

UNIVERSITAT JAUME I

DEPARTAMENT DE GEOGRAFIA, HISTÒRIA I HISTÒRIA DE L'ART.

**RECEPCIÓN DEL LEGADO CLÁSICO
GRIEGO EN LA CULTURA ALEMANA DE
FINALES DEL SIGLO XVIII Y PRINCIPIOS
DEL XIX.**

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR :

TERESA ENCARNACIÓN VILLALBA BABILONI

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR :

PROF. DR. JUAN JOSÉ FERRER MAESTRO

CASTELLÓN DE LA PLANA, 27 DE MARZO DE 2012

INDICE

PROEMIO (pág. 4)

INTRODUCCIÓN (pág.6)

CAPÍTULO 1: LA RECEPCIÓN DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA GRIEGA EN LA HISTORIA DEL ARTE Y LA LITERATURA

INTRODUCCIÓN (pág. 25)

1. JOHANN JOACHIM WINCKELMANN Y LOS ESTUDIOS DE ESTÉTICA A FINALES DEL SIGLO XVIII ALEMÁN (pág.28)
2. LESSING Y SUS IMÁGENES DE LA ANTIGÜEDAD (pág. 61)
3. LA REINTERPRETACIÓN DEL MITO COMO EXPRESIÓN DE LAS INQUIETUDES PERSONALES EN GOETHE (pág. 75)
4. SCHILLER (pág. 94)
5. DEBATE EN LESSING, GOETHE Y SCHILLER SOBRE “EL GRITO DEL LAOCOONTE” (pág. 105)
6. ENTRE CLÁSICOS Y ROMÁNTICOS: HÖLDERLIN Y KLEIST (pág. 135)

CAPITULO 2. LA RECEPCIÓN DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA EN LA HISTORIA DE LA FILOSOFIA: LAS DIFERENTES FORMAS DE INTERPRETAR EL MITO Y LA MITOLOGIA

INTRODUCCIÓN (pág. 176)

1. LA EXPLICACIÓN DEL MITO COMO POESÍA (pág. 178)
2. LA EXPLICACIÓN TRASCENDENTAL Y SIMBÓLICA DEL MITO (pág. 192)
3. LA INTERPRETACIÓN PSICOLÓGICA DEL MITO (pág. 122)

CAPITULO 3. RELACIÓN DE LA FILOLOGÍA CLÁSICA CON LAS NUEVAS FORMAS DE INVESTIGAR LA HISTORIA ANTIGUA: SU FRAGMENTACIÓN EN CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD

1. FUNDACIÓN DE LOS ESTUDIOS DE FILOLOGIA Y DE LAS CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD (pág. 233)
2. LA FILOLOGÍA CLÁSICA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX (pág. 240)
3. LA FILOLOGÍA CLÁSICA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX (pág. 271)
4. LA FILOLOGÍA CLÁSICA EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XX (pág. 276)

CAPÍTULO 4. EL EXILIO DE LOS DIOSES Y EL OCASO DE LA FILOLOGIA CLÁSICA ALEMANA

INTRODUCCIÓN (pág. 278)

1. HEINRICH HEINE (pág. 280)
2. NIETZSCHE (pág. 298)

CONCLUSIONES (pág. 358)

BIBLIOGRAFÍA (pág. 369)

ANEXOS (pág. 389)

PROEMIO

El objetivo del presente trabajo es la investigación de la recepción de la cultura clásica en la cultura alemana del último tercio del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, principalmente desde el punto de vista de la evolución de concepto. Es decir, como se produce la transformación de la imagen de la Antigüedad que en un primer momento fue utilizado como sinónimo de ideal de bondad, verdad y belleza, hasta llegar a demonizarse, bajo la influencia del dios extranjero Dionisos, convirtiéndose en expresión de todo lo inhumano.

Para intentar demostrar lo apuntado utilizaremos métodos propios tanto de la disciplina de Historia Antigua como de Filología Clásica y Germánica y de la Historia de la Filosofía, por entender que son las ciencias de origen del mundo antiguo y del mito clásico, a la vez que la cultura alemana, sobre todo la literatura y la filosofía, será el punto de recepción. De modo que entre ellas existe una clara e innegable relación de influencias recíprocas que nos servirán de punto de partida y de apoyo en la elaboración de nuestro trabajo.

Asimismo dedicaremos una parte importante del trabajo a ver la consideración de los estudios clásicos a lo largo del siglo XIX en Alemania y como influyó en la formación, bagaje cultural y recepción de los conceptos de la Antigüedad Clásica en autores como Goethe, Lessing, Schiller, Hölderlin, Kleist, Heine o Nietzsche, entre otros. Con todo intentaremos esbozar un panorama en el que analizaremos las diferentes materias, motivos y autores partícipes de esta “recepción clásica”.

Con esto en mente se debe tener en cuenta que durante la primera mitad del siglo XIX por “Antigüedad Clásica”, en este contexto, se entendía única y exclusivamente la cultura griega de época helenística y no será hasta

mediados de siglo, con la aparición de autores como Nietzsche que empezará a fraguarse un cambio de imagen y concepto de la antigüedad tomando como modelo otras etapas históricas como la “edad oscura” y la “etapa arcaica”, consideradas hasta entonces por diversas razones como etapas regidas por la inhumanidad y la barbarie.

Así mismo intentaremos demostrar a través de la recepción clásica en la literatura que los mitos no sirven únicamente para explicar el mundo de la antigüedad, sino que tiene vigente aun una función comunicativa de la cual se sirven para explicar una cuestión de actualidad o expresar unos sentimientos en un contexto diferente del que se originaron. Veremos como la historia y mitología griega sirven para explicar procesos sociales, políticos y religiosos de épocas más modernas, por su contraste o similitud con el presente en el que fueron escritas. A través de la “mitologización” de algunos relatos y de la idealización de la antigüedad como el contexto histórico en el que se desarrollan, se expondrán las más variadas experiencias de crisis tanto individuales como colectivas - habida cuenta de los tiempos de agitación política y social que corrían - y la legitimación religiosa que tuvieron, sobre todo en la primera mitad del siglo XIX.

INTRODUCCIÓN

“Winckelmanns und Goethes Griechen, Victor Hugo’s Orientalen, Wagners Edda-Personnagen, Walther Scotts Engländer des 13.Jahrhunderts – irgend wann wird man die ganze Komödie entdecken: es war Alles über alle Maaßen falsch, aber modern, wahr! Nietzsche

En 1887 Nietzsche en sus obras *El asunto Wagner* y *Nietzsche contra Wagner*, escritas ambas para zanjar la polémica que surgió entre ellos sobre la cuestión de si la música de Wagner podía considerarse un símbolo típico de lo que se entendía en ese momento bajo el concepto de *Modernidad*, escribía: “Los griegos de Winckelmann y Goethe, los orientales de Víctor Hugo, los personajes de los Eddas de Wagner, los ingleses del siglo XVIII de Walther Scott – En algún momento alguien descubrirá que todo fue una comedia: Fue todo, en todas sus dimensiones, históricamente falso pero modernamente verdadero” (Nietzsche cit. Borchmeyer y Salaquarda, 1994:1025). En la fecha señalada, es decir, a finales del siglo XIX, la esperanza de renovar el “espíritu alemán” a través de la música de Wagner que utilizaba como recurso los antiguos mitos germánicos ya había quedado obsoleta; y Nietzsche mediante esta cita quiso manifestar el fracaso no sólo de Wagner sino de toda la cultura europea en general que intentaba revitalizar en el presente un pasado histórico que les era ajeno por ser extranjero.

En relación con lo dicho no resulta extraño pues encontrar en su obra y bajo una consideración semejante el nuevo humanismo de Winckelmann y Goethe, el orientalismo de Víctor Hugo y el romanticismo medieval de Wagner

y Scott. Todos ellos mostraron la necesidad de caracterizar su propia época utilizando un pasado histórico que pudiera considerarse modélico. Proyectaron las esperanzas, deseos y anhelos de su tiempo en un tiempo pasado cualquiera que contrastara con el presente. Todo se sitúa en el pasado, todo se define por medio del pasado, pero de un pasado que es propio y ajeno al mismo tiempo.

La elección de estos ejemplos de los siglos XVIII y XIX por parte de Nietzsche no fue casual. Si se profundiza en ellos se observa como paulatinamente van entroncando con la corriente científica y, al mismo tiempo espiritual, denominada *Historicismo*: mediante el establecimiento de un pensamiento más racional y de la Historia como ciencia, se logró tener un conocimiento más profundo y científico de la vida de los pueblos de la antigüedad. Las épocas pasadas ganaron en multitud de aspectos y matices, de modo que se hizo posible una reconstrucción detallada de sus obras, pensamientos y sentimientos. Los autores mencionados por Nietzsche plasmaron en sus obras esta profundización del conocimiento histórico que trataba de trazar un perfil lo más exacto posible no sólo del transcurrir de la vida cotidiana en épocas pasadas, sino también del modo de pensar y de sentir. Todo esto no era incompatible con una visión personal del presente que dichos autores expresaron a través de sus propias imágenes del pasado.

A lo largo del siglo XVIII, el individuo de la recién llegada Modernidad y del siglo de la burguesía, traerá consigo unos cambios que generarán una ruptura y distanciamiento tanto político como religioso respecto del sistema legitimado por el Antiguo Régimen: “El hombre moderno no es feliz, se aleja de su mundo y echa de menos las formas tradicionales” (Jaeger y Rüsen,

1992:23). Esto explicaría porque Winckelmann y Goethe recurrieron a los griegos y los románticos a Oriente o a la Edad Media: “La razón de este proceder la encontramos en la nostalgia que siente el mundo moderno de las experiencias vitales concebidas de un modo global y del reencuentro del hombre consigo mismo y con la naturaleza, de la cual se siente cada vez más distanciado” (Jaeger y Rüsen, 1992:23). De ahí la idealización y “mitologización” de un pasado cualquiera al que Nietzsche, con toda la razón, denomina como “un pasado moderno” que asimila y utiliza como recurso un complejo sistema de estructuras que están en crisis, pero que la “Modernidad” a su vez mantiene y protege.

En este sentido, el intento de Winckelmann o Goethe por identificar los sentimientos vitales de los griegos con los propios de la Alemania moderna y la nostalgia de los románticos por Oriente o la Edad Media carecen de veracidad y de conexión histórica. Según Nietzsche, la visión del pasado que ofrecen las obras de Winckelmann, Goethe, Wagner, Hugo y Scott, entre otros, es a todas luces intelectual y académicamente incorrecta: “Algún día se descubrirá ‘la gran comedia’ que encierran todas sus obras”, escribía Nietzsche en su obra *Nietzsche contra Wagner* (1887), refiriéndose de un modo particular y concreto a las obras completas de Wagner. Con ello quería remarcar que todos los componentes históricos de las obras de dichos autores eran falsos, aunque algunos detalles, que enumera exhaustivamente, podrían ser correctos e históricamente verdaderos: los menos, según señala. Sin embargo, insiste – como se expresa en la cita del inicio de estas líneas– en que la realidad quedaba representada de una manera muy lejana y extremadamente idealizada.

Todos los autores citados por Nietzsche proyectan la situación de la Modernidad en el pasado y, en este sentido, sobre sí mismos. De modo que utilizan épocas históricas pasadas como recurso para introducir una función directriz e inspiradora de valores, costumbres y tradiciones que ellos consideran necesarias en su presente y posiblemente en su futuro. En cualquier caso, no debemos olvidar que se trata de obras cuyas imágenes, representaciones, interpretaciones e ideas pertenecen a su creador.

