen del gobierno de nuestras vidas: es un absurdo pretender que en tales condiciones florezcan artistas de calidad y produzcan un arte cimero (*Kunst*), cuando sólo hay de hecho pura artesanía industrial que se vende al mejor postor, esto es, sólo tenemos en nuestra sociedad mera manufactura artística (*künstlerisches Handwerk*). Por el contrario, la belleza y la fuerza, caracteres fundamentales de la vida pública griega, únicamente pueden tener perdurabilidad si son el patrimonio de todos los humanos, esto es, si también implican a los bárbaros y a los esclavos (y a las mujeres, debería añadir Wagner, en coherencia con sus análisis de los colectivos que habían estado excluidos de la vida pública antigua). Ese reto nos afecta ineludiblemente, ya que ahora nos hemos convertido todos en meros esclavos del dinero y del afán de lucro.

El arte en la vida pública moderna no existe, tan sólo aparece en la conciencia individual, no en la inconsciencia pública. En los griegos, por el contrario, el arte existía en la conciencia pública. De ahí que en la época de su florecimiento el arte griego fuese *conservador*; pues se hallaba en armonía con la opinión pública, de la que era su adecuada expresión. “En los griegos la consumada y perfecta obra de arte del drama era el compendio de todo lo griego susceptible de representación; el drama era la nación misma en íntima conexión con su historia, la cual se encontraba cara a cara consigo misma gracias a la realización de esa obra de arte; en ella se comprendía a sí misma

y en el transcurso de unas pocas horas se asumía a sí misma, como autoconsumiéndose en el más propio y noble de los placeres” (op. cit. p. 295). Toda parcelación de este goce, toda desmembración de las fuerzas que se habían reunido en ese único punto, toda dispersión de los elementos en múltiples y variadas direcciones no podía sino dañar esa única y extraordinaria obra de arte -y a ese unitario Estado, su verdadero productor-, y por ello el arte, al igual que los más nobles hombres del Estado griego de aquella época, fueron conservadores. “*Esquilo* es la expresión más característica de este conservadurismo: su obra de arte conservadora más extraordinaria es la *Orestíada*, con la cual simultáneamente se enfrentó como poeta al joven Sófocles, y como hombre de Estado al revolucionario *Pericles*. El triunfo de Sófocles, al igual que el de Pericles, estaba en concordancia con el desarrollo progresivo de la humanidad; pero la derrota de Esquilo fue el primer paso en su descenso de la tragedia griega, como también fue el primer momento de la disolución del Estado ateniense” (op. cit. pp. 295-296).

“Con la posterior caída de la tragedia el arte fue dejando de ser cada vez más la expresión de la conciencia pública: el drama se descompuso en sus partes integrantes: la retórica, la escultura, la pintura, la música, etc. abandonaron el corro en el que se habían movido en unidad, para emprender cada una de ellas su propio camino y para desarrollarse con independencia, aunque de manera egoísta y solitaria” (op. cit. p. 296). Por ello en la época del Renacimiento de las artes las encontramos desarrolladas pero aisladas, sin unidad. La gran obra de arte griega integral (*das grosse griechische Gesamtkunstwerk*) no podía reaparecer de súbito en su plenitud ante nuestro espíritu. El auténtico arte verdadero aún no ha renacido, “pues la perfecta obra de arte, la gran expresión unificada de una vida pública libre y bella, el *drama*, la *tragedia*,” -por grandes que sean los trágicos que aquí y allá han poetizado en la modernidad- todavía no ha vuelto a nacer, justamente porque no ha de renacer, sino que ha de ser engendrada de nuevo. Ahora bien, tan sólo la gran revolución de la humanidad, cuyo comienzo deshizo a la tragedia griega, podrá conseguirnos esa obra de arte del futuro, que abarcará el espíritu de toda la humanidad libre por encima de las barreras de las diferentes nacionalidades. Y esa tarea es algo más y completamente diferente que la mera reproducción del helenismo. Por eso no queremos volver a ser griegos, pues aquello que éstos no supieron, y por ello fracasaron, nosotros ahora ya lo sabemos: hemos de crear un arte revolucionario, ese arte ha de surgir a partir de la revolución (cf. op. cit. pp. 296-297).

La utopía que Wagner sueña conlleva la sustitución del trabajo alienante por las labores de esos esclavos modernos y artificiales, las máquinas, pero puestas al servicio de la vida libre, bella y fuerte, esto es, artística, de los humanos. Así volveremos a conquistar el elemento vital de los griegos en una medida muy superior: lo que para los griegos fue el resultado de un desarrollo natural, para nosotros será la consecuencia de una lucha histórica; lo que allí fue un regalo semi-inconsciente, permanecerá entre nosotros como un saber obtenido mediante combates inolvidables (cf. op. cit. p. 301). Las artes, nuevamente desarrolladas, se unirán entonces en el drama, en la extraordinaria tragedia humana, y otra vez las tragedias serán las fiestas de la humanidad, su desalienada expresión religiosa. Este soñador texto revolucionario, primera exposición de esa anhelada obra de arte del futuro, acaba con las siguientes palabras:

De este modo, por lo tanto, *Jesús nos habría enseñado que todos los humanos somos iguales y hermanos; pero Apolo le habría impreso a esta grandiosa asociación fraternal el sello de la fuerza y de la belleza, él habría guiado a los humanos desde la duda en su propio valor hasta la conciencia de su supremo poder divino. Edifiquemos, pues, el altar del futuro, tanto en la vida como en el arte vivo, en honor de los dos maestros más sublimes de la humanidad: - ¡Jesús, que sufrió por todos los humanos, y Apolo, que los elevó a su alegre dignidad!* (op. cit. p. 309).

A partir de este esquema general de innegable inspiración hegeliano-feuerbachiana profundizará Wagner sus consideraciones en torno a los trágicos griegos y meditará las lecciones a extraer para la construcción de sus futuros dramas musicales.

## APÉNDICE

### Antología de textos

#### A) La tragedia griega en *La obra de arte del futuro* (1849)<sup>1</sup>

(Ejemplaridad y deficiencias del arte griego)

“¿Ante qué fenómeno tenemos una sensación más descorazonadora de la impotencia de nuestra frívola cultura sino ante al arte de los *helenos*? ¡Hacia él, hacia ese arte de los preferidos de la naturaleza que todo lo ama, de los más bellos seres humanos que esa madre que goza procreando nos presenta, hasta en los días más brumosamente grises de la actual cultura de la moda, como un testimonio irrefutable y victorioso de lo que ella es capaz de producir - hacia el magnífico arte griego dirigimos nuestra mirada, para, desde su íntima comprensión, arrancarle el cómo hemos de realizar la obra de arte del futuro! La naturaleza ha hecho todo lo que estaba en sus manos - ha procreado a los helenos, les ha alimentado con sus pechos, les ha formado con su sabiduría materna: con orgullo de madre nos los presenta, y con amor de madre se dirige a todos nosotros, los humanos, diciéndonos: “¡Por vosotros lo hice; haced ahora lo que podáis, por el amor que os tenéis!”

“Así pues, hemos de hacer del arte *helénico* arte *humano* en general; debemos sustraerlo de las condiciones bajo las que fue sólo *helénico*, y no arte *humano universal*; (...) este ropaje de la *religión* específicamente *helénica* hemos de transformarlo en el vínculo de la religión del futuro, de la religión de la universalidad.” (p. 49). Pero esa invención religiosa futura ha de nacer del pueblo, no de individuos aislados, por lo tanto, por ahora, sólo cabe contentarse examinando con aguda mirada “el arte de los helenos” sin perder de vista el objetivo final, la gran obra de arte universal del futuro (p. 50).

\* \* \*

(El proceso de gestación de la tragedia griega)

La danza, la música y la poesía son la “tres encantadoras hermanas helénicas” (p. 59). “La obra de arte de la lírica griega nos muestra cómo las leyes del ritmo, que eran peculiares del arte de la danza, continuaron desarrollándose y enriqueciéndose

<sup>1</sup> Citamos siguiendo la edición siguiente: Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*. Trad. y notas de Joan B. Llinares y Francisco López. Valencia, Servicio de publicaciones de la Universitat de València, 2000.

infinitamente, de modo característico y diverso, en el arte del sonido, y sobre todo en el de la poesía, gracias precisamente a la peculiaridad de esas artes; leyes que, sin descanso, dieron nuevos bríos al arte de la danza, para que descubriera otros movimientos, que acabaron por serle peculiares; y también nos muestra cómo, de esta forma, en un feliz y pródigo efecto recíproco, la peculiaridad de cada una de estas modalidades artísticas pudo elevarse a su más alta cima." (p. 67).