Con el aforismo que sirve como punto de partida para nuestro prólogo, Nietzsche pretende manifestar el derecho a la verdad del denominado *Historicismo* y acentuar la dimensión de su verdadera historicidad. Pero olvida que él mismo pudo haberse contado entre los autores que cita pues, como ellos, construyó su propia imagen del pasado histórico: la imagen de la antigüedad de Nietzsche - es decir, la Grecia arcaica – se diferencia de las de Winckelmann y Goethe en sus características formales, pero presenta enormes semejanzas en la pretensión de presentar una relación directa con su correspondiente contexto histórico moderno.

Para entender lo que sucedió en la cultura alemana entre finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, es necesario tener claro que puede significar el término “Recepción”, es decir, cómo entiende el lector o espectador – el público en general – una obra artística. Dicho de otra manera, según la Historia de la Recepción, dicho término se explicaría como “la sucesión de influencias [...] que unas obras han ejercido sobre otras a través de diferentes épocas” (Nünning, 1998:462). En nuestro trabajo, el término recepción no se limitará únicamente a determinadas obras del pasado, sino que se entenderá también como “la influencia, con todas sus consecuencias, que una cultura ha

tenido sobre otra” (Fuhrmann, 1999:45). Esta definición resulta válida para proceso de recepción de la Antigüedad en la cultura europea. A tal efecto debemos tener en cuenta que el concepto de “recepción” que hemos tomado como referencia no le limita a un proceso pasivo de acogida y absorción de dichas influencias, sino que define un concepto de asimilación activa, de modo que “las influencias de las culturas originales se transforman y adaptan a las necesidades de las culturas receptoras” (Fuhrmann, 1999:61). Además, este concepto tiene en cuenta no sólo las condiciones del origen de una cultura o el punto de partida de una obra, sino también cada uno de los diferentes horizontes de recepción que se suceden a lo largo de los siglos.

El “proceso de recepción” presupone que si una cultura se transmite de generación en generación tiende a ser tradicional. Pero esta transmisión tampoco es un proceso pasivo de conservación de los componentes de una cultura, sino que al propio tiempo es un proceso de adquisición y complementación: “La asunción de una cultura, la tradición, provoca una continuidad; garantiza una base perdurable de aquello que es constante y permanente a lo largo del tiempo, pero a su vez no descarta introducir modificaciones en dicha tradición” (Fuhrmann, 1999:62). En efecto, los fenómenos de “recepción” no deben ser analizados únicamente bajo las estrictas normas de la Historia Antigua, la Arqueología, la Filología Clásica, la Filología Alemana o la Filosofía, pues cada proceso de recepción se mueve entre los polos de la tradición y de la innovación, de la continuidad y de la renovación, y únicamente cobra sentido en el marco de esta correlación que “se basa en que en el contexto de la tradición siempre sale a la luz algo nuevo

[...] que, olvidado y enterrado por el pasado, vuelve a tiempo de ejercer de nuevo sus influencias” (Fuhrmann, 1999:62).

“Grecia y Roma son nuestros vecinos desconocidos y la exquisita imagen que tenemos de ellos no es tanto por su ‘clasicidad’ y ‘normatividad’ sino porque allí encontramos lo que nos es propio pero en la fase de posibilidad” (Hölscher, 1994:278). Esto lo escribe Hölscher en sus estudios sobre la, cada vez más controvertida, función y significado de los estudios de Filología Clásica en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial. Sus conclusiones - a pesar de que este autor intenta establecer cualquier tipo de relación con el pasado griego y romano, sin creer en su valor formativo – explican porque en diferentes épocas de la historia europea – y no sólo en la Alemania de los siglos XVIII y XIX – la “Antigüedad clásica” ejerció ese persistente sentimiento de atracción. Según Hölscher, la recepción de la antigüedad mostró su influencia más productiva, a nivel intelectual y artístico, en la centuria en que sirvió para explicar de una manera creativa a “nuestros vecinos desconocidos” y con ello proponer una nueva forma de recrear el pasado y esta coyuntura se dio en Alemania a partir del último tercio del siglo XVIII.

El objetivo de nuestro trabajo se centrará en el análisis de un período concreto de esa Historia de la Recepción y en cómo, durante ese período denominado Neohumanismo alemán, la imagen de la antigüedad se va transformando paulatinamente, entre el último tercio del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, hasta convertirse en su contraria. Es decir, como poco a poco, en lugar de una antigüedad humana y serena, bajo el símbolo del dios

extranjero Dionisos, va cobrando cada vez mayor relevancia la imagen de una antigüedad bárbara e inhumana.

¿Qué camino se recorrió entre la Grecia de Winckelmann y la de Nietzsche? ¿En qué tipo de coyuntura socio-política y religiosa se produjo ese cambio? ¿Qué aspectos de la recepción de la antigüedad fueron cuestionados? ¿Cuáles siguen todavía vigentes? ¿Qué tipo de obras (literarias, plásticas) de las originales culturas antiguas servirán de referente a la hora de establecer debates sobre la recepción clásica? Es más ¿Qué antigüedad (clásica, oriental, germánica) se tomará como modelo? Para responder a todas estas preguntas de una manera más o menos ordenada e intentando mantener una estructura lógica en nuestra exposición, hemos dividido la misma en cuatro capítulos, cada uno de los cuales responde a una fase diferente de la recepción de la antigüedad en la cultura alemana de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

En el primer capítulo nuestro punto de partida será el revolucionario culto a Grecia practicado por Winckelmann, según el cual la imagen de noble sencillez y serena grandeza del mundo griego debía servir como modelo a la sociedad alemana de su tiempo. La antigüedad griega debería ser el espejo en el que se mirara la sociedad alemana moderna. A raíz de la teoría de Winckelmann pronto se apreció una particularidad en la recepción alemana de la cultura antigua, en comparación con otros países europeos. Nos referimos a su extremado filohelenismo, en detrimento de la herencia latina que, en ocasiones resulta hasta menospreciada. A propósito de lo señalado escribe Landfester: “En este proceso de recepción, la cultura greco-latina no sólo carece de unidad, sino que aparece representada como una pareja de hermanas desigualadas, que viven enfrentadas latente y manifiestamente”

(Landfester, 1988:1). Mientras Francia e Inglaterra apostaban por la cultura latina para fundamentar y legitimar su poder mundial, Alemania, destrozada y arruinada, se miraba en el reflejo de otra cultura antigua – la griega – “para poder expresar en su presente sus valores irrenunciables de libertad, belleza y razón” (Landfester, 1988:2).

Sin embargo, la cultura griega antigua no fue aprehendida en su totalidad, la recepción se limitó al siglo V a.C., la “etapa clásica” de la antigüedad griega, cuyas características más destacadas fueron: el uso de la proporción aurea, el sentido de la medida y del equilibrio, la moderación en la expresión de los sentimientos (serenidad), la naturalidad y, la humanidad y su eminente unidad con la naturaleza.

En la exposición del primer capítulo, dada la complejidad del tema y la inmensa cantidad de investigaciones y referencias bibliográficas encontradas, nos limitaremos a tratar únicamente aquellos autores, obras y hechos que son relevantes para nuestro trabajo, puesto que en él no nos proponemos realizar una investigación exhaustiva del período denominado la Clasicidad de Weimar (Weimarer Klassik), sino como afecta a la recepción de la Antigüedad.

En primer lugar, la singularidad de la recepción de Winckelmann no la encontramos en una investigación original, pues conceder a la antigüedad una función de modelo para la práctica artística ha sido una constante en el clasicismo europeo, ya sea en el Humanismo de los siglos XIV y XV o en el Neohumanismo de los siglos XVIII y XIX. Su aportación radica en que su modelo de antigüedad no queda limitado a la esfera del arte, sino que se extiende a todos los aspectos de la vida en la antigüedad. En este sentido, ofrece un paradigma que permite una interpretación global de la vida, que la

reciente ruptura que provoca la Modernidad con respecto a otras épocas anteriores no permitía. La experiencia de esa ruptura ofrecía una página en blanco para producir una nueva cultura que volvía sus ojos a la cultura griega antigua, pero no con el fin de imitarla copiando fielmente sus obras de arte, sino para recordar las fuerzas creadoras y creativas que hicieron posible su aparición. Como consecuencia de todo esto, el uso del término “clásico” experimentó una relativización, sobre todo cuando se aplicaba a efectos culturales.

En segundo lugar, la creencia en el valor pedagógico de las formas y de los valores clásicos no nació de un entusiasmo ingenuo por el mundo de la antigüedad, sino de una conciencia crítica surgida a causa de los cambios que se produjeron en el sistema social y político durante el último tercio del siglo XVIII. Momento durante el cual se pensó que únicamente el ideal de formación clásica de la humanidad podía garantizar una respuesta esperanzadora para el futuro. El concepto “clásico” presentará, pues, una utilización problemática en esta época tanto en su aplicación a la ética de formación como al campo de la estética artístico-literaria.

En el sentido teórico del término encontramos, según Schmalzried, que las definiciones tradicionales de lo “clásico”, elaboradas a partir de argumentos y valores distintos y dispares, han servido como base para construir el actual concepto de “clásico” basado en la selección sincrética de elementos aislados de dichas definiciones tradicionales (Schmalzried, 1971:19). De este modo, la Antigüedad se convertirá en una fuerza ilusoria que, gracias a una nueva definición y al nuevo concepto de la Historia y de la Historia del Arte, empezará a ser concebida como ciencia propiamente dicha, separada de otras ciencias

como la Teología y la Filosofía, a las que hasta ahora parecía indisolublemente unida (Nünning, 1998:263). En la práctica, el despertar de la conciencia histórica en el siglo XVIII, sobre todo en sus inicios, se explicaba a través de la herencia griega.

Winckelmann elevó el arte griego a nivel de paradigma superior y fue el primero en investigar las condiciones necesarias para el desarrollo de esta cultura modélica. Sin embargo, esto significaba concebir la Antigüedad como un fenómeno histórico al servicio del transcurso del tiempo, en clara contradicción la condición de atemporalidad que planteaba su modelo de cultura superior. Esta gravísima contradicción caracterizará toda la primera fase de la recepción de la antigüedad en la cultura alemana y estará presente en autores como Lessing, Goethe, Schiller y Hölderlin, entre otros.

En el segundo capítulo analizaremos como la creciente toma de conciencia histórica provoca, al mismo tiempo, una infravaloración de la “clásica” imagen de la Antigüedad, puesto que las recién aparecidas Ciencias de la Antigüedad (*Altertumswissenschaften*) sacan a la luz nuevos aspectos de la antigüedad que difícilmente pueden armonizar o corroborar la interpretación tradicional de la “serenidad” y “grandeza” de la antigüedad clásica.

La conciencia de ruptura de las formas de vida modernas con respecto a la perfección y autosuficiencia de la Antigüedad, demostró que se podían dar otras interpretaciones diferentes a la del concepto humanista de la Antigüedad propio del Clasicismo de Weimar. Estas nuevas interpretaciones, tras la reforma educativa impulsada por Humboldt, acabarán por tener una validez académica y canónica, que se constatará, ante todo, en la nueva e inmensa revalorización de la función simbólica de los mitos.

En esta segunda fase de la recepción, el recurso de los primeros románticos al mito se explica por la crisis de la razón y el alejamiento de la humanidad del Estado, de la sociedad y de la naturaleza. En cambio, se produce un sentimiento de nostalgia hacia el concepto del mundo griego, por cuanto que éste presentaba una cosmovisión global y unida de todos los aspectos de la vida. En la Grecia clásica las personas sienten que forman parte de la sociedad y ésta, a su vez, forma parte del Estado, al mismo tiempo que todos los seres humanos se sienten profundamente identificados con la naturaleza. En el desarrollo de este capítulo veremos como la primera generación de románticos intentará recuperar esos ideales.