\* \* \*

"El *heleno*, cuando navegaba por su mar, jamás perdía de vista las costas de su país: ese mar era para él la segura corriente que le llevaba de playa en playa, sobre él viajaba entre las bien conocidas orillas, siguiendo el melódico compás de los remos -su ojo se dirigía aquí hacia la danza de las ninfas del bosque, su oído atendía allá al himno de los dioses, cuyas estrofas, ingeniosamente melódicas, le traían los aires que descendían desde los altonazos de la montaña. En la superficie del agua se le reflejaban con toda exactitud, delimitadas por el ribete azul del éter, las costas del país, con sus rocas, sus valles, sus árboles, sus flores y sus gentes: y esta imagen especular, atractivamente ondulante, graciosamente movida por el fresco soplo de los aires, le pareció que era la *armonía*." (p. 73).

\* \* \*

"Es seguro que la lírica de Orfeo no hubiese sido capaz de transformar a los animales salvajes en seres silenciosos que tranquilamente se tienden sobre el suelo, llenos de devoción, si el cantor les hubiera dado a leer algo así como poemas impresos: previamente, la resonante voz del corazón tuvo que infundir respeto a sus oídos, y moviéndose con gracia y valentía el cuerpo humano tuvo que imponerse a sus ojos, que no acechaban más que carnaza, de *tal* manera que, sin ninguna arbitrariedad, en ese ser humano no viesan ya solamente sustancia para su estómago, algo que poder devorar, sino también una cosa que estaba frente a ellos, digna de escuchar y contemplar, y todo eso antes de que fueran capaces de prestar atención a sus sentencias morales." (p. 93).

"La *épica popular* real tampoco fue, de ningún modo, un poema que sólo hubiera de ser algo así como recitado: los cantos de Homero, tal como se presentan ante nuestros ojos, proceden de la redacción crítica, selectiva y compositiva que se hizo en una época en la que ya no estaba viva la verdadera epopeya. Cuando Solón legislaba y Pisístrato introducía un gobierno ciudadano ya se estaban buscando los fragmentos perdidos de la desaparecida épica popular, y lo que se compilaba estaba orientado a usarse como lectura - poco más o menos como en la época de los Hohenstaufen se reunieron los fragmentos de los desaparecidos cantares de los

nibelungos. Antes de que estos cantos épicos se hubieran convertido en objeto de semejante interés literario, ya habían alcanzado su apogeo en el pueblo, reforzados por la voz y por la mímica, como obras de arte representadas corporalmente, es decir, como danzas con cantos líricos, métricamente condensados y consolidados, que se demoraban preferentemente en la pintura de la acción y en la repetición de los diálogos heroicos. Estas representaciones épico-líricas constituyen el inconfundible miembro intermedio que une a la más antigua lírica propiamente dicha con la tragedia, la senda normal de tránsito de aquélla a ésta.” (pp. 93-94).

“La tragedia fue la obra de arte del pueblo que penetraba en la vida pública de la ciudad, y en su aparición podemos advertir con toda claridad los divergentes procedimientos estilísticos de las creaciones artísticas del pueblo, por una parte, y de los productos meramente histórico-literarios del denominado mundo artístico culto, por otra.” (p. 94).

Mientras los eruditos construían un *Homero literario* en la corte de Pisístrato, “*Tespis* ya había llevado su carro a Atenas, lo había situado junto a las murallas del palacio real, había preparado el *escenario*, había hecho su *entrada* en él saliendo del coro del pueblo y *no describió* ya, como sucedía en la épica, las gestas de los héroes, sino que *él mismo se presentó como tal héroe*.” (p. 94).

“En el pueblo todo es acción y realidad: el pueblo *actúa* y luego se alegra pensando en lo que ha hecho. De esa forma, (...) colocando las tablas del escenario, se engalanó, como un actor trágico, con la vestidura y la máscara de un dios o de un héroe, para ser él mismo ese dios o ese héroe, y fue creada la *tragedia*, de cuyo esplendor disfrutó con la buena conciencia de su fuerza creativa, mientras, con bastante desconsideración, legó la búsqueda de su fundamento metafísico exclusivamente a la intrincada especulación de nuestros actuales dramaturgos del teatro de la corte.” (p. 95).

“En tiempos de la comunidad familiar-nacional, tiempos que precedieron al ascenso del egoísmo absoluto de cada individuo al rango de religión, y que nuestros historiadores llaman tiempos ahistóricos del mito y de la fábula, el pueblo ya era en verdad el único artista y poeta.” (p. 166).

\* \* \*

(La decadencia de la tragedia)

“El esplendor de la tragedia se prolongó a lo largo de todo el tiempo en el que se la estuvo componiendo desde el espíritu del pueblo y en el que éste fue un espíritu realmente popular, esto es, un espíritu *común*. Cuando la fraternidad nacional del pueblo se hizo pedazos, cuando los agujonazos sofisticados del espíritu ático, egoístamente desintegrador, hirieron y resquebrajaron los vínculos comunes de su religión y de su propia usanza primitiva - entonces cesó también la obra de arte del

pueblo: entonces los profesores y los doctores de la honorable corporación de literatos se apoderaron del edificio que se deshacía en ruinas, y acarrearón travesaños y piedras con el fin de hacer indagaciones, combinaciones y meditaciones. Riendo como en las comedias de Aristófanes el pueblo dejó que los insectos eruditos acabaran de consumirlo, se apartó del arte durante unos milenios e hizo historia universal por íntima necesidad, mientras aquéllos compilaban a marchas forzadas la historia de la literatura, cumpliendo la alejandrina orden de mando." (p. 95).

\* \* \*

"En el breve lapso de tiempo de esplendor artístico ateniense el carro de Tespis se relaciona con el teatro de Esquilo y Sófocles tal como, en el enorme lapso temporal del esplendor artístico humano universal, se relaciona el teatro de Shakespeare con el teatro del futuro." (p. 100).

\* \* \*

(Tragedia y arquitectura)

"El *heleno primordial*, necesitado del oráculo de la naturaleza, se inclinaba ante el *roble de los dioses* en Dodona; bajo un umbroso techo de ramas y rodeado de las verdes columnas de los árboles del *bosquecillo de los dioses*, el *órfico* elevaba su voz: pero el *lírico*, artísticamente gozoso, organizaba sus bailes bajo el techo bellamente dispuesto del escalonado frontispicio y entre las columnas de mármol ingeniosamente colocadas en fila del *templo de los dioses*, de acuerdo con el himno que sonaba - y en el *teatro* que, a partir del altar de los dioses - como su punto central - se levantó para que la escena brindara, en los anchos espacios, comprensión a los espectadores que la reclamaban, el *trágico* realizaba la obra más viva del más consumado arte." (p. 116).

"De este modo, el ser humano *artista* que reclamaba *autorrepresentarse artísticamente* hizo que la naturaleza se subordinara a sus exigencias *artísticas*, para que así le sirviera a su propósito supremo. Y de esa forma el poeta lírico-trágico implicó al *arquitecto*, el cual hubo de construir ese edificio, digno de su arte, que resultaba artísticamente adecuado a él." (p. 117).

"No son los palacios reales de Teseo y Agamenón, ni son las primitivas murallas de rocas de las fortalezas pelasgas las que lograron que nos las representemos, o incluso que las intuyamos, como obras de arte arquitectónicas - sino los *templos* de los dioses y los *teatros de tragedias* del pueblo. Todo lo que tras el desmoronamiento de la tragedia, es decir, del arte griego plenamente consumado, se conservó de esas obras arquitectónicas es, por su esencia, de origen *asiático*." (p. 117).

"Delicioso sosiego y noble entusiasmo nos invaden al contemplar serenamente

los templos helénicos de los dioses, en los que reconocemos a la naturaleza, espiritualizada sin embargo por el hálito del arte humano. Ahora bien, el templo de los dioses, convertido en escenario popular y comunitario del supremo arte humano, fue el *teatro*. En él el arte, y ciertamente el arte que es comunitario y que va difundándose por la comunidad, fue él mismo la ley, fue normativo y actuó por necesidad, en perfectísimo acuerdo con tal necesidad, produciendo, en efecto, *desde* ella las más maravillosas y atrevidas creaciones.” (pp. 117-118).

El fruto de esta fecunda conjunción es “la sublime simplicidad y profunda elocuencia de los edificios griegos de la época del esplendor de la tragedia” (p. 121). Pero “al marchitarse la tragedia griega comenzó justamente la decadencia” de la arquitectura griega, es decir, “sobrevino el decaimiento de su genuina fuerza productiva” (p. 121).

\* \* \*

#### (Tragedia y religión)

“Las tribus helénicas celebraban la rememoración colectiva de su ascendencia comunitaria en sus fiestas religiosas, es decir, enalteciendo y venerando al dios o al héroe en torno al cual se sentían reunidas formando un todo común. Ahora bien, dichas tribus materializaron sensiblemente sus recuerdos nacionales con la mayor viveza, cual si brotara de la necesidad de mantener en suma claridad aquello que cada vez se hundía más en el pasado, en el arte y, con una inmediatez total, en la obra de arte más lograda, en la tragedia. La obra de arte, tanto lírica como dramática, era un acto *religioso*: sin embargo, en ese acto, que se instituyó frente a las sencillas celebraciones religiosas originarias, se reveló ya una aspiración, por así decirlo, artificial, a saber, el afán de representarse arbitraria y deliberadamente aquel recuerdo comunitario que en la vida corriente ya había perdido su viva impresión inmediata. La tragedia era, por lo tanto, la celebración religiosa convertida en *obra de arte*, frente a la cual la festividad verdaderamente religiosa del templo, continuada según la tradición, necesariamente tuvo que perder en veracidad e intimidad, hasta el punto que acabó convertida justamente en una ceremonia tradicional sin ton ni son, cuyo núcleo se mantuvo vivo en la obra de arte.” (pp. 123-124).

“En la sumamente importante *exterioridad* del acto religioso el conjunto de familias se presenta como una asociación familiar gracias a ciertos usos, formas y vestidos preñados de antigua significación: el *ropaje* de la religión es, por así decirlo, el *atuendo* de la tribu en el que ésta, a primera vista se reconoce como formando una comunidad. Este ropaje, consagrado por su antiquísima tradición, esta convención, en cierto modo religioso-social, pasó de la celebración religiosa a la artística, a la tragedia: el trágico, convencionalmente revestido con tales ropas, se manifestó en sus intervenciones escénicas como el representante, reconocido y venerado, del pueblo.

Ni el tamaño del teatro ni la lejanía de los espectadores fueron en modo alguno las únicas causas de que, por ejemplo, la figura humana se elevase utilizando *coturnos*, o de que se permitiera únicamente la fija *máscara* trágica - antes bien, eran éstos, máscara y coturno, atributos necesarios, llenos de significación religiosa, que en compañía de otros signos simbólicos le daban al actor su importante carácter sacerdotal." (p. 124).

\* \* \*

(Tragedia y pintura)

La pintura "solamente pasó a tener significación artística a partir del momento en que palideció la viva obra de arte de la tragedia, y las brillantes figuraciones coloreadas de la pintura intentaron entonces retener para la vista las maravillosas y elocuentes escenas de las que ya no se podía conseguir una impresión viva, cálida e inmediata." (p. 132).

De ese modo, el propio arte se convierte en objeto artístico. "No obstante, el arte de la pintura se diferencia del modo más provechoso de la insensata maniobra de volver a construir la obra de arte trágica mediante una mera repetición imitativa - como se dedicaron a hacer, por ejemplo, los poetas cortesanos de Alejandría -, pues la pintura da lo perdido por perdido y responde a las ansias de volver a realizarlo mediante el proceso de formación de una especial facultad artística, peculiar del ser humano." (pp. 133-134).

"En cuanto los pintores griegos intentaron retener con todo detalle y volver a presentar, mediante el dibujo y los colores, aquellas escenas que habían sido mostradas previamente a la vista y al oído, por medio de una genuina representación, en la lírica, en la epopeya lírica, y en la tragedia, los seres humanos fueron, sin duda, los únicos dignos de ser representados, sirviéndoles de objeto normativo." (p. 135).

"En la representación de las escenas homéricas y trágicas, el paisaje, como fondo necesario, ya había sido captado y reproducido: ahora bien, es cierto que los griegos, en la época de esplendor de su pintura, seguían captando los paisajes con los ojos de un pueblo que, de acuerdo con su espíritu genuino, jamás fue capaz de tal cosa. Pues la naturaleza no fue para los griegos más que el lejano trasfondo del ser humano: el propio ser humano se hallaba en destacado primer plano, y los dioses, a quienes atribuían la fuerza motriz de la naturaleza, eran precisamente dioses humanos." (p. 135).

\* \* \*

B) La tragedia griega en *Ópera y drama* (1850/51)<sup>2</sup>

“El pueblo, que en el origen manifiesta con exclamaciones de honda emoción lírica su asombro ante las activas maravillas de la naturaleza, condensa el fenómeno de la naturaleza ampliamente ramificada -para poder dominar el objeto provocador de su sorpresa- en el dios, y al dios, finalmente, en el héroe. En este héroe, como imagen prieta de su propio ser, (el pueblo) se reconoce a sí mismo, y sus hechos los celebra en la epopeya; pero en el drama los representa él mismo. El héroe trágico de los griegos se adelanta desde el coro y, vuelto a él, le dice: “Ved, así actúa y obra un hombre; lo que vosotros celebráis con opiniones y sentencias, yo os lo represento como irrefutablemente verdadero y necesario.” - La tragedia griega reunió en el coro y los héroes al público y la obra de arte: ésta se ofrecía en sí misma a la vez -como concepción poetizada- al pueblo con el juicio sobre sí, y el drama maduró como obra de arte justamente en el grado en que el juicio dilucidador del coro se expresó tan irrefutablemente en las acciones de los héroes mismos, que el coro pudo retirarse enteramente de la escena (y volver) al pueblo e incluso llegar a serle, en cuanto tal, útil como vivo y activo participante en la acción. La tragedia de Shakespeare sobrepasa categóricamente hasta el presente a la griega en cuanto ha superado plenamente la necesidad del coro en la técnica artística.” (p. 75).

\* \* \*

“Cuando Lessing se esforzaba en su *Laocoonte* en investigar y señalar los límites de la poesía y de la pintura, tenía en mente la poesía que sólo era aún descriptivismo. Lessing parte de líneas paralelas y divisorias, que él traza entre la obra de arte plástica, la cual nos presenta la escena de la lucha a muerte del Laocoonte, y la descripción de la misma escena que Virgilio hace en su *Eneida*, una epopeya escrita para la lectura. Si en el curso de su investigación Lessing toca incluso a Sófocles, tiene con ello de nuevo en el pensamiento al Sófocles literario tal como éste está *ante nosotros*, o, si considera la obra de arte trágica del poeta en su representación viva, pone a ésta involuntariamente fuera también de toda comparación con la obra de la estatuaría o de la pintura, porque la obra de arte trágica viva no está limitada frente a estas artes plásticas, sino que *éstas*, contenidas en *aquella*, hallan sus barreras inevitables según su pobre naturaleza. Allí donde Lessing señala límites y barreras a la poesía, él no se imagina *la obra de arte dramática* presentada sensorialmente,

<sup>2</sup> Para las citas de este apartado nos serviremos de la edición siguiente: Richard Wagner, *Ópera y drama*. Trad. de Angel-Fernando Mayo. Sevilla, Junta de Andalucía y Asociación Sevillana Amigos de la Ópera, 1997.

traída directamente a la contemplación, la que reúne en sí todos los elementos del arte plástico en pos de una suprema plenitud sólo alcanzable por ella, y que a partir de sí ha conducido a este arte o la posibilidad de vida artística más alta, sino la mísera sombra mortal de esta obra de arte, la poesía literaria narrativa y descriptiva manifestándose no a los sentidos sino a la imaginación, en la cual esta imaginación ha llegado a hacerse el factor propiamente descriptivo, para el que la poesía era sólo estimulante.” (p. 127).

\* \* \*

“El drama moderno tiene un doble origen: uno natural, propio de nuestra evolución histórica, *la novela*, - y uno extraño, injertado en nuestra evolución por reflexión, el *drama griego*, comprendido según las reglas, mal entendidas, de Aristóteles.

“El auténtico núcleo de nuestra poesía está en la novela; en el esfuerzo por hacer ese núcleo tan apetitoso como fuera posible, nuestros poetas han caído repentinamente en una imitación más lejana o más cercana del drama griego.” (p. 133). Los máximos exponentes respectivos de estas dos tendencias son Shakespeare y Racine.

\* \* \*

“De sus leyendas patrias, los trágicos griegos habían condensado tales asuntos como la suprema floración artística de estas leyendas” (p. 140).