La exigencia cada vez mayor de una “nueva mitología” por parte de los intelectuales alemanes basada en el restablecimiento de los mitos griegos, debe entenderse en el contexto histórico de nuestro trabajo, como la prolongación del problema de un orden (social, político y religioso) perdido, cuya revisión y restablecimiento sólo podía ser planteado y analizado en una terminología religiosa (Frank, 1982). Sin duda, el mito sirvió para justificar, legitimar y explicar múltiples aspectos de la vida (Burkert, 1999:15).

Los mitos y las cosmovisiones religiosas sirvieron, por tanto, para legitimar la propia existencia e intentar construir una nueva sociedad basada en unos nuevos valores superiores (libertad, igualdad, unión). Se puede decir, pues, que el mito seguía conservando su función comunicativa, puesto que su objetivo último era lograr el entendimiento de todos los miembros de una sociedad entre ellos; y la armonía, entendida como el principio de unión entre el individuo y su sociedad, a través de su poder de convicción (Frank, 1982:11). La instauración de nuevo de esta función del mito en el pensamiento alemán

supondrá la creación de una “nueva mitología”. En esta tarea serán sobre todo los poetas quienes, basándose en la fuerza creadora y creativa de los mitos, intentarán buscar el origen mítico de la poesía: el mito como poesía.

En esta fase de la recepción se producirá un cambio en el concepto de la imagen de la antigüedad, en el cual el momento religioso y filosófico que está viviendo Alemania será decisivo. La recepción del mito dará lugar, en un futuro próximo, a una corriente intelectual muy productiva cuya intención será dar una nueva interpretación de la Antigüedad. Esta situación demuestra, una vez más, no sólo el permanente recurso a los temas míticos en su función explicativa, sino también su adaptación a la literatura moderna del momento; mientras, los denominados valores culturales “clásicos” se estaban perdiendo de una manera rápida y no exenta de problemas. Según Fuhrmann, los mitos, por su plasticidad y adaptabilidad, sirven como punto de partida para poner en evidencia el presente y forman una cadena de adaptaciones de mitos, unos muy conocidos otros no tanto, en forma de dramas o narraciones, que no pasan desapercibidos en ningún caso (Fuhrmann, 1999:78).

En el transcurso de esta adaptación literaria algunas figuras míticas cambiarán su posición original en la escala de valores, convirtiéndose en importantes componentes del proceso de recepción (Latacz, 1995:10). Este será el caso del dios Dionisos, en cuyo nombre se efectuará el renacimiento del mito en el siglo XIX. Por eso, dada la creciente importancia de este mito por la simbología que encierra, parte de la temática del segundo capítulo de nuestro trabajo guarda una estrecha relación con el tema de la nueva recepción del mito de Dionisos. Las razones de este giro de la recepción hacia un nuevo dios son relativamente sencillas de explicar: el Dionisos romántico personifica

alguna de las aspiraciones más valoradas entre los románticos, como por ejemplo su preocupación por la naturaleza proyectada en el plano cósmico, el deseo por la realización ilimitada de sus más recónditos poderes creativos y, finalmente, su nostalgia por la muerte y la autodestrucción como una especie de escape hacia una vida más universal (Henrichs, 1984:218).

En relación con lo expuesto cabe considerar que el efecto histórico del mito en la primera mitad del siglo XIX estuvo estrechamente relacionado con las consecuencias del cambio socio-político, del clima espiritual y de la interacción de los intelectuales en el marco de su círculo y su sociedad (Burkert, 1980:159). A tenor de ello, la interpretación de la Antigüedad nos remite en dos direcciones radicalmente opuestas en sus planteamientos y en sus procedimientos y, si bien convivían la una con la otra en permanente enfrentamiento latente, al mismo tiempo, no podían dejar de influirse mutuamente. Nos referimos por un lado, a la interpretación que ofrece la Filosofía y la Teología y, por otro, a las interpretaciones que resultan de las recién aparecidas Ciencias de la Antigüedad. Si bien es cierto que en sus orígenes ambas tendencias no aparecían claramente delimitadas, en este momento de principios del siglo XIX ya señalarán claramente la evolución posterior de sus interpretaciones, sobre todo tras el debate surgido en torno a la obra de Creuzer titulada *Symbolik*.

Esta situación ofrecerá a las Ciencias de la Antigüedad en la década de los años veinte del siglo XIX la oportunidad de demostrar que poseen una metodología de investigación e interpretación propias y diferenciadas respecto a las de otras ciencias. Evidenciando que sin los descubrimientos y las aportaciones cruciales realizadas por las denominadas Ciencias de la

Antigüedad no habría sido posible defender durante tanto tiempo las teorías relacionadas con el mito y el sincretismo religiosos. Estas ciencias ponían de manifiesto la gran distancia que separaba el siglo XIX del mundo antiguo. Distancia que una parte de los investigadores y escritores de la época anhelarán superar, una vez más, recurriendo al mito, bien sea investigándolo, explicándolo o reinventándolo.

Pero la Historia de la Recepción no es tan lineal como pueda parecer. A veces surgen autores geniales, como Kleist y Heine, cuya recepción de la Antigüedad no entra dentro de ninguno de los modelos descritos anteriormente y que reivindican para sí mismos un modelo propio y original de la recepción de la antigüedad clásica. Estos autores, como veremos, adoptaran posiciones ambiguas, cuando no contradictorias respecto a la imagen de la Antigüedad vigente en su tiempo. En sus obras no dudaran en cambiar esta imagen, bien sea invirtiéndola radicalmente – caso de Kleist – o distorsionándola por completo en todas sus dimensiones – caso de Heine - . Estos modelos de recepción son más propios de la actualidad, pero Kleist y Heine cultivaron tempranamente una relación poco ortodoxa con la herencia clásica y la historia de la recepción tradicional. Por eso en nuestro trabajo haremos una mención especial a estos autores y a algunas de sus obras más relevantes para nuestro análisis de la recepción.

La recepción de la Antigüedad en Kleist debe ser analizada desde el punto de vista de la adopción y reelaboración del mito como poesía y símbolo al mismo tiempo. Importante y revelador en las obras de este autor es que la cultura clásica no desempeña una función directriz ni le sirve como modelo ejemplar en ningún aspecto. Su reformulación del mundo griego se dirigía en

contra tanto del modelo de Antigüedad propugnado por Winckelmann, Lessing y el Clasicismo de Weimar, como del intento utópico de la creación de una “nueva mitología” por parte de Schlegel y otros filósofos e intelectuales de su época. Su *Penthesilea* tematiza perfectamente la negación radical de Kleist respecto a los valores estéticos y pedagógicos promulgados por el Clasicismo de Weimar. En esta obra plasma el poder absoluto e incontrolable de las pasiones humanas, al tiempo que descubre el poder potencial del mito. Según Frank, en Kleist no se aprecia ningún intento de reinterpretar los mitos al estilo romántico y en este autor se aprecia un atisbo de fracaso de la función comunicativa del mito, que se produce porque en lugar de utilizar los mitos para reforzar la cohesión social de todos los miembros de una sociedad y buscar la armonía entre el individuo y la sociedad, se usan para reforzar la individualidad personal y enemistar al individuo con su comunidad, lo que finalmente conduce a una profunda crisis espiritual, social y política (Frank, 1982).

Kleist expuso el aspecto más “dionisiaco” del mito (destrucción, poder, demencia) sin recurrir a estrategias subliminales, con ello empezó a abrir un nuevo camino de la recepción en una dirección que hasta el momento no se había previsto: hacia el lado más oscuro y salvaje de la “Antigüedad clásica”. A partir de ahora se empezará a recurrir a los estudios de la moderna antropología de la Antigüedad, puesto que esta ciencia será la primera en investigar los aspectos rituales, culturales y míticos del mundo griego antiguo (Schlesier, 1992: 93-109).

La recepción de Heine, como ya hemos comentado anteriormente, también es anticonvencional. Para entender la reacción de Heine, que exponemos en el capítulo cuarto, es necesario remitirnos al capítulo tercero de

este trabajo para llamar la atención sobre dos fenómenos simultáneos que se produjeron en los años veinte del siglo XIX: por un lado, se hacía cada vez más patente la paralización del proceso de recepción de la Antigüedad clásica en Alemania y, por otro lado, se observaba una creciente especialización de las Ciencias de la Antigüedad, requerida para investigar la Antigüedad como una época histórica concreta. Sin embargo, cuanto más se sabía de la Antigüedad tanto más imposible y absurdo se mostraba el intento de traerla de nuevo a la vida en el propio horizonte histórico del siglo XIX.

El motivo de las estatuas blancas de mármol inanimado aparecerá recurrentemente en la literatura de este tiempo. Sirva de ejemplo, aunque no lo trataremos en el cuerpo de nuestro trabajo, la obra de Eichendorff titulada *Marmorbild*. Pero, a pesar de todo, la Antigüedad en su ocaso seguía ejerciendo su poder de fascinación, aunque en este momento se considere demoníaco.

El proceso de demonización de la Antigüedad plantea una nueva fase de la recepción: éste no se dirigió hacia los valores vigentes como la belleza, el bien o la verdad, sino hacia la condena del alma – desde la perspectiva cristiana – por el descubrimiento de la vida sensual, de la felicidad ante el goce de los placeres físicos y terrenales; en contraposición se empezó a revalorizar la concepción de la vida misántropa, cristiana y religiosa muy al uso en la sociedad alemana de la época de la Restauración política y religiosa del siglo XIX.

Con la particular interpretación que hace Heine de la Antigüedad, los mitos griegos rehabilitarán el recuerdo de la belleza y de la vida sensual en una época tan difícil como la de la Restauración. En ellos se mantendrán vivos los sentidos y los placeres ante la presión del Estado, de la sociedad y de la

Iglesia. Con ellos Heine resucitará el potencial revolucionario de los mitos. La aportación de Heine a la Historia de la Recepción consistirá en la reelaboración irónica del mito griego en la Modernidad, a través de un proceso de transformación psicológico y político. Por ello dedicaremos el primer apartado del capítulo cuarto al análisis de su obra más significativa en este contexto: *El exilio de los dioses*.

De igual modo, en el capítulo cuarto apartado segundo, estudiaremos la recepción de la Antigüedad en Nietzsche. Ésta supondrá una ruptura y continuación, a la vez, con la recepción anterior, la cual proyectará otro sistema de valores en la Antigüedad. En el marco de nuestro trabajo intentaremos evidenciar que la relación de Nietzsche con la tradición filohelénica está mucho más afianzada de lo que generalmente se acepta.

El interés por la antigüedad clásica y por la problemática de la formación académica de su tiempo caracterizará la primera etapa del trabajo filológico de Nietzsche. En ella centraremos, pues, la atención en nuestro trabajo. Esta etapa de su recepción estará fuertemente relacionada con unos acontecimientos biográficos que marcarán su vida y obra. Nietzsche vivió en primera persona la crisis de las instituciones educativas de su época (*humanistisches Gymnasium* y *Universität*), que pronto se dieron por vencidas, en lugar de interceder por el bien de la cultura clásica antigua. La crisis de la Antigüedad como ciencia comenzó con su fragmentación en múltiples disciplinas (las Ciencias de la Antigüedad) y, como consecuencia de ello, la Antigüedad ya no podía servir como modelo vivo de una cultura basada en la unión en armonía de todos los aspectos de vida. Un fenómeno que no era nada nuevo para Nietzsche, teniendo en cuenta que en esta etapa se produce

también la gran separación entre la Ciencia, por un lado, y el Arte y la Filosofía, por otro.