\* \* \*

Estudiando el *Fausto* de Goethe dice Wagner: “si ahora el drama le atrajo aún como el género más perfecto de la poesía, esto sucedió sobre todo por la consideración del mismo en su forma artística más perfecta. Esta *forma*, que a los italianos y a los franceses, conforme al grado de su conocimiento de la Antigüedad, les era comprensible sólo como norma exterior obligatoria, se reveló a la mirada de los investigadores alemanes, más purificada, como un elemento esencial de la manifestación de la *vida* griega: el calor de aquella forma pudo inspirarles cuando hubieron adivinado el calor de esta vida por sus propios monumentos. El poeta alemán comprendió que la forma unitaria de la tragedia griega no tenía que llegar a imponérsele al drama desde el exterior, sino que debía revivificarlo por el contenido unitario, (manifestado) de dentro afuera. El contenido de la vida moderna, que sólo podía manifestarse aún comprensiblemente en la novela, era imposible de concentrar en una unidad tan plástica que hubiera podido expresarse, en un tratamiento

dramático inteligible, en la forma del drama griego, justificar esta forma por sí misma o producirla necesariamente. El poeta, al que le importaba aquí una configuración artística absoluta, podía retornar ahora -al menos exteriormente- sólo al procedimiento de los franceses; para justificar la forma del drama griego en su obra de arte, tenía que emplear también el asunto ya realizado del mito griego. Cuando Goethe tomó el asunto ya realizado de *Ifigenia en Táuride*, procedió parecidamente como Beethoven se adueñó de la melodía absoluta ya realizada, la disolvió en cierta medida, la fragmentó y reunió sus miembros por medio de una revivificación orgánica, para hacer al organismo de la música misma capaz de alumbrar la melodía, -así echó mano Goethe del asunto ya realizado de la *Ifigenia*, lo dividió en sus partes constitutivas y reunió éstas de nuevo por medio de la configuración poética orgánicamente vivificadora, para capacitar así al organismo del drama mismo para engendrar la forma artística consumada del drama.” (p. 147).

\* \* \*

“En su *Novia de Mesina* (Schiller) procedió, en la imitación de la forma griega, con mayor precisión aún que Goethe en la *Ifigenia*: Goethe reconstruyó esta forma sólo en cuanto en ella debía manifestarse la unidad plástica de una acción; Schiller buscó el configurar desde esta forma misma el asunto del drama. Con ello se aproximó al procedimiento de los poetas trágicos franceses; sólo se diferenció esencialmente de ellos en que él restableció la forma griega más acabadamente que como les había llegado a éstos, y que buscó reanimar el espíritu de esta forma, del que estos no sabían absolutamente nada, e imprimírselo al asunto mismo. Para ello tomó de la tragedia griega el *fatum* -ciertamente según la comprensión de éste posible para él-, y desde ese *fatum* construyó una acción que debía formar, detrás de su disfraz medieval, el punto de intercambio vivo entre la antigüedad y el entendimiento moderno. Desde el punto de vista puramente histórico-artístico, jamás se ha producido nada tan deliberadamente como *esta Novia de Mesina*. (...) Pero esta realización no salió bien.” (pp. 150-151).

\* \* \*

“Por la representación real del verdadero drama griego, el (poeta actual) se representa la forma dramática perfecta, a la que se ha esforzado en vano, como algo totalmente extraño.” (p. 153). La época moderna ha mostrado la profunda contradicción histórico-artística con gran evidencia, una contradicción que tiene que ver con la contradicción de nuestras condiciones vitales, con la contradicción artística entre asunto y forma, y con la contradicción en la vida entre el hombre y la naturaleza (cf. p. 153). Es digno de notar que mientras la obra artística literaria de la

novela, sobre todo la francesa, se convertía en llamamiento a la fuerza revolucionaria del pueblo, que debía destruir el fundamento social más depravado de esta vida del presente, “un poeta ingenioso (el filólogo Johann Jakob Christian Donner), que como artista creador jamás había hallado la capacidad de dominar cualquier clase de asunto para (hacer de él) un drama verdadero, pudo mover a un príncipe absoluto (Federico Guillermo IV de Prusia) a dar a su intendente teatral la orden de representarle *una tragedia griega auténtica* con fidelidad a la Antigüedad (la *Antígona* de Sófocles), para lo cual un compositor famoso (Felix Mendelssohn) tenía que escribir la música necesaria. Este *drama sofocliano* se evidenció (en Postdam el 28 de octubre de 1841, y en Berlín el 6 de noviembre), frente a nuestra vida, como una grosera y convencional mentira artística: como una mentira que producía una necesidad artificial, para paliar la falsedad de nuestro entero arte; como una mentira que buscaba hacer negar, con cualquier pretexto artificial, la verdadera necesidad de nuestro tiempo. Pero esta tragedia hubo de revelarnos una verdad precisa, esto es: *que nosotros no tenemos un drama y que no podemos tenerlo*; que nuestro drama literario está justamente tan alejado del drama verdadero como un piano (lo está) del canto sinfónico de la voz humana; que en el drama moderno podemos llegar a la producción de poesía sólo por medio de la más inconcebible intervención de la mecánica literaria, al igual que en el piano podemos llegar a la producción de la música por medio de la más complicada intervención del mecanismo técnico, es decir, a una poesía sin alma, a una música sin sonido.” (p. 153).

\* \* \*

“Hasta el presente, desde que el mundo existe, el impulso a la comunicación ha podido desarrollarse hasta (alcanzar) la capacidad de presentarse de la manera más convincente a los sentidos sólo en una medida limitada de la concepción interior de la esencia de los fenómenos: hasta hoy, sólo al concepto griego del mundo pudo florecerle la verdadera obra de arte del drama. Pero el asunto de este drama era el *mito*, y por su sola esencia podemos comprender la suprema obra de arte griega y su forma, para nosotros seductora.” (p. 156). “La tragedia griega es la realización artística del contenido y del espíritu del mito griego. Así como en este mito la amplitud, sumamente ramificada, de los fenómenos fue comprimida en una forma cada vez más densa, así el drama representó esta forma de nuevo de la manera más comprimida y condensada. La concepción común de la esencia de los fenómenos, que en el mito se condensó de la concepción de la naturaleza en la humano-ética, pasa aquí como obra de arte -manifestándose de la forma más precisa y aclaradora al poder de concepción del hombre- de la imaginación a la realidad. Así como en el drama las figuras, en el mito antes siempre sólo imaginarias, fueron representadas por hombres en una representación física real, así la acción realmente representada,

enteramente correspondiente a la esencia del mito, se comprimió también en una condensación plástica. Si el pensamiento de un hombre se nos evidencia convincentemente sólo en su acción, y si el carácter de un hombre consiste justamente en la perfecta concordancia de su pensamiento con su acción, así esta acción y, por tanto, el pensamiento en que ella se basa -enteramente también en el sentido del mito- se hacen de este modo significativos y correspondientes a un contenido amplio, que también se manifiesta con la mayor concisión. (...) El contenido de una acción es el pensamiento en el que ella se basa; si este pensamiento debe ser grande, amplio y, según la esencia del hombre, exhaustivo en alguna dirección determinada, así producirá él también la acción como decisiva, única e indivisible, pues sólo en una tal acción se nos evidenciará un pensamiento grande. El contenido del mito griego era, según su naturaleza, de esta condición amplia pero condensada, y en la tragedia este (contenido) se manifestó con plena determinación también como esta acción necesaria y decisiva. Hacer nacer esta acción plenamente justificada en su significado más importante, del pensamiento de los personajes, fue la tarea del poeta griego; (y) el cumplimiento de su tarea consistió en hacer comprensible la necesidad de la acción a partir de la verdad probada del pensamiento. Pero la forma unitaria de su obra de arte le venía trazada (al poeta trágico) en el andamiaje del mito, que él tenía sólo que acabar como edificio vivo, mas en modo alguno desmenuzarlo y unirlo de nuevo por amor de un edificio artístico imaginado arbitrariamente. El poeta trágico comunicó el contenido y la esencia del mito sólo de la manera más convincente e inteligible, y la tragedia no es otra cosa que la perfección artística del mito mismo, (así como) el mito es el poema de una concepción común de la vida." (pp. 158-159).

\* \* \*

Según Wagner, la razón reflexiva separa, analiza, investiga conscientemente la realidad de los fenómenos que la concepción poética había visto previamente como un todo y había condensado en figuras imaginadas de un modo inconsciente. Lo que era una representación del conjunto se convierte luego en un exacto conocimiento de las partes, la antigua concepción popular se torna superstición y se sustituye por la ciencia. En otras palabras, el mito se torna crónica histórica. Ahora bien, la Europa Medieval ya es el resultado de dos universos míticos, el griego y el cristiano. (cf. p. 159). El griego refiere todos los fenómenos exteriores al ser humano, y le constituye como el sólido punto de unión de todas las concepciones de la naturaleza y del mundo. Ahora bien, el griego llega al hombre desde fuera, comparándolo con los fenómenos exteriores y la vastedad de la naturaleza, y en él encuentra medida y sosiego, una medida imaginaria, realizable sólo artísticamente, pues cuando el griego intentó realizarla en el Estado, tal medida entró en contradicción con la realidad del

arbitrio humano: es el conflicto entre la arbitrariedad egoísta -la libertad, a fin de cuentas- del individuo y la ley del Estado.

La presencia de la naturaleza es uno de los factores que diferencian por completo el mito griego del mito cristiano, otro es la diferente concepción de la muerte: "para el griego, la muerte no significaba sólo una necesidad natural, sino también ética, pero *únicamente frente a la vida*, la cual era en sí el verdadero objeto de toda concepción artística. La vida suponía por sí misma, por su realidad y su necesidad inconsciente, la muerte trágica, que no era en sí otra cosa que el término de una vida llenada por el desarrollo de la individualidad más plena, gastada en hacer valer esta individualidad." (p. 161). Y un tercer elemento diferenciador es la capacidad de representar en el drama el mismo proceso de la muerte: "el elemento decisivo del drama es el movimiento, realizado artísticamente, de un contenido nítidamente determinado: pero un movimiento puede capturar nuestra atención sólo cuando progresa (...). En el drama griego, el movimiento crece desde el comienzo, en una carrera cada vez más acelerada, hasta la grandiosa tempestad de la catástrofe" (p. 161). Ahora bien, en la concepción y configuración del arte de la época moderna influye decisivamente, según Wagner, otro segundo círculo mítico, similar al griego y opuesto como éste al mito cristiano, a saber, la leyenda nacional de los pueblos europeos más modernos, ante todo la de los pueblos alemanes (cf. p. 162).

Cuando Wagner estudia las formas artísticas de la modernidad le concede un lugar notable a la novela como forma de descubrimiento de la realidad, en especial de la realidad político-social, terriblemente inmoral en su opinión. Cuando de la mera contemplación poético-estética se pasa a la representación de la realidad con fines prácticos, entonces la novela se descompone como forma de arte y se convierte en periodismo, en artículos políticos, en una llamada al pueblo. De ahí que ya no se pueda escribir sin hablar de política, es decir, que el arte del poeta se haya convertido en la política (cf. p. 175). "El poeta no podrá existir de nuevo hasta que no tengamos ya política. Pero la política es el secreto de nuestra historia y de las condiciones resultantes de ella. *Napoleón* lo expresó. Le dijo a Goethe: "El lugar del *fatum* en el mundo antiguo lo representa, desde la dominación romana, la *Política*" - ¡Entendamos bien la sentencia del penitente de Santa Elena! En ella se resume toda la verdad de lo que tenemos que comprender, para ponernos en claro también sobre el contenido y la forma del drama." (p. 175).

"El *fatum* de los griegos es la necesidad natural interior, de la que el griego buscaba liberarse -porque él no la entendía- en el Estado político arbitrario. (...) La necesidad natural se manifiesta de la forma más fuerte e invencible en el impulso vital físico del *individuo*, - pero tanto más incomprensible y arbitraria en la *concepción moral de la sociedad*, desde la cual el instinto natural del individuo es finalmente influido o juzgado en el Estado. El instinto vital del individuo se manifiesta *siempre nuevo e inmediato*, pero la esencia de la sociedad es el *hábito*, y

su concepción, *mediata*. La concepción de la sociedad (...) es limitativa y represiva, y será siempre más tiránica en la medida en que la esencia del individuo, viva y renovadora, luche contra el hábito por un impulso espontáneo.”(p. 177). Cuando el individuo comete un acto contra el hábito moral de la sociedad, se aleja de ésta, pero retorna a su seno si en conciencia lo juzga condenable e interpreta ese delito inconscientemente cometido, sin culpa personal, como fruto de una maldición. “Esta maldición, que en el mito era representada como castigo divino por una falta original, y fijada a la especie singular hasta su desaparición, no es en verdad otra cosa que el poder así perceptible de lo instintivo en el hacer inconsciente y naturalmente necesario del individuo, contra lo cual la sociedad aparece como lo consciente, arbitrario, a explicar y a disculpar en realidad. Mas ella es explicada y disculpada sólo cuando su concepción es reconocida asimismo como inconsciente, y su conciencia, como fundada en una concepción errónea de la esencia del individuo.” (p. 178).

Con estas premisas Wagner ofrece su versión tanto de la tragedia de *Edipo* como de la de *Antígona* (cf. pp. 178-186). En ambos mitos se resume una imagen inteligible de la historia entera de la humanidad hasta la caída o la destrucción del Estado, necesidad presentida por el mito que la historia real ha de llevar a cabo (cf. pp. 186-187):

“Explicuémosnos esta relación a partir del por lo demás tan característico mito de *Edipo*.

Edipo había matado a un hombre que le había irritado con una ofensa y finalmente le había obligado a legítima defensa. En esto la opinión pública no halló nada condenable, pues parecidos casos ocurrían con frecuencia y se explicaban por la necesidad, comprensible a todos, del rechazo de un ataque. Menos aún había cometido Edipo un crimen cuando, como premio de un buen servicio prestado al país, tomó como mujer a la reina del mismo, viuda.

Pero se descubrió que el muerto no era sólo el esposo de esta reina, sino que también era el padre de Edipo, y por consiguiente la madre era aquella mujer dejada por el fallecido.

El respeto filial ante el padre, el amor a él, y el celo del amor por cuidarlo y protegerlo en la vejez eran sentimientos tan instintivos para el hombre, y sobre estos sentimientos se fundaba tan enteramente por sí misma la concepción fundamental más esencial de los hombres, unidos en sociedad precisamente por ella, que un acto que hiriera estos sentimientos de la manera más sensible tenía que parecerles incomprensible y condenable. Mas estos sentimientos eran tan fuertes e invencibles que incluso no podís sobreponerse a ellos la consideración de que aquel padre atentara el primero contra la vida de su hijo: en la muerte de Iayó se había reconocido el castigo por su antiguo crimen, así que de hecho somos insensibles frente a su desaparición misma; mas, sin embargo, esta circunstancia no era capaz de

tranquilizarnos de alguna manera sobre la acción de Edipo, que en definitiva se manifestaba siempre como un parricidio.

Pero con mayor vehemencia se intensificó la aversión pública contra la circunstancia de que Edipo se hubiera casado con su propia madre y procreado hijos con ella. En la vida de familia, el fundamento más natural pero también el más limitado de la sociedad, se había demostrado enteramente por sí mismo que entre padres e hijos, así como entre los hermanos y hermanas mismos, se desarrolla una inclinación totalmente distinta de la que se manifiesta en el vehemente y repentino apetito del amor sexual. En la familia, los lazos naturales entre procreadores y procreados devienen en lazos de lo habitual, y sólo desde lo habitual se desarrolla de nuevo una inclinación natural entre hermanos y hermanas. Mas el primer atractivo del amor sexual le viene al joven de una aparición insólita que le sale al encuentro en un momento preciso de la vida; lo avasallador de este atractivo es tan grande, que arranca al miembro de la familia justamente del medio de esa familia en la que jamás se le ofreció este atractivo y lo arrastra al trato con lo inhabitual. El amor sexual es el agitador que rompe los estrechos límites de la familia, para ampliarlos él mismo en una sociedad humana mayor. La concepción de la esencia del amor familiar y del amor sexual que se le contraponen es, en consecuencia, una concepción espontánea, tomada de la naturaleza de las cosas mismas: reposa sobre la experiencia y el hábito, y por ello es fuerte y atractiva para nosotros con sentimientos invencibles. Edipo, que desposó a su madre y procreó con ella hijos, es un personaje que nos llena de horror y de repugnancia, porque hiere irreparablemente nuestras relaciones *habituales* con nuestra madre y los modos de ver las cosas producidos por ellas.