Para Nietzsche el modelo de Antigüedad queda representado por la Grecia arcaica, ya que al hallarse Grecia en sus orígenes temporales escapa a la tiranía de la Historia. Este cambio en el modelo de imagen de la Antigüedad orquestado por Nietzsche se producirá bajo el símbolo de Dionisos, el dios del mito trágico. El ideal de este autor era lograr minimizar la distancia que separa la ciencia de la vida, a través del arte y de la filosofía. Su abandono de la docencia y de la filología marcará, desde entonces, la separación entre su recepción de la Antigüedad científica y razonada y su otra recepción estética y sentida; y supondrá, dentro de los límites temporales de nuestro trabajo, el último intento de recepción e interpretación de la cultura griega como una experiencia vital global y completa en todos los aspectos de la vida.

La evolución y el desarrollo de las diferentes corrientes de investigación en el campo de la Filología clásica requerirán una atención especial en nuestra investigación de la Historia de la Recepción, por eso les dedicaremos el tercer capítulo de nuestro trabajo. Quizás desde un punto de vista actual, resulta un poco complicado entender la importancia decisiva del papel desempeñado por la Filología clásica en la aparición y desarrollo del resto de las denominadas Ciencias de la Antigüedad. La Filología clásica, con sus métodos estrictos para reconstrucción y la explicación de los acontecimientos históricos, proporcionó un modelo científico de investigación histórica. En nuestra exposición intentaremos analizar esta disciplina partiendo de su historia, de sus teorías y sus métodos y contextualizarla en el ambiente intelectual que se fraguó en el siglo XIX. Incluir el estudio de la Historia de la Filología clásica en el presente

análisis se hace imprescindible si queremos aproximarnos de una manera adecuada a lo que significó la recepción de la Antigüedad clásica en el siglo XIX, los motivos que de ella se tomaron y los autores, tanto literatos como filósofos, que participaron.

En la actualidad, el interés por la Historia de la Recepción y sus problemáticas se ha convertido en una constante en la investigación de la Filología alemana, de la Filología clásica, de la Historia antigua y de la Filosofía, de tal modo que ha generado materias dignas de ser incluidas en los actuales planes de estudio de las universidades. Esto da lugar a que en los estudios actuales, cuando se trata el tema de la imagen de la Antigüedad, junto a investigadores de la antigüedad propiamente dichos, como Müller y Welcker, nos encontramos otros como los filósofos y literatos Schlegel o Schelling, para demostrar que las relaciones recíprocas entre la Filología, la Filosofía y la Historia se constatan con mayor frecuencia de lo que pueda parecer y en ningún caso estas influencias mutuas se limitan exclusivamente a la época del Clasicismo de Weimar.

A pesar de la creciente especialización y fragmentación en múltiples disciplinas de las Ciencias de la Antigüedad, todos los autores estudiados en nuestro trabajo (Winckelmann, Goethe, Kleist, Heine, Nietzsche, entre otros) tuvieron una sólida formación clásica en cuanto a lenguas, literaturas, filosofías e historias de la antigüedad clásica se refiere.

La reforma de la enseñanza proyectada por Humboldt en 1810 incluía las lenguas antiguas como materias fundamentales en el bachillerato de humanidades (*humanistisches Gymnasium*) (Cancik, 1992). Puesto que la formación, entendida como el desarrollo libre y autónomo del individuo, se

basaba en conocimientos que se adquirirían a través de las lenguas antiguas, sobre todo del griego. La formación clásica constituía la base de la cultura en la Alemania de finales del XVIII y principios del XIX: sólo así resulta comprensible la recepción del legado clásico griego que se produjo en su Literatura, su Filosofía y sus Ciencias de Antigüedad.

Con el tiempo, la Filología, la Filosofía y la Historia Antigua fueron desarrollando métodos de investigación y de exposición completamente diferentes. Tanto que en la actualidad resulta casi imposible armonizar sus discursos. Valorar de manera justa las aportaciones realizadas por los filólogos clásicos, los germanistas, los filósofos e historiadores es una tarea complicada. Los límites de todas estas disciplinas implicadas en la investigación de la Historia de la Recepción del legado clásico no siempre aparecen claramente delimitados. Por tanto, no se puede realizar una exposición de un período de esa recepción sin correr algunos riesgos. Esos riesgos son los que hemos asumido en nuestro trabajo, porque que creemos que un discurso mixto, en el que se integran interpretaciones y métodos de las Ciencias de la Antigüedad, de la Filología, tanto clásica como germánica, y de la Filosofía, puede abrir nuevos horizontes para mejorar la comprensión de la Historia de la Recepción de la cultura clásica griega en la cultura alemana moderna de los siglos XVIII y XIX. Así pues, el presente trabajo debe entenderse como el resultado de la aplicación metodológica del concepto de interdisciplinariedad de las ciencias. Método que ha demostrado ser de utilización imprescindible si pretendemos dar respuesta a todas las cuestiones planteadas al inicio de esta introducción.

CAPÍTULO 1

LA RECEPCIÓN DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA GRIEGA EN LA HISTORIA DEL ARTE Y LA LITERATURA

CAPÍTULO 1. LA RECEPCIÓN DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA EN LA HISTORIA DEL ARTE Y LA LITERATURA

INTRODUCCIÓN

El siglo XVIII europeo fue el siglo de la Ilustración. Para nosotros es el momento en que nace la edad moderna y la cultura toma la forma y el camino que conducirá a nuestros días. De entre todas las grandes transformaciones políticas, sociales, culturales que tiene lugar en ese período nos interesa llamar la atención sobre el cambio de ideas estéticas, esto es, sobre las ideas con las que los humanos comprenden y explican los fenómenos relacionados con la belleza y con objetos que llamamos artísticos. Nuestra concepción de lo que es y lo que representa el arte y la belleza nace, sin duda, en el siglo XVIII. En este tiempo se sitúa la frontera entre la estética antigua y la moderna (Cabot, 1999).

Aunque formalmente no sean los primeros, será en el tiempo de la Ilustración cuando aparezcan los textos que se consideran fundadores de las disciplinas denominadas: estética, crítica e historia del arte, aunque no se puede decir que ninguna de ellas nace de un solo texto por mucho que *Estética* (1750) de Baumgarten, *Historia del arte en la Antigüedad* (1764) de Winckelmann y los *Salons* (1759) de Diderot puedan ser reclamados como textos fundadores de cada una de estas disciplinas.

La estética alemana del siglo XVIII estuvo influida en un primer momento por lo que podríamos denominar dos corrientes de pensamiento, una fue la corriente francesa que se basó casi exclusivamente en el racionalismo dado por los filósofos y su ciencia de los hechos; la otra corriente fue la inglesa que

se caracterizó por el sensualismo y en la que los sentimientos y los sentidos desempeñaron un papel muy importante. Los estetas alemanes intentaron realizar una síntesis original de estas grandes corrientes. Una vez que los pensadores alemanes lograron hacer confluir ambas corrientes entendieron que el pensador sería inconcebible sin la sensibilidad. Como afirma Bayer “la sensación en tanto que fuente de conocer, acompañado de un matiz afectivo, constituye el elemento esencial de lo que se llama *bello*” (Bayer, 1986:176).

Refiriéndonos a la estética alemana, uno de los primeros investigadores que destacó en este campo fue Johan Joachim Winckelmann que se considera como estético sin ser filósofo, porque, según se desprende de sus obras, estuvo ligado en cierto modo al movimiento artístico de su época. La idea de Winckelmann que origina todo su planteamiento de belleza es indudablemente la excelencia del arte griego antiguo y por consiguiente su necesidad de imitarlo. Pero esa imitación no era fiel y exacta de un solo aspecto de la naturaleza, sino que tomaba ciertos atributos diferentes de la naturaleza que se imitaban y mejoraban para crear una belleza sobrenatural. La belleza que planteaba Winckelmann no estaba muy bien definida, pero lo que sí destacó es que la belleza radicaba en diferentes características y no en una sola, y estas características podían cambiar, es decir, no eran inmutables y podían manifestarse en obras diferentes de maneras diferentes.

Winckelmann se sintió atraído por el arte griego en primer lugar porque sentía un profundo desprecio por los artistas contemporáneos que buscaban en su arte efectos violentos y contrastes que, de una manera muy radical, sobrecargaban las obras; contraponiéndose a una elegante sencillez del arte griego, sobre todo en su período clásico.

1. JOHANN JOACHIM WINCKELMANN Y LOS ESTUDIOS DE ESTÉTICA A FINALES DEL SIGLO XVIII ALEMÁN

Johann Joachim Winckelmann, arqueólogo e historiador del arte alemán, puede ser considerado como el fundador de la Historia del Arte y de la arqueología como una disciplina moderna. Resucitó la utopía de una sociedad helénica basada en la estética a partir del viejo ideal griego de la *kalokagathia*, es decir, la educación de la belleza y de la virtud con referencia al espíritu neoclásico.

Winckelmann nació el 9 de noviembre de 1717 en Stendal (Brandenburgo), en el seno de una familia modesta, pues su padre era zapatero. Tras años de estudio acabó convirtiéndose en un gran experto en arquitectura de la antigüedad y principal teórico del movimiento neoclásico del siglo XVIII (VVAA, 2004).

Entre 1734 y 1738 estudió cultura griega en el Instituto Salzwedel de Brandemburgo, basándose en los textos de Johan Mathias Gessner (1691-1761), la *Chrestomathie*, una colección de extractos de obras de Jenofonte, Platón, Teofrasto, Hesíodo, Aristóteles. En abril de 1738 se matriculó en Teología en la Universidad de Halle, donde permaneció dos años becado por la Fundación Schönbeck. En ese tiempo estudió a Epícteto, Teofrasto, Plutarco y Hesíodo. Asistió además a un seminario de J. H. Sulze sobre monedas griegas y romanas; y tomó contacto con la mitología griega. En 1743 obtiene un puesto de maestro en la escuela de Seehausen, donde permanecerá hasta 1748, durante este período continuó estudiando por su cuenta a los autores griegos, siendo Homero su favorito, seguido de Heródoto, Sófocles, Jenofonte y Platón.

En 1755 publicó *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* ("Reflexiones sobre el arte griego en la pintura y escultura), que tuvo un éxito internacional. Después de su conversión al catolicismo, viajó a Roma con el objetivo de estudiar las ruinas de la antigüedad *in situ*. Trabajó como bibliotecario y conservador de las colecciones del cardenal Albani y fue nombrado inspector de las antigüedades de Roma en 1763.

En el transcurso de los años siguientes publicó obras que influyeron enormemente en las teorías estéticas de la época. Adversario del Barroco y del Rococó, estaba convencido que el ideal de belleza constituye una realidad objetiva que puede ser descubierta conociendo las grandes obras de arte de la Antigüedad, sobre todo las griegas. Su enorme conocimiento de las obras griegas y romanas lo adquirió trabajando en la Ciudad del Vaticano y en las visitas a las excavaciones de Herculano, Pompeya y del Museo Real de Portici (Étienne, 1989: 51-52). Este bagaje fue puesto al servicio de lo que consideró su misión: formar el gusto de la intelectualidad de Occidente. La fórmula que encontró para caracterizar lo esencial del arte griego, "noble simplicidad y serena grandeza", inspiró a artistas como Jacques-Louis David, Benjamin West y Antonio Canova, sin olvidar a teóricos del arte y escritores alemanes como Lessing, Goethe y Schiller.