Si, así pues, estos modos de ver, acrecentados a conceptos morales, eran tan fuertes sólo porque procedían inconscientemente del sentimiento de la naturaleza humana, preguntémosnos ahora: ¿contravino Edipo la naturaleza humana cuando se desposó con su madre? -Ciertamente, no. En caso contrario, la naturaleza humana habría tenido que manifestarse no dejando nacer hijos de este matrimonio; pero la naturaleza se mostró justamente del todo obediente: Yocasta y Edipo se encontraron como dos personalidades insólitas, se amaron, y sólo se hallaron perturbados en su amor desde el momento en que les fue dado a conocer desde fuera que eran madre e hijo. Yocasta y Edipo no *sabían* en qué relación social se encontraban el uno frente al otro: habían actuado espontáneamente según el instinto natural del individuo puramente humano; de su unión se había originado una ampliación de la sociedad humana con dos vigorosos hijos y tres nobles hijas, sobre los que ahora, como sobre sus padres, pesaba la maldición fatal de esta sociedad. La perpleja pareja, que estaba con su conciencia dentro de la sociedad moral, se condenó a sí misma cuando descubrió su crimen inconsciente contra la moralidad: de ese modo, que la pareja se destruyera voluntariamente, para expiar, demostraba la fuerza de la aversión social contra su acción, que por el hábito le era propia *ya antes* de la acción; pero que la

pareja ejercitara sin embargo la acción, a pesar de la conciencia social, atestiguaba el imperio, mayor y más irresistible con mucho, de la naturaleza humana individual consciente.

¡Cuán importante es, pues, que precisamente este Edipo resolviera el enigma de la Esfinge! Edipo expresó anticipadamente su justificación y su condenación al mismo tiempo, puesto que señaló *al hombre* como el núcleo de este enigma. Del cuerpo semihumano de la Esfinge le salió al encuentro ante todo el individuo humano según su sumisión a la naturaleza: cuando el semianimal se hubo precipitado al abismo, destruyéndose a sí mismo, desde la desierta soledad de su roca, el astuto adivino de enigmas se dirigió a las ciudades de los hombres, para de su propia ruina hacer descubrir al hombre completo, el hombre social. Cuando se vació los luminosos ojos, que se habían inflamado de cólera contra un ofensor despótico y habían irradiado amor por una noble mujer, sin ver que aquél era su padre y ésta su madre, se precipitó abajo hacia la Esfinge destrozada, cuyo enigma él tenía que reconocer ahora como todavía no resuelto. *Nosotros* somos quienes tenemos que resolver este enigma, y en verdad de tal manera que justifiquemos lo instintivo del hombre desde la sociedad, de la que lo instintivo es la máxima riqueza, siempre renovada y viva.

¡Pero por de pronto hablemos aún del curso ulterior de la leyenda de Edipo, veamos cómo se compró *la sociedad* y hacia dónde se extravió su conciencia moral!

De las desavenencias de los hijos de Edipo resultó el dominio de Creonte, el hermano de Yocasta, sobre Tebas. Como señor ordenó que el cadáver de uno de los hijos, *Polinices*, que había caído a la vez con el otro, *Eteocles*, en la lucha fratricida, debía ser entregado, insepulto, a los vientos y a los pájaros, mientras que el de Eteocles sería enterrado con honores solemnes: quien contraviniera la orden sería él mismo enterrado vivo. *Antígona*, hermana de ambos; -ella, que había acompañado en la aflicción a su padre ciego- se opuso a la orden con plena conciencia, dio tierra al cadáver del hermano proscrito y sufrió el castigo predeterminado. Vemos aquí el *Estado*, que había crecido inadvertido por la sociedad, se había nutrido del hábito de su concepción y había llegado a ser el representante de este hábito en cuanto que él representaba precisamente sólo al hábito abstracto, cuyo núcleo es el temor y la aversión ante lo inhabitual. Provisto con la fuerza de este hábito, el Estado se revuelve, destructor, contra la sociedad misma, puesto que él le impide el alimento natural de su ser en los sentimientos sociales más espontáneos y más sagrados. El mito que tenemos delante nos muestra exactamente cómo ocurrió esto: examinémoslo, pues, más de cerca.

¿Qué provecho obtenía Creonte del edicto de la cruel orden? ¿Y qué podía hacerle tener por posible que una tal orden *no* tenía que ser rechazada por la indignación general? Después de la muerte de su padre, Eteocles y Polinices habían decidido partir entre sí su herencia, el dominio de Tebas, de manera que lo

administrarían alternativamente. Eteocles, que disfrutó la herencia el primero, se negó a la transmisión a su hermano cuando Polinices regresó del exilio voluntario en el tiempo fijado, para disfrutar ahora la herencia durante su plazo. Por lo tanto, Eteocles era un perjuro. ¿Le castigó por ello la sociedad del juramento sacro? No; ella lo sostuvo en su intención, que se fundaba en un perjurio. ¿Se había perdido ya el respeto a la santidad del juramento? No, al contrario: se clamó a los dioses por la calamidad del perjurio, pues se temía que éste fuera vengado. Pero a pesar de la mala conciencia, los ciudadanos de Tebas toleraron el proceder de Eteocles porque *el objeto* del juramento, el contrato pactado por los hermanos, les parecía mucho más oneroso que las consecuencias de un perjurio, que quizá pudieran ser alejadas por medio de sacrificios y ofrendas a los dioses. Lo que no les gustaba era el cambio de gobierno, la innovación constante, porque el hábito se había convertido en el verdadero legislador. En esta toma de partido de los ciudadanos por Eteocles se confirmaba también un instinto práctico de la esencia de la propiedad, que cada uno quería disfrutar solo, pero no compartirla con otro: todo ciudadano que reconocía en la propiedad la garantía de la tranquilidad habitual era plenamente de suyo el cómplice del acto nada fraterno del propietario supremo, Eteocles. El poder del hábito egoísta sostenía así a Eteocles, y contra él luchaba ahora con ardor juvenil el traicionado Polinices. En él alentaba sólo el sentimiento de una ofensa a vengar: reunió un ejército de heroicos compañeros con las mismas ideas, marchó sobre la ciudad protectora del perjurio y la asedió, para expulsar de ella al hermano ladrón de herencias. Esta manera de actuar, inspirada por la indignación absolutamente justificada, les pareció ahora de nuevo a los ciudadanos de Tebas un crimen monstruoso; pues Polinices, al combatir a su ciudad natal, era categóricamente un *pésimo patriota*. Los amigos de Polinices se habían reunido procedentes de todas las tribus: los había ganado para la causa de Polinices un interés puramente humano, y con ello representaban lo humano en estado puro, la sociedad en su sentido más amplio y natural frente a una sociedad limitada, sin corazón, egoísta, que ante sus embates se apergaminaba insensiblemente en el Estado descarnado. Para terminar la larga guerra, los hermanos se desafiaron en duelo: ambos cayeron en el campo de batalla.

El prudente *Creonte* consideró el conjunto de los acontecimientos y desde él reconoció la esencia de la opinión pública, como cuyo núcleo comprendió el hábito, la preocupación y la aversión ante la novedad. El modo de ver moral de la esencia de la sociedad, que en el magnánimo Edipo era aún tan fuerte que él mismo se había destruido de asco por su crimen inconsciente, perdió su fuerza en la medida en que lo puramente humano, que era lo determinante en él, entró en conflicto con el interés más fuerte de la sociedad, con el hábito absoluto, es decir, con el egoísmo común. Esta conciencia moral se separaba de la sociedad allí dondequiera entraba en conflicto con la praxis de la misma y se establecía como *religión*, mientras que la

sociedad práctica se configuraba en el *Estado*. En la religión, *la moralidad*, que antes había sido en la sociedad algo cálido, vivo, permaneció ahora sólo como algo *pensado*, deseado, pero ya no factible; en el Estado, por el contrario, se procedió según el parecer práctico de la utilidad, y si con ello era herida la conciencia moral, se la tranquilizaba por medio de ejercicios religiosos inofensivos para el Estado. Con esto, el gran provecho fue que, tanto en la religión como en el Estado, siempre se encontraba a alguien sobre quien se podía cargar sus pecados: los crímenes del Estado tenía que pagarlos el príncipe, pero de infracciones contra la moral religiosa tenían que responder los dioses. Eteocles había sido chivo expiatorio práctico del nuevo Estado; los benignos dioses habían tenido que reconducir hacia él las consecuencias de su perjurio, pero los bravos ciudadanos de Tebas debían (¡al menos así lo esperaban, pero por desgracia jamás ocurrió!) saborear la estabilidad del Estado. De aquí que quien quisiera llegar a ser de nuevo tal chivo expiatorio era bienvenido para ellos; y éste fue el prudente Creonte, que sabía arreglarse bien con los dioses, pero no el ardiente Polinices, que por causa de un simple perjurio llamaba tan salvajemente en las puertas de la ciudad.

Mas Creonte reconocía también en la auténtica causa del trágico destino de los laidas cuán indulgentes de raíz eran los tebanos frente a los crímenes ciertos, cuando estos no perturbaban la tranquila habitualidad burguesa. A Layo, el padre, le había sido predicho por la Pitonisa que un hijo naciente de él lo mataría un día. Sólo para evitar un escándalo público, el digno padre dio en secreto la orden de matar en cualquier rincón del bosque al niño recién nacido, y con ello se mostró deferente con el sentimiento moral de los ciudadanos de Tebas, quienes, si la orden mortal hubiera sido llevada a cabo públicamente ante sus ojos, habrían sentido sólo el disgusto de este escándalo y el deber de rogar mucho a los dioses de manera inhabitual, pero no el horror que les hubiera inspirado necesariamente el estorbo práctico del acto y el castigo del infanticidio consciente; pues la fuerza de la repugnancia habría sido sofocada en ellos al mismo tiempo por la consideración de que, por este acto, estaba garantizada la tranquilidad en el lugar en el que un hijo -en todo caso no previsto en el futuro- tenía por fuerza que perturbarla. Creonte había advertido que, con el descubrimiento del monstruoso acto de Layo, este acto no había provocado propiamente indignación alguna, sí, que ciertamente habría sido mejor para todos que el asesinato hubiera sido llevado a cabo realmente, pues entonces todo hubiera ido allí bien y en Tebas no se habría producido un escándalo tan terrible, que durante largos años precipitara a los ciudadanos en tan gran inquietud. *Paz y tranquilidad*, incluso al precio del más infame crimen contra la naturaleza humana y también contra la moralidad habitual, - al precio del asesinato consciente, premeditado, de un hijo por su padre, dictado por el egoísmo más antipaterno-, eran más dignos de consideración que el sentimiento humano más natural, que le dice al padre que él debe sacrificarse por sus hijos, pero no éstos por él. ¿Qué había llegado

a ser, pues, esta sociedad, cuyo fundamento había sido el sentimiento moral natural? El contrario diametralmente opuesto de este fundamento mismo: la representante de la inmoralidad y la hipocresía. Mas el veneno que la corrompía era - el hábito. El apego a lo habitual, a la tranquilidad incondicional, la inducía a cegar la fuente de la que ella hubiera podido mantenerse eternamente fresca y sana; y esta fuente era el individuo libre determinado por su propia naturaleza. En su extrema perversidad, la moralidad, es decir, lo verdaderamente humano, fue devuelta también a la sociedad sólo por medio del individuo, que actuaba frente a ella según el apremio inconsciente de la necesidad y la negaba moralmente. El mito de la historia universal que tenemos ante nosotros también contiene aún, con los rasgos más claros, esta bella justificación de la verdadera naturaleza humana.

*Creonte* había llegado a ser el soberano: en él reconoció el pueblo el sucesor legítimo de Layo y Eteocles, y él lo confirmó a los ojos de los ciudadanos cuando condenó al cadáver del antipatriota Polinices a la vergüenza espantosa de la privación de la sepultura, y su alma, por lo tanto, al desasosiego eterno. Fue ésta una orden de la más alta sabiduría política: de esa manera afianzaba *Creonte* su poder, puesto que justificaba a Eteocles, que por medio de su perjurio había garantizado la tranquilidad de los ciudadanos, y por lo tanto daba a entender claramente que él estaba dispuesto a garantizar, tomando sobre sí solo todo crimen contra la verdadera moralidad humana, el mantenimiento del Estado en paz y orden. Al mismo tiempo dio con su orden la prueba más decidida y vigorosa de sus sentimientos de amistad hacia el Estado: golpeó a la humanidad en la cara y gritó -¡viva el Estado!-.

En este Estado había en duelo sólo un corazón solitario, en el que aún se había refugiado la humanidad: era éste el corazón de una dulce virgen, en cuyo fondo crecía en toda su pujante belleza la flor del amor. *Antígona* no entendía nada de política: -ella amaba.- ¿Buscaba ella defender a Polinices? ¿Buscaba consideraciones, circunstancias, puntos de vista jurídicos que pudieran explicar, disculpar o justificar su manera de actuar? -No;- ella lo amaba. ¿Lo amaba *porque* era su hermano? - ¿No era Eteocles también su hermano,- no eran Edipo y Yocasta sus padres? ¿Podía ella pensar en sus lazos familiares, después de los terribles acontecimientos, de otra manera que con espanto? ¿Debía poder obtener ella la fuerza de amar de los lazos atrozmente desgarrados de la naturaleza más próxima? -No, amaba a Polinices porque éste era desdichado y sólo podía liberarlo de su maldición la suprema fuerza del amor. ¿Qué era, pues, este amor que no era amor sexual, ni amor paterno-filial, ni amor fraternal? Era la flor sublime de todos ellos. De las ruinas del amor sexual, paterno-filial y fraternal, del que la sociedad había renegado y que el Estado había negado, creció, nutrida por la sabia inextinguible de todos aquellos amores, la flor riquísima del *puro amor a la humanidad*.

El amor de *Antígona* era *plenamente consciente*. Ella sabía lo que hacía,- pero también sabía que tenía que hacerlo, que no tenía elección y que había que actuar

según el imperativo del amor; ella sabía que tenía que obedecer a ese inconsciente y constrictivo imperio *de la aniquilación de sí misma por simpatía*: y en esta conciencia del inconsciente era ella el ser humano en su perfección, el amor en su plenitud y omnipotencia supremas. Antígona dijo a los piadosos ciudadanos de Tebas: - “habéis condenado a mi padre y a mi madre porque se amaban inconscientemente; pero no habéis condenado a Layo, asesino consciente de su hijo, y habéis protegido a Eteocles, enemigo de su hermano: condenadme, pues, *a mí*, que actúo (movida) por el puro amor a la humanidad,- ¡así se colmará la medida de vuestro crimen!” -¡Y ved!- ¡*La maldición de amor de Antígona destruyó al Estado!* Ninguna mano se movió por ella cuando fue conducida a la muerte. Los ciudadanos lloraron, e imploraron a los dioses que les privaran del tormento de apiadarse de la desdichada; la llevaron, y la consolaron (diciéndole) que no podía ser de otra manera: ¡la paz y el orden estatales exigían ahora por desgracia el sacrificio de la humanidad!- Pero allí donde todo amor naciera, había nacido también el vengador del amor. Un joven ardía de amor por Antígona; lo reveló a su padre y exigió del amor paterno gracia para la condenada: fue rechazado con dureza. Entonces el joven forzó la tumba de la amada, que la había recibido viva: la halló muerta, y con la espada él mismo se atravesó su enamorado corazón. Pro este (joven) era el hijo de *Creonte*, el Estado personificado: ante la visión del cadáver del hijo, que había tenido que huir de su padre por amor, el soberano vino a ser de nuevo padre. La espada de amor del hijo penetró terriblemente cortante en su corazón: herido profundamente en lo más íntimo, se desplomó el *Estado*, para devenir en la muerte del *Hombre*.

*¡Divina Antígona! ¡A ti clamo! Haz ondear tu estandarte, para que bajo él destruyamos y redimamos-*

Es asombroso que, cuando la novela moderna ha devenido en política y la política ha devenido en campo de batalla sangriento, y por el contrario el poeta, en el ardiente deseo de contemplar la forma de arte perfecta, pudo representar una tragedia griega por orden de un soberano, esta tragedia tuviera que ser justamente nuestra *Antígona*. Se buscaba la obra en la que *se expresaba la forma artística con la mayor pureza*, y -¡hola!- era justamente la misma *cuyo contenido era la humanidad más pura*, la destrucción de Estado. ¡Cómo celebraron los viejos niños eruditos esta *Antígona* en el teatro de la Corte de Postdam!. Hicieron caer desde lo alto las rosas que la tropa de ángeles redentores del *Fausto* deja revolotear descendiendo sobre los “diablos gordos y flacos de cuernos cortos y rectos y cuernos largos retorcidos” moviendo el rabo; pero, por desgracia, sólo despertaron en ellos el repugnante deseo que Mefistóteles sentía entre sus llamas, -¡más no amor!- ¡El “eterno femenino” no los “elevó a lo alto”, sino que lo eterno afeminado sólo los arrastró totalmente hacia abajo!.