Winckelmann rechazaba la naturaleza sensual del arte, manifestación de las pasiones del alma, e inventa el concepto de la "Belleza antigua", muy unida a la blancura del mármol, pues en esta época aún se ignoraba que en la Antigüedad las esculturas y los templos estaban policromados. Su estética se fundamentaba en la idealización de la realidad y estaba condicionada por las

ideas de libertad política y democracia. Basándose en los trabajos del Conde de Caylus, contribuyó a transformar la arqueología, que hasta entonces tenía carácter de entretenimiento intelectual para los coleccionistas ricos, en una ciencia.

Su principal obra fue la *Historia del Arte de la Antigüedad* (1764), en la que distinguía cuatro fases en el arte griego: el estilo antiguo, el estilo elevado, el estilo bello y la época de los imitadores, que tienen siempre cotización: *estilo arcaico, primer clasicismo del siglo V*, después *el segundo clasicismo del siglo IV*, finalmente el *estilo helenístico*. Concibió esta sucesión de estilos a semejanza de la evolución biológica de un organismo vivo.

En 1763 escribió para un joven aristócrata báltico, Friedrich von Berg, el *Tratado sobre la capacidad para sentir lo bello*, donde afirmaba que el ideal de belleza griego se encontraba en el cuerpo masculino más que en el femenino: “Como la belleza humana ha de ser concebida, para ser comprendida, en una sola idea general, me he fijado que los que no están atentos a la belleza del sexo femenino y los que no o no mucho para la del nuestro, tienen raramente la facultad innata, global y vivía de sentir la belleza en el arte. Esta belleza les parecerá imperfecta en el arte de los griegos, *ya que las mayores bellezas de éstos se fijan más en nuestro sexo que en el otro*” (Winckelmann, 2008).

Realizó dos visitas a Nápoles, la primera en 1765 y la segunda en 1767. Entre tanto escribió para el elector de Sajonia *Briefe an Bianconi* (*Cartas a Bianconi*) que fueron publicadas once años después de su muerte en la *Antología romana*.

Fue asesinado durante una estancia en Trieste en 1768, por Francesco Arcangeli, un delincuente común que se hospedaba en el mismo hostel que Winckelmann y al cual había enseñado unas medallas antiguas que la emperatriz María Teresa le había dado (Fernandez, 2002). Está enterrado en la catedral de Trieste.

1.1. El pensamiento estético a través de su obra

El Neoclasicismo, movimiento que se extendió por Europa en el siglo XVIII y parte del siglo XIX, debe mucho a este autor. La idea principal de Winckelmann era que el arte clásico, griego y romano, había conseguido la perfección y como tal debía ser recuperado literalmente, porque según Winckelmann: “La única manera de llegar a ser grandes, si es posible, es con la imitación de los griegos” (Winckelmann, 1999; 2008).

Su obra maestra, la *Geschichte der kunst des Altertums (Historia del Arte de la Antigüedad)*, publicada en Dresde en diciembre de 1764, con fecha de 1763, pronto fue reconocida como una contribución importante para el estudio de las obras de arte de la Antigüedad. En este trabajo, el arte antiguo es considerado como el producto de ciertos círculos políticos, sociales e intelectuales que fueron la base de la actividad creativa y el resultado de una sucesiva evolución. De este modo, estableció su cronología, desde el origen del arte griego hasta el Imperio romano, en base a un análisis estilístico, pero no sin equívocos considerables.

Un error en el que Winckelmann incurrió en su veneración por la escultura griega fue su valoración de la blancura del mármol como uno de sus

mayores encantos. Desde finales del siglo XVIII se sabía, sin sombra de duda, que las estatuas de mármol griegas, así como sus templos, estaban completamente cubiertos de color. Tratándose de colores naturales -fabricados con tierras, tintes vegetales y animales- eran inestables y solubles, por lo que desaparecieron debido al paso del tiempo y la acción del clima, dejando sólo algunas trazas.

Winckelmann idealizó la figura humana desnuda, preferentemente la masculina; la perfección para él era un desnudo de Fidias del Partenón, el canon de Policleto, los atletas de Lisipo y los modelos de Praxíteles. En sus *Reflexiones sobre el arte griego en la pintura y la escultura*, imaginó la “belleza ideal” capturada en las estatuas blancas, cuyos cuerpos correspondían a “verdaderos” atletas de la época, lo que habría sido el resultado de la práctica de un ejercicio físico intenso. Imaginó que el “espartano” fue un hombre excepcional y “que en su infancia fue siempre libre, a la edad de siete años dormía en la tierra desnuda, educado en la lucha y la natación” (Winckelmann, 1955; 1993). Los cuerpos espartanos habrían conseguido su aspecto mediante el ejercicio y eran los ideales masculinos que los escultores reproducían en sus estatuas.

La idea fundamental de su teoría fue que la finalidad del arte es alcanzar la belleza pura, y que este objetivo sólo puede lograrse cuando los elementos individuales y los comunes son estrictamente dependientes de la visión global del artista. El verdadero artista selecciona los fenómenos de la naturaleza adaptándolos a través de la imaginación, con la creación de un tipo ideal de belleza masculina, que se caracteriza por *la noble simplicidad y silenciosa grandeza (edle Einfalt und stille Größe)*, un ideal de virilidad, el estereotipo

masculino (Mosse, 1997). En este tipo ideal se mantienen las proporciones naturales y normales de las partes, tales como los músculos y las venas, que no rompen con la armonía del conjunto. Para forjar estas teorías estéticas, además de las obras de arte que él había estudiado –gran parte de ellas copias romanas que erróneamente consideró originales- se basó en la información dispersa que sobre el tema pudo encontrar en las fuentes antiguas. Su amplio conocimiento y una imaginación activa le permitieron ofrecer sugerencias útiles para los períodos de los que se tenía poca información directa.

Aunque muchas de sus conclusiones se basaran -en su segundo gran equívoco- en el estudio y observación de copias romanas de originales griegos; aspecto que en la actualidad ha sido superado en gran parte; el verdadero entusiasmo por las obras y su estilo literario, en general agradable por sus vívidas descripciones, hacen la lectura útil e interesante. Los investigadores e intelectuales contemporáneos percibieron el trabajo de Winckelmann como una revelación y ejerció una profunda influencia en las mentes más brillantes de la época; fue leído con gran interés por Lessing, quien encontró en las primeras obras de Winckelmann la inspiración para su ensayo titulado *Laocoonte*, al que nos referiremos más adelante, sobre todo en el apartado dedicado al debate que se estableció entre Lessing, Goethe y Schiller en torno a la figura tanto escultórica como poética de Laocoonte.

Contribuyó con varios ensayos en la *Bibliothek der schönen Wissenschaften un der freyen Künste*. En 1766 publicó su *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*. De mucha mayor importancia fue la obra *Monumentos antiguos inéditos*, con un prefacio titulado *Tratado preliminar*, donde presentó un esquema general para la historia del arte. Sus explicaciones

fueron de gran utilidad en la arqueología, mostrando que para muchas obras de arte relacionadas con la historia de Roma, la primera fuente de inspiración se encuentra en Homero.

Una edición de sus obras fue iniciada por Fernow en 1808 y completada por Meyer y Schulze en los doce años sucesivos. Un importante estudio de sus obras y de su carácter se encuentra en la obra de Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert* (*Winckelmann y su siglo*) escrita en 1805, con aportaciones de Meyer y Wolf, y *Renacimiento* de Walter Pater (1902). La mejor biografía sigue siendo la de Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen* (*Winckelmann y sus contemporáneos*), la segunda edición, en tres volúmenes y publicada en Leipzig en 1898.

1.2. Consideración de la obra de Winckelmann en sus contemporáneos.

El interés por la obra arqueológica, estética y crítica sobre las artes antiguas de Winckelmann fue grande y espectacular en su tiempo; y constante sin interrupción desde entonces hasta nuestros días. Winckelmann representó una expresión típica de la apertura de la Ilustración hacia los tesoros de la Antigüedad, distinta y distante por su naturaleza de la apertura característica y humanista por excelencia, del Renacimiento. Con Winckelmann comenzó una nueva propensión específica de la cultura alemana por una “Ueberleben der Antike”, característica de autores tan célebres como Lessing, Hölderlin, Goethe, Schiller, Hegel y Marx, a los que poco después se uniría Nietzsche y toda una

gran serie de intelectuales alemanes llegando a Wölfflin y los grandes historiadores alemanes del siglo XX. Sobre todos ellos y su recepción particular de la cultura clásica trataremos en los siguientes capítulos de este trabajo, como tema fundamental.

Winckelmann fue contemporáneo, entre otros, de Lessing, cuya obra *Laocoonte* conserva hasta hoy, en un terreno distinto pero de un valor similar al de Winckelmann, toda su frescura y actualidad. Winckelmann estudió el arte antiguo de una manera diferente que los escritores de arte en el Renacimiento (Vasari, Alberti, etc.). Sus estudios se basaron en una arqueología histórica, crítica y valorativa, que crea una unidad indestructible entre las ruinas del monumento artístico, la naturaleza que la invade y el hombre, que en este marco monumental y natural, participa de su tragedia humana sin fin. Aunque hemos dicho al principio del capítulo que Winckelmann fue el principal teórico del movimiento neoclásico, a la luz de sus obras se observa que aún participa en cierta medida del espíritu característico de una mentalidad barroca. En cambio, como veremos más adelante, Lessing, al igual que el poeta Hölderlin algo después, quiere identificarse con un mundo clásico, a cuyo renacimiento espiritual quiere contribuir, como lo hace con su *Laocoonte*.

Una generación después de su trágica muerte en Trieste, Goethe, un gran enamorado de los valores de la Antigüedad y de los lugares donde estos brillaban todavía, escribió un trabajo interesante sobre su célebre contemporáneo y compatriota Winckelmann. El escrito de 1805, ya reseñado en el apartado de su biografía, llevaba por título *Winckelmann und sein Jahrhundert (Winckelmann y su siglo)*. Escribe Goethe: “La naturaleza había colocado en él lo que hace y adorna al hombre” (Goethe cit. Uscatescu, 1992).

Toda su vida estuvo consagrada a estudiar al hombre y el arte. El acercamiento a Winckelmann ofrece a Goethe motivos de reflexión sobre lo antiguo. Winckelmann fue un modelo de hombre moderno que descubre la verdad del mundo antiguo, que descubre “*das glücklichelos der Alten, besonders der Griechen in ihrer besten Zeit*” (Goethe cit. Uscatescu, 1992).

Afirmaba Goethe que Winckelmann fue un hombre abierto a la sensibilidad pagana y sus peculiaridades. En sus escritos irradiaba un sentir pagano, lejano de cualquier mentalidad cristiana. Para él y según él, para Winckelmann lo mismo, los antiguos fueron hombres verdaderamente integrales con una profunda necesidad de amistad y belleza. Goethe vio una unidad ontológica en esta afirmación, y en Winckelmann encontró el ejemplo más fiel a esta visión, entre “Heidnische” (paganismo), “Freundschaft” (amistad) y “Schönheit” (belleza). Abierto hacia esta unidad, el hombre se eleva en la naturaleza para poder penetrarse de perfecciones y de virtudes, sublimándolas en su obra artística. Amistad y belleza se concentran así en los objetos.

Más tarde reflexiona Goethe sobre la integración romana de Winckelmann. Se trató de un proceso de adaptación angustioso. Angustioso sobre todo por las situaciones psicológicas que le fue creando a Winckelmann, dado que éste no admiraba de un modo especial la religión católica y su conversión se debió, ante todo, para poder acceder al estudio de las antigüedades romanas *in situ*, en la propia Roma, las colecciones del Vaticano, por ejemplo. Para Winckelmann, según Goethe, “Roma es el lugar donde se concentra toda la Antigüedad” (Uscatescu, 1992).

Pero no solamente Goethe se dirigió a Winckelmann con respeto. Schiller en su *Educación estética* (1793-95) reconoció que para su concepto de la “*Gestalt*” (forma) se inspiró en las ideas de Kant sobre lo bello y el concepto de arte de Winckelmann. La “*lebende Gestalt*” de la estética de Schiller encaminó la actividad del arte hacia una misión formadora y educadora. Se trató de una combinación ontológica entre la vida sensual, arte y belleza. (Uscatescu, 1992)

A pesar de tener personalidades, formación y sensibilidad distintas, también Lessing encontró una concepción de lo antiguo similar a la que poseía Winckelmann. En su *Laocoonte o De los límites de la poesía* (1766), Lessing afirmaba que la pintura es poesía muda y la poesía una pintura hablante. Con esta teoría intentó recuperar el lema de Horacio “*ut pictura poesis*”. Por eso Lessing recurrió, como veremos más adelante, al paralelismo adoptado por Winckelmann, entre el *Laocoonte* vaticano y los versos de Virgilio en la *Eneida*. El arte no hace sino completar la poesía. La definición de Lessing era de 1766 y seguía al Winckelmann de los *Pensamientos sobre la imitación de las obras griegas* que se publicó en 1755 y que constituyó en muchos aspectos una antítesis, estableciendo la heterogeneidad del arte visual y de la poesía verbal, ordenados ambos por la sensibilidad del espacio y del tiempo.

Volviendo de nuevo al nexo de Winckelmann con Roma, Goethe vino a decir que, como no se puede comparar a Homero con ningún poeta, así tampoco puede compararse Roma con ninguna otra ciudad. Pero antes del encuentro con Roma, nos señala otro acontecimiento en la vida de Winckelmann. Su encuentro con Mengs. Fue Mengs el que puso a Winckelmann en contacto con el arte antiguo: con las obras bellas y las cosas

excelentes. Mengs lo determinó a apreciar la belleza de las formas y el modo de tratarlas, siendo su influencia decisiva en el desarrollo de la idea platónica de belleza de Winckelmann como reminiscencia de la perfección divina (*Fedro*).

En las *Cartas familiares* de Winckelmann aparecen reflexiones sobre Mengs y su influjo e igualmente sobre el *Elogio* que Heyne hizo del propio Winckelman, exaltando su obra histórica y crítica. Heyne era Consejero en la Corte del Elector de Brunshwig y profesor de elocuencia y poesía en Gotinga. Consideró que todas las dotes y conocimientos necesarios para comprender el mundo antiguo, Winckelmann las poseía en un grado superior a cualquier otro estudioso de la Antigüedad: literatura griega y romana, lenguas, crítica gramatical: “El señor Winckelmann enciende en medio de Roma la llama llama del sano estudio de las obras de los antiguos. Formado en el espíritu de los antiguos, ejercitado en una buena crítica combinada con los conocimientos gramaticales de las lenguas de la sabiduría, acostumbrado a beber de las fuentes mismas y a realizar una lectura comparada de los autores griegos, familiarizado con los poetas y las fábulas, le fue fácil llegar a la certeza tanto en las explicaciones como en las conjeturas mismas. Hizo caer gran número de principios arbitrarios de los antiguos prejuicios. Su mérito más grande fue el de haber indicado la verdadera fuerza del estudio de la Antigüedad, que es el conocimiento del Arte” (Uscatescu, 1992)

Este era el prestigio de Winckelmann entre sus contemporáneos. No solamente en Dresde y en el Vaticano, sino también en Viena donde gozó de la simpatía y la protección de la emperatriz María Teresa y del canciller Kaunitz.

En un ensayo sobre *El estilo en la escultura de la época de Fidias* y en su obra *Sobre el gusto en los artistas griegos*, en ambas con claras influencias de Mengs, recoge Winckelmann el concepto de individualidad artística y las reflexiones de Quintiliano sobre la semejanza entre los artistas plásticos griegos y los oradores romanos (Pott, 1994). Arte plástico y Elocuencia completaron su relación entre Poesía y Pintura.

Volviendo a la personalidad de Winckelmann, Goethe vio en sus obras, en sus cartas familiares y en otras manifestaciones, la identificación con el destino de una vida de plenitud. Lo colocó, en compañía de Kant, como figura que abre la modernidad. Goethe le consideró un hombre feliz a pesar de su trágica muerte. Había alcanzado la gloria y la felicidad en su propia patria y fuera de ella (Uscatescu, 1992). Había llegado a la cima de la existencia humana. Había vivido como un hombre y como un hombre había dejado este mundo. Había encarnado el mito goethiano de Fausto.

Si bien el estudio del arte clásico hizo de Winckelmann un partidario del concepto de belleza ideal, su concepto platónico de insignificancia del arte – también presente en su obra-, su academicismo y sus teorías del carácter hedonístico del arte, lo acercaran a las teorías y las clasificaciones con que Lessing abre toda una época que prolongará hasta la psicología y la sociología del arte de nuestros días (Wölflin, Francastel) (Uscatescu, 1992). Pero en el centro de la idea de Winckelmann sobre el arte, queda claro el concepto de Belleza que nutrirá la Estética de Hegel y toda una categoría de estética idealista.

1.3. Relación de la “Primera modernidad” con el concepto de antigüedad de Winckelmann.

Antes de desarrollar este punto conviene definir que es “modernidad”. Es imposible pensar la modernidad como un único momento que iría del siglo XIV o XV hasta el siglo XX. Siguiendo la cronología establecida por Seligmann-Siva (2007:2) en este trabajo consideraremos una división clara entre la “primera modernidad”, que se extiende hasta finales del siglo XVIII (hasta la Revolución Francesa y el comienzo de la Revolución Industrial) y, por otro lado, lo que se podría denominar “modernidad romántica” y “postromántica”, que se extendería hasta mediados del siglo XX. A su vez, el concepto de “Antigüedad”, en este contexto lo consideraremos como un producto polimorfo de esas dos modernidades: tanto de la “Querelle des Anciens et des Modernes”, que marcó el debate cultural europeo del siglo XVI al XVIII, como del relativismo histórico pre-romántico del siglo XVIII y, además, del historicismo del siglo XIX.

Por una necesidad de claridad expositiva en este apartado utilizaremos el término “Antigüedad” en su versión historicista y romántica, que luego presentaremos. Como veremos, la cuestión de la imitación será el centro del debate en torno a la definición de la “Antigüedad”.

Sobre la pregunta ¿Cuál era la relación de la “primera modernidad” con la Antigüedad? Intentaremos responder a grandes rasgos en base a la obra de Winckelmann, autor clave del final de este período.

Winckelmann fue el mayor responsable de la difusión entre los pensadores de lengua alemana de la idea de imitación de los antiguos como un

medio que debería posibilitar la formación de una cultura propia. En su texto-panfleto programáticamente titulado *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (“Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en pintura y en escultura”), de 1755, presentó la paradoja de la *Bildung* (formación, cultura) de modo claro e inequívoco: “El único medio de tornarnos grandes y, si es posible, inimitables, es imitar a los antiguos” (Winckelmann 1995:14; 1999; 2008).

Así pues, la “Querelle des anciens et des modernes » dio sus frutos tardíamente entre los autores de lengua alemana. Pero con Winckelmann ese proceso se tornó más complejo, pues se dijo entonces que la auto-afirmación de los modernos debería pasar por la imitación de los modelos antiguos. Lo “propio”, lo “original”, sería fruto de la imitación. Su idea de obra de arte aún es concebida dentro de la tensión de las retóricas poéticas clásicas que valorizaban la *imitatio* tanto de la naturaleza -aunque idealizada- como de las obras ejemplares, en la misma medida en que proponían una *competición*, un *agon*, *con el modelo* (Seligmann-Silva, 2007:3). El neoclasicismo que marcó el final del siglo XVIII y el inicio del siglo siguiente debió mucho a esas ideas.

En el año 1755, morando en Dresde y sin haber ido nunca a Italia o a Grecia, Winckelmann redactó sus *Reflexiones*. La referencia a ese desconocimiento del paisaje natural y cultural italiano o griego es importante puesto que nos sitúa dentro de la empresa aporética de Winckelmann: si para él la esencia de la cultura/formación antigua sólo puede ser comprendida a partir de su relación con la naturaleza, sobre todo de la Península Ática, es evidente que sus *Reflexiones* nacen de un conocimiento indirecto, de descripciones y narrativas de otras personas que *habían visto* los “prodigios” de

la Antigüedad (Seligmann-Silva, 2007:4). Miguel Ángel, Rafael y Poussin – esos tres exponentes del renacimiento de la Antigüedad-, afirma Winckelmann, pudieron examinar con sus propios ojos las obras de los antiguos. Ellos “buscaron el buen gusto en su propia fuente” (Winckelmann 1995:14). Winckelmann comienza sus reflexiones con la frase: “El buen gusto (...) comenzó a formarse, en primer lugar, bajo el cielo griego” (Winckelmann 1995:13). La mirada y el dibujo, la copia, serían las matrices, las fuentes generadoras y regeneradoras del todo arte –moderno o antiguo-.

En su *Historia del arte antiguo*, de 1764, escrita ya en Italia, Winckelmann vuelve al tema de la necesidad de que se vea y se aprenda el arte antiguo en su propio medio, original y auténtico (Winckelmann 1993). Una obra aislada no significaría nada y se marchitaría como una planta retirada de su medio natural. Los artistas de toda Europa deberían ir a Roma no sólo a aprender el gran arte, sino sobre todo a pasar por la escuela de la visión, educar su mirada a través del “paisaje clásico” (Quincy, 1989:103).

La naturaleza y los hijos del cielo griego, son los elementos que están en la base del arte clásico. “La escuela de los artistas eran los gimnasios”, escribió Winckelmann en 1755: “donde los jóvenes, protegidos del pudor público, realizaban sus ejercicios corporales enteramente desnudos. El sabio y el artista comparecían ahí: Sócrates para enseñar a Cármides, Autólico, Lisis; Fidias para enriquecer su arte contemplando esas bellas criaturas. Allí se estudiaban los movimientos de los músculos, los contornos del cuerpo, o también las siluetas que dejaban impresas en la arena los jóvenes luchadores.” (Winckelmann, 1995:18)

Como se desprende de lo citado, la naturaleza del sur imprimirá un determinado carácter - un *ethos*- y una conformación –una *Gestalt*- al cuerpo y al ser griegos. Esa misma impronta del cuerpo helénico –para Winckelmann, puro y perfecto, libre de cualquier dolencia e impureza- se expresaba en la *tranquila grandeza* de las obras griegas, y la modernidad debería apropiárselo.

A diferencia de los modernos, los antiguos no representan en esas obras un cuerpo en el cual “la piel se despega de la carne”, o un cuerpo, escribe Winckelmann, marcado por las “tensiones de la magrez” (Winckelmann, 1995). El cuerpo de la estatuaria clásica es tan inmortal como la figura de sus dioses. El juego estético no debería permitir que se vislumbraran las tensiones de la violencia o la faz de la muerte, a no ser de modo contenido. No podemos olvidar que, para Winckelmann, ese culto del cuerpo y de su visibilidad espectacular se desarrolló en una sociedad marcada también por la libertad. De este modo el proyecto estético de recuperación e imitación de la Antigüedad de Winckelmann se convierte también es un proyecto político, y por eso los jacobinos de la Francia revolucionaria serán seguidores (Quincy, 1989).