Lo incomparable del mito es que es verdadero en todo tiempo, y que su contenido, con el más conciso laconismo, es inagotable para siempre. La tarea del

poeta era sólo explicarlo. El trágico griego no estaba ya dondequiera con plena ingenuidad ante el mito que él debía explicar: las más de las veces el mito mismo hacía más justicia a la esencia de la individualidad que el poeta que lo interpretaba. Pero el trágico había comprendido perfectamente el espíritu del mito en tanto que él hacía de la esencia de la individualidad el punto central fijo de la obra de arte, del cuál ésta se nutría y se vivificaba en todas direcciones. Tan inalterada estaba ante el alma del poeta esta esencia espontáneamente generadora de la individualidad, que podían nacer de ella un *Áyax* y un *Filoctetes* sofocianos, -héroes que ninguna consideración de la opinión pública más prudente podía sacar de la verdad y la necesidad autodestructivas de su naturaleza, para perderse en los bajos fondos de la política, en los que el experto en vientos *Ulises* sabía navegar aquí y allá tan magistralmente.

También hoy necesitamos explicar fielmente el *mito de Edipo* sólo según su esencia íntima, (pues) así obtendremos de él una imagen inteligible de la entera historia de la humanidad desde el comienzo de la sociedad hasta la caída del Estado. La necesidad de esta caída está presentida en el mito; en la historia real está el llevarla a cabo.

Desde el establecimiento del *Estado político* no se ha dado en la historia un paso que, aunque quiera estar dirigido con decidido propósito a su consolidación, no conduzca a su caída. como abstracción, el Estado ha estado comprendido desde siempre en la caída, o más exactamente, nunca ha entrado en la realidad; sólo los Estado "in concreto", (sometidos) a constante cambios, han encontrado, como variaciones siempre nuevamente emergentes de un tema irrealizable, una existencia violenta y, sin embargo, (siempre) interrumpida y combatida. Como abstracción, el Estado es la idea fija de pensadores bien intencionados, pero equivocados; - como realidad concreta, ha sido el producto para la arbitrariedad de individuos violentos o intrigantes, que llenan el espacio de nuestra historia con el contenido de sus actos. No queremos ocuparnos más aquí con este Estado, - cuyo contenido dijo ser él con razón Luis XIV; su núcleo nos viene también de la leyenda de Edipo: como la semilla de todos los crímenes reconocemos el *imperio* de Layo, por cuya posesión íntegra éste devino en padre desnaturalizado. De esta posesión devenida en la *propiedad*, que como por milagro es vista como el fundamento de todo buen orden, proceden todos los crímenes del mito y de la historia. Consideremos aún sólo el Estado abstracto. Los pensadores de este Estado querían allanar y equilibrar las imperfecciones de la sociedad real según una norma pensada: pero que ellos tuvieran estas imperfecciones mismas como lo conveniente y únicamente correspondiente a la "fragilidad" de la naturaleza humana, y nunca retrocedieran al hombre verdadero mismo, que por sus primeras concepciones instintivas, pero en definitiva erróneas, había provocado aquellas desigualdades del mismo modo que, por medio de la experiencia y de la rectificación del error emanado de ella, tenía que producir también enteramente por

sí mismo la sociedad acabada, es decir, la correspondiente a las necesidades reales del ser humano, -éste fue el gran error desde el que el Estado político se desarrolló hasta la altura antinatural desde la que quería dirigir la naturaleza humana, que él no comprendía en absoluto y tanto menos podía comprender cuanto más quería guiarla.

El Estado político vive exclusivamente de los *vicios de la sociedad*, cuyas virtudes le han sido proporcionadas únicamente por la *individualidad humana*. Ante los vicios de la sociedad, que él sólo puede ver, el Estado no puede reconocer sus virtudes, que ella obtiene de aquella individualidad. En esta posición, el Estado gravita sobre la sociedad en el grado que ésta dirige su lado vicioso también a la individualidad, de manera que finalmente tenía que cegar toda fuente nutricia cuando la necesidad del instinto individual no fuera más fuerte que las ideas arbitrarias del político. Los griegos comprendieron mal en el *fatum* la naturaleza de la individualidad porque ella perturbaba el hábito moral de la sociedad: para luchar contra este *fatum*, se armaron con el Estado político. Nuestro *fatum* es ahora el Estado político, en el cual la individualidad libre reconoce su destino negativo. Pero la esencia del Estado político es el *arbitrio*, mientras que la de la individualidad libre es la *necesidad*. *Organizar* la sociedad desde esta individualidad, que hemos reconocido como la justificada en luchas milenarias contra el Estado político, es la tarea del futuro que se nos ha hecho consciente. Pero organizar la sociedad en este sentido quiere decir fundarla sobre la libre disposición de sí mismo del individuo como fuente eternamente inagotable de esa sociedad. Mas *traer en la sociedad lo inconsciente* de la naturaleza humana a *lo consciente*, y no saber otra cosa en este consciente que *precisamente la necesidad común a todos los miembros de la sociedad de la libre disposición de sí mismo del individuo*, quiere decir tanto como -*destruir el Estado*; pues el Estado, por medio de la sociedad, avanzó hacia la negación de la libre disposición de sí del individuo, -vivió de su muerte.” (p. 188).

\* \* \*

“Si nuestro Estado mismo fuera un digno objeto del sentimiento, el poeta, para lograr su propósito, tendría que pasar en cierta medida, en el drama, de la música al lenguaje verbal. En la tragedia griega el caso era casi el mismo, pero por razones inversas. Su fundamento era la lírica, desde la que ella avanzó hasta el lenguaje verbal como la sociedad lo hizo desde la asociación del sentimiento natural, moralmente religioso, al Estado político. El retorno desde el entendimiento al sentimiento será la marcha del drama del porvenir en la medida en que avancemos desde la individualidad *pensada* a la real.” (p. 193).

# EL PERFIL DE LES OMBRES

a cura de  
Francesco De Martino i Carmen Morenilla



Levante Editori-Bari

le Rane



32

© 2002 - Tutti i diritti riservati

ISBN 88-7949-276-4

*Ai sensi della Legge sui diritti d'autore tutelati dal Codice Civile  
è vietata la riproduzione di questo libro, o parte di esso, con qualsiasi mezzo  
(elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilms, registrazione, ecc.)  
senza la preventiva autorizzazione scritta*

## INDICE

<i>Presentación del volumen</i> . . . . .	pp. 9
<i>Palabras inaugurales</i> del director artístico de teatros de la Generalitat Valenciana Ilmo. Sr. D. Jaime Millás . . . . .	” 15
<i>Palabras de clausura</i> del Presidente de la Fundación cultural Bancaja-Sagunto Sr. D. Francisco Muñoz Antonio . . . . .	” 17
José Vte. Bañuls Oller, <i>Clitemnestra y la acción trágica</i> . . . . .	” 19
Carmen Codoñer, <i>La Medea de Séneca</i> . . . . .	” 59
Patricia Crespo Alcalá, <i>Ifigenia: el sacrificio de una figura trágica</i> . . . . .	” 85
Francesco De Martino, <i>Donne da copertina</i> $\diamond$ <i>Appendice:</i> <i>In attesa: Donne e Madonne</i> . . . . .	” 111
Fernando García Romero, <i>Pervivencia de Penélope</i> . . . . .	” 187
Enrique Gavilán, <i>Mito e historia en Wagner. El papel del teatro griego en la revuelta contra el historicismo</i> . . . . .	” 205
Isabel Gutiérrez Koester, <i>Medusa o el silencio de la Gorgona</i> . . . . .	” 225
Anastasio Kanaris de Juan, <i>Pasífae, figura trágica en Ánguelos Sikelianós</i> . . . . .	” 245
Joan B. Llinares, <i>La tragedia griega en los ensayos y las obras autobiográficas de Wagner</i> $\diamond$ <i>Apéndice: Antología de textos</i> . . . . .	” 263
Juan Vte. Martínez Luciano, <i>Dos Medeas del reciente teatro inglés</i> . . . . .	” 309
Elina Miranda Cancela, <i>Medea: otredad y subversión en el teatro latinoamericano contemporáneo</i> . . . . .	” 317
Carmen Morenilla, <i>Cuatro perfiles nuevos de Medea</i> . . . . .	” 333
Reinhold Münster, <i>La escritura idílica en la Odisea y el fragmento dramático de Goethe Nausikaa</i> . . . . .	” 369
Pilar Pedraza, <i>Mujeres míticas en el nuevo cine italiano</i> . . . . .	” 389
Jaume Pòrtulas, <i>Tragèdia i plany ritual</i> . . . . .	” 403
Ignacio Ramos Gay, <i>El personaje femenino como ilusión en Molière y Wycherley</i> . . . . .	” 409
Berta Raposo, <i>Sombras bellas y sublimes: el ensayo de Fr. Schlegel “Über die weiblichen Charaktere in den griechischen Dichtern” (1794)</i> . . . . .	” 433
Francisca Sánchez Pinilla, <i>Un ejemplo de modelo de mujer en el humanismo: “Le donne saguntine”</i> . . . . .	” 443