Entre tanto, la paradoja del imitador del norte de Europa reside en que él tiene que volverse una persona original dejándose marcar por ese modelo griego, pero sin poseer la misma base-naturaleza que los griegos (Seligmann-Silva, 2007:5). Si se sigue rigurosamente el modelo de evolución histórica cíclica esbozado por Winckelmann, la Europa moderna correspondería no a la Grecia clásica, pero si a la Roma decadente, marcada por la copia, la imitación y la distancia de la fuente o *tipo* (Potts 1994: 25). Por se percibe en Winckelmann un desplazamiento de la imitación del modelo clásico a una imitación que se propone algo *más allá de* la copia, que tiene por objetivo la

apropiación de un *modo de formar*, que permitiría a la *Bildung* la formación en su *contexto* no-clásico (Seligmann-Silva, 2007:5). Se trata de la introducción del precepto de apropiación de un *modo griego* de imitar, del modo de trabajo, de una técnica –*de la técnica* (Seligmann-Silva, 2007:6).

Miguel Ángel fue, sin duda, según Winckelmann escribe en varias páginas de sus *Reflexiones*, el mayor representante de la Antigüedad en tiempos modernos (Winckelmann, 1995: 39-42).

1.4. La historización del ideal estético de Winckelmann y su relación con el Neoclasicismo.

En sus “*Lecciones sobre la estética*” escribe Hegel lo siguiente: “Winckelmann se había entusiasmado con la intuición de los ideales de los antiguos de un modo que le permitió introducir un nuevo sentido en la consideración del arte, la rescató de los puntos de vista de fines vulgares y de la mera imitación y la alentó poderosamente a buscar la idea del arte en las obras de arte y en la historia del arte. Ha, pues, de considerarse a Winckelmann como uno de los hombres que en el campo del arte supieron desentrañar para el espíritu un nuevo órgano y unos modos de consideración enteramente nuevos” (Hegel, 1989: 49).

Hegel destacó una de las posibles interpretaciones de la obra de Winckelmann, que lo ubicaba en un punto decisivo de la historia y de la filosofía del arte. Más que las investigaciones detalladas que realizó de las obras de arte antiguas, la importancia de sus reflexiones reside en el hecho de haber

dejado de lado una concepción platónica de la belleza como idea metafísica, oculta tras el velo de la apariencia en la naturaleza y sólo alcanzable por la imitación de esta última. La belleza ideal, criterio a partir del cual debía juzgarse toda la producción artística, y que desde el Renacimiento se identificaba con una idea que debía ser imitada en la realidad material, parece encarnarse a partir de Winckelmann, en un momento histórico y una producción artística determinados: el arte griego. La grandeza del arte griego, insistirá Winckelmann una y otra vez, no está en su cercanía al ideal de belleza, en la manera acertada de cómo los griegos imitaron a la naturaleza, sino, justamente en que en esta imitación lograron elevarse por encima de la naturaleza y alcanzar en sus obras la belleza ideal, la belleza artística” (Winckelmann, 1993,1995,2008).

Se podría pensar que hablar de una historización del ideal estético en Winckelmann es adelantarse a los hechos, y que la lectura de Hegel está determinada por sus propias concepciones acerca de la relación estrecha entre filosofía e historia del arte. No es que Winckelmann hayan dejado de lado una concepción metafísica de la belleza, sin que, como más tarde diría Kant en un contexto ajeno al clasicismo, las reglas de la belleza son de una naturaleza tal que no pueden aducirse a ellas sino mediante casos particulares, mediante ejemplos concretos (Acosta, 2005). Los griegos habrían sido según esta interpretación, el ejemplo aducido por Winckelmann para hablar de la belleza ideal como idea metafísica.

Sin embargo, si se lee con atención las *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* (1755) escrito más de diez años antes que su *Historia del arte en la Antigüedad*, pueden encontrarse allí

pasajes suficientemente claros que demuestran que la interpretación sugerida por Hegel no está del todo viciada por sus propias opiniones. Tomando una posición clara frente al debate antiguos-modernos, heredado en Alemania de la famosa *Querelle* francesa (Jauss, 2000) dice Winckelmann comenzando el texto: “el único camino (...) que nos queda a nosotros para llegar a ser grandes es el de la imitación de los Antiguos” (Winckelmann [1755] (1999): 80). El autor dedica casi la totalidad del texto a demostrar por qué el camino de los artistas modernos hacia la belleza artística debe darse a partir de la imitación del arte griego inspirado, a su vez, en una imitación juiciosa de la naturaleza, y no como consideraban algunos modernos, entre los cuales menciona a Bernini, rechazando la idea de la Antigüedad como canon para crear belleza.

Winckelmann se manifiesta, según esta interpretación, en contra de las teorías estéticas del clasicismo, caracterizadas por un platonismo genuino: el verdadero arte, para el clasicismo, consiste en la imitación de una idea de la belleza, a la cual el artista puede como máximo aspirar a acercarse. Los griegos deben ser imitados en cuanto a la manera como lograron imitar la idea de lo bello: esto es lo que hacen los clásicos. Para Winckelmann por el contrario, no hay tal como una idea de belleza metafísica. Como manifiesta en su *Historia del arte en la Antigüedad*, es ello precisamente lo que ha impedido a la “verdadera filosofía” acercarse al terreno del arte: “Estas grandes verdades generales, que, llevándonos por los floridos senderos, nos conducen al examen de la belleza y de ahí a la fuente misma de la belleza universal, se hallan envueltas con vanas especulaciones” (Winckelmann [1763] (1955): 392). La belleza ideal, en efecto, se eleva por encima de la naturaleza, pero no por ello es una idea metafísica, más allá de lo real, ni se convierte en un ideal

inalcanzable. Al contrario, los griegos, en su imitación sublime de la naturaleza, elevándose por encima de ella, lograron realizarla: “El artista inteligente aplicaba a su arte el procedimiento de los jardineros ingeniosos que injertan en un tallo otras ramas de buena calidad [...]. Los griegos trataron de reunir las formas elegantes de varios cuerpos bellos [...]. Supieron despojar a sus figuras de toda clase de atractivos personales que desvían a nuestro espíritu de la verdadera belleza. Esta selección de las partes bellas y su armónica asociación en una sola figura produjo la belleza ideal.” (Winckelmann, 1955:415). Así, insiste Winckelmann, esta belleza “no es, por consiguiente, una percepción metafísica” (Winckelmann, 1955:415). El ideal de belleza es la belleza alcanzada por los artistas griegos.

Si se ha de imitar algo, esto debe ser el arte griego, en la medida en que éste es la encarnación de la belleza que los modernos consideran ideal: “una infinidad de cosas que para nosotros son ideales eran naturales para ellos [los griegos]” (Winckelmann, 1955:365). No es que los antiguos hayan logrado acercarse más a esa belleza artística en el sentido platónico. El ideal de belleza tiene su momento de encarnación en la historia: la antigüedad clásica, y más específicamente, el arte griego. Como afirma Praz en su estudio del neoclasicismo, Winckelmann buscaba en el mármol la serena fuente de belleza (Praz, 1982: 73). Y esta es justamente la importancia de Winckelmann en la Historia del Arte, tal y como resalta Assunto: es el primero que realiza “el paso de la fundamentación de la belleza clásica del plano metafísico al plano que podemos llamar histórico-social” (Assunto, 1990: 85).

Una de las primeras preocupaciones de Winckelmann en su estudio del arte en la antigüedad es mostrar cómo la superioridad del arte griego responde

a una serie de condiciones histórico-sociales y, por tanto, no es correcto hablar del “milagro griego”. Es decir, que el arte griego haya alcanzado el ideal de belleza entre los griegos puede explicarse a partir de las condiciones históricas que rodearon su aparición: “La causa de superioridad de los griegos en el Arte debe ser atribuida al concurso de diversas circunstancias, como, por ejemplo, la influencia del clima, la constitución política y la manera de pensar de este pueblo, a la cual debe añadirse la gran consideración de que gozaban sus artistas y el empleo que hacían de las artes.” (Winckelmann, 1955:364).

Durante varias páginas Winckelmann se dedica a mostrar cómo las condiciones climáticas (“una temperatura intermedia entre el invierno y el verano” (Winckelmann, 1955:365)) permiten, por ejemplo, la formación de una “dulzura del carácter y la serenidad del alma de los griegos, cualidades todas que contribuyen a la concepción de las bellas imágenes tanto como, en la naturaleza, a la generación de bellas formas” (Winckelmann, 1955:369). Todo ello ligado a su vez, a una constitución política propicia para el desarrollo de las artes, ya que la polis proporcionaba tanto la libertad de sus ciudadanos: “la libertad es una de las causas de la preeminencia de los griegos en el Arte” (Winckelmann, 1955:371); como una educación superior: “[los griegos] eran seres pensantes que habían dado ya veinte y más años a la meditación, a una edad en que nosotros apenas comenzamos a pensar por nuestra propia cuenta” (Winckelmann, 1955:377). Los artistas contaban asimismo con una estima pública: “las recompensas que recibían por sus obras les permitían hacer brillar sus talentos naturales sin ninguna clase de interés inmediato y personal” (Winckelmann, 1955:382). La belleza del arte quedaba así inscrita en un contexto histórico determinado. Esto permitirá entender, más adelante,

la relación estrecha entre el proyecto estético del neoclasicismo y un proyecto histórico-político.

Así pues se puede decir que el arte griego es, en Winckelmann, el arte clásico, ya que proporciona el criterio para todos los juicios estéticos, a la vez que se convierte en el único canon. Su estudio e imitación marcan el camino a seguir: “el examen del arte de los griegos debe servirnos para encauzar nuestras concepciones hacia lo verdadero y deducir reglas para nuestras apreciaciones y trabajos” (Winckelmann, 1955:363-364). El arte moderno, según Winckelmann, puede alcanzar nuevamente la perfección, realizar nuevamente esa belleza ideal alcanzada por los griegos, siempre que acepte seguir el mismo camino que éstos siguieron.

1.5. Su concepto de Antigüedad como proyecto de futuro: Dresde, la “nueva Atenas”

En la medida en que el ideal estético de Winckelmann fue historizado y encarnado en el arte griego, y en cuanto que este último se encontraba inserto en un contexto histórico determinado, el proyecto estético del neoclasicismo trascenderá los límites del arte para convertirse en un proyecto histórico-político. Si la meta en el arte era que los modernos lograsen, siguiendo el camino que los griegos habían seguido, alcanzar en la historia nuevamente la belleza ideal, esto debía traer consigo también la transformación de las condiciones sociales y políticas. La Grecia de Winckelmann, ese ideal histórico perdido, ese mundo de la libertad, de la educación y de la moral, en el cual,

como queda dicho, reinaba la sabiduría, la prudencia, la *sophrosyne* (Winckelmann, 1955:486), debe poder recuperarse en la historia, y con ello se recuperará también el arte bello. De este modo, es precisamente la historización del ideal estético realizada por Winckelmann la que permite establecer una relación directa de la estética con una filosofía de la historia y un proyecto político, relación que será heredada y llegará a su punto culminante entre algunos representantes del romanticismo, para quienes la filosofía del arte, será antes que nada, una “filosofía de la historia (del arte)” (D’Angelo, 1999: 47).

El proyecto estético de Winckelmann, y su polémica con el arte moderno, al que sus reflexiones pretenden enfrentarse, se muestra como un proyecto social, moral y político que trae consigo una nueva visión de la historia. Así lo destaca Assunto: “Queda la proyección hacia el futuro de aquella felicidad de la que había nacido el arte de la antigua Atenas, encarnación de la belleza absoluta, la Ideas misma de la belleza, traída del cielo a la tierra, conquistada por el hombre” (Assunto, 1990: 83).

En neoclasicismo trae, con ese giro que le imprime la historización de Winckelmann, una filosofía de la historia. Sus orígenes están en la antigüedad clásica, en el mundo griego, donde se encuentra la fuente de todo lo bello, de todo lo verdadero. La historia se muestra como la historia de la decadencia de lo griego, a partir de la cual adquiere sentido como el proceso de recuperación del ideal perdido. Según Winckelmann: “Los más puros manantiales del arte están abiertos: dichosos quien los encuentre y los deguste. Buscar estas fuentes significa viajar a Atenas. A partir de ahora Dresde será Atenas para los artistas” (Winckelmann, 1999:80). El *telos* de la historia, la meta a la que todo el

movimiento histórico debe dirigir sus esfuerzos, es la restauración de la Antigüedad en el mundo moderno: el arte y la belleza artística se muestran como el “punto de llegada de la historia” (Assunto, 1990: 83).

Pero ese *telos*, esa restauración a la que el movimiento histórico debe dirigirse implica una transformación completa de la realidad. El ideal estético ha traído consigo una nueva imagen del mundo, a partir de la cual la realidad debe ser rehabilitada para convertirse en el espacio propicio para el renacimiento de la antigüedad. La mirada del neoclasicismo hacia el pasado no es una mirada que huye del presente, sino que, como se verá por ejemplo en la Revolución Francesa, se trata de una mirada crítica de su propia realidad, que busca restablecer para el presente la libertad y la cultura clásicas, una mirada renovadora que se convierte, por tanto, en un proyecto histórico y político: “lo que contaba era restituir al presente el valor absoluto del que la antigüedad, proyectada hacia el futuro como una idea teleológica, era modelo: una *renovatio* estética que se anunciaba como una regeneración moral y social precisamente en cuanto estética” (Assunto, 1990: 134).

La decadencia moderna, mencionada varias veces por Winckelmann en su obra, era el resultado del alejamiento de la antigüedad. Ésta se muestra como el lugar en el que confluye la razón y la historia, la idea de belleza y la de naturaleza. Para Winckelmann, la Antigüedad no es aún un pasado perdido para siempre. La historia no interviene como una realidad que impida la recuperación del pasado. Éste se conserva en el presente y puede ser siempre recuperado, vuelto a traer a la historia: “El Paraíso-perdido-de la Antigüedad muestra la dirección de otro Paraíso, aquel que ya no se configura retrospectivamente, sino proyectivamente como el objetivo de un tiempo nuevo”

(Assunto, 1990: 42). El ideal estético, el ideal clásico, transformado también en ideal político y en meta de la historia, queda inmortalizado al convertirse en el ideal regulativo de toda crítica de la realidad, y de todo proyecto que busque su transformación (Acosta, 2005: 8).

1.6. Influencia de la filosofía estética de Winckelmann en el pensamiento de Schiller y Hölderlin: Nostalgia por la Antigüedad perdida

Las huellas de esta filosofía de la historia, inmanente al neoclasicismo de Winckelmann, se manifestaran con fuerza, como señala Assunto, en las visiones estético-políticas del romanticismo alemán: “Este finalismo, que llevaba consigo una inversión del pasado cuyo valor de ejemplaridad estética se proyectaba hacia el futuro como Tierra Prometida en la que repatriarse, lo hicieron suyo los románticos” (Assunto, 1990: 21). Y aquí Assunto menciona de manera especial a Schiller y Hölderlin, autores que, en efecto, a través de sus reflexiones estéticas y sus creaciones poéticas, manifiestan una nostalgia clara por la pérdida de la antigüedad.

Sin embargo, como señala Acosta, la afirmación de Assunto debe ser matizada. Si bien las imágenes de una Antigüedad clásica idealizada, de un pasado griego añorado, aparecen una y otra vez en las obras de los autores mencionados; y si bien puede decirse que esto no se debe a otra cosa que a la influencia definitiva que ejerció Winckelmann sobre los autores alemanes de finales del siglo XVIII, el pensamiento de Schiller y de Hölderlin no puede interpretarse simplemente como la continuación y consolidación del proyecto

de Winckelmann. Si ambos autores son figuras claves para comprender el legado de Winckelmann, ello es precisamente porque en ellos se ven ya las consecuencias de la reflexión sobre las ideas de Winckelmann, consecuencias que van más allá de lo que el autor llegó a desarrollar, pero que son resultado lógico de la historización del ideal de belleza (Acosta, 2005: 8). La cadena que Winckelmann había iniciado con sus teorías no podía ya detenerse, y la obra de Schiller y de Hölderlin es la manera más clara de estudiar cómo se fueron desarrollando.

La historización del ideal winckelmanniano debía llevar, tarde o temprano, a la aceptación de su pérdida definitiva en la historia. A diferencia del pensamiento aún conservador de Winckelmann, para quien, como se ha mencionado anteriormente, la historia aún no aparece como una realidad que impida la recuperación sin más del pasado, para Schiller y para Hölderlin está claro que si los griegos son una época histórica, ello implica ya necesariamente su distancia definitiva frente a la modernidad. El historicismo de Herder, unido a las consecuencias fallidas de la Revolución Francesa –consecuencias que Schiller verá más prontamente que Hölderlin, pero que este último no ignorará en absoluto, tal como puede verse en su versión definitiva del *Hiperión*– ayudará a reforzar esta certeza (Acosta, 2005: 8).

Precisamente por esto dirá Taminiaux que sólo Schiller y Hölderlin son autores verdaderamente nostálgicos. Sólo en ellos puede decirse que está presente la nostalgia por lo griego, porque ésta, como la palabra indica, no se trata únicamente de un anhelo por el regreso, sino, a la vez, de un sufrimiento en el exilio, un dolor por la pérdida. En Winckelmann, dice Taminiaux, no está presente este dolor: “nunca dudó de que el mundo de su tiempo podía elevarse

a la grandeza de los antiguos por medio de la imitación” (Taminiaux, 1993: 74). En Schiller y Hölderlin, por el contrario, es precisamente el dolor por la pérdida, la imposibilidad de un volver sin más a la unidad natural y bella de los griegos, lo que impulsará el proyecto de su recuperación. Grecia debía morir para siempre si sus dioses debían retornar entre los modernos (Acosta, 2005: 9).

Esta repatriación del ideal griego, al igual que en Winckelmann, fue llevado a cabo en ambos autores a través de un proyecto estético, que se transformará y ejercerá las funciones de un proyecto político. En ellos la filosofía de la historia estará movida por una añoranza del pasado griego, esta vez de un pasado que se sabe perdido para siempre; que sobrevive sólo en el canto, en la poesía, en el arte. De este modo, a diferencia de Winckelmann, es la conciencia de la pérdida la que mueve a estos autores a formular sus proyectos estético-políticos. Ambos, movidos por una verdadera nostalgia, buscarán recuperar la belleza, esa belleza que los griegos alcanzaron, representada para Schiller en el Estado estético –opuesto al Estado ético moderno- y para Hölderlin en la unidad originaria –opuesta a la situación escindida de la modernidad- pero sin dejar de lado las características propias e inevitables del hombre moderno (Taminiaux, 1993). La aceptación de la imposibilidad de ser griegos es el primer paso para la recuperación de la unidad perdida en la historia con su desaparición (Acosta, 2005: 9).

El proyecto de Schiller de una “educación estética universal”, en el que se conjugan sus reflexiones estéticas con una filosofía de la historia, postula, como en el caso de Winckelmann, la belleza como fin y meta de la historia humana. “Únicamente la belleza es capaz de hacer feliz a todo el mundo” (Schiller, 1962: 411; Schiller cit. Feijoo, 1990: 377), dice Schiller en sus *Cartas*

sobre la educación estética del hombre (1765), “porque es a través de la belleza que se llega a la libertad” (Schiller, 1962: 312; Schiller cit. Feijoo, 1990: 121). Esta belleza guarda una relación estrecha con la lectura que los románticos, herederos de Winckelmann, hacían de la sociedad griega: un estado en el que la belleza sea, como en los griegos “bellos de carácter” de Winckelmann, el punto de partida de las relaciones sociales. Y, aunque todavía cabe una lectura clasicista del Schiller de las *Cartas*, según la cual el estado estético propuesto por el autor sería la recuperación de lo que ya los griegos habrían logrado en la polis, no es difícil tampoco encontrar rasgos de un pensamiento que ha introducido de manera definitiva a la historia como un proceso necesario dirigido a alcanzar la “idea de humanidad”, combinación de la sensibilidad de la Grecia clásica, posible gracias a su relación inmediata con la naturaleza, con la racionalidad de la Época Moderna, cuyas escisiones no pueden dejarse de lado:

“El Estado dinámico sólo puede hacer posible la sociedad, domando la naturaleza por medios naturales; el Estado ético solo puede hacerla (moralmente) necesaria, sometiendo la voluntad individual a la voluntad general; sólo el Estado estético puede hacerla real, porque es el único que cumple la voluntad del conjunto mediante la naturaleza del individuo. Si bien la necesidad natural hace que los hombres se reúnan en sociedades, y si bien la razón implanta en cada uno de ellos principios sociales, sin embargo, es única y exclusivamente la belleza quien puede dar al hombre un carácter social. El gusto, por sí solo, da armonía a la sociedad, porque otorga armonía al individuo.” (Schiller, 1962: 410; Schiller cit. Feijoo, 1990: 375).

La meta de la historia es una especie de polis moderna, en la que se rescata la naturalidad de las relaciones sociales, sin eliminar la propia individualidad. El gusto, el juicio estético y la belleza en cuanto realización concreta de la conciliación de los dos impulsos opuestos en el hombre y en la historia tiene tanto de antiguo como de moderno, conservan su libertad, ganancia de la modernidad, pero recuperan la unidad perdida tras la decadencia de lo griego. El proyecto estético y político neoclásico se transforma así en un precedente para la dialéctica de la historia hegeliana, para la justificación de la necesidad de la pérdida de la Antigüedad idílica con vista a una reconciliación más alta del hombre con la idea de su humanidad.

Si bien las *Cartas* de Schiller son, en ocasiones, un poco confusas en sus referencias a la antigüedad griega, y a veces el Estado estético parece estar describiendo también a la polis griega (Schiller, 1962: 409; Feijoo, 1990: 371); para comprender mejor el alejamiento de Schiller respecto del clasicismo winckelmanniano y zanjar toda ambigüedad basta con analizar su ensayo posterior, *Sobre poesía ingenua poesía sentimental* (1796), en donde aparece claramente la conciencia de distancia definitiva con lo griego, y la necesidad de su recuperación sólo desde lo moderno. Sólo desde lo sentimental puede recuperarse lo ingenuo; es en el idilio, como género de la poesía sentimental, donde finalmente se lleve a cabo la reconciliación entre ambos (Acosta, 2005: 10).

También en Hölderlin podrá verse, ya desde las versiones finales del *Hiperión* (1796-97), e incluso antes, en su ensayo *Juicio y Ser* (1794), la reflexión acerca de una recuperación de la unidad originaria, perdida con la desaparición de lo griego, sin dejar de lado ya la escisión, ganancia del juicio

moderno (Acosta, 2005: 11). Al igual que Schiller, Hölderlin dedicará sus poesías tempranas a lamentar la pérdida de la Antigüedad:

“Ática, la gigante, ha caído.

El eterno silencio de la muerte se incubaba

en las tumbas de quienes fueron hijos de los dioses,

en las ruinas de los palacios de mármol

[...] mi deseo vuela hacia aquel país mejor

[...] y yo querría dormir en mi estrecha tumba

junto a los santos de Maratón.”

Sin embargo, y nuevamente como en Schiller, la nostalgia del poeta es un impulso para su superación:

“¡Que esta lágrima sea, pues, la última

vertida por la sagrada Grecia!”

Antes que llorar por lo perdido la función del poeta será traer de vuelta, en el presente, a los dioses desaparecidos (Acosta, 2005: 11).

La búsqueda de Hölderlin, como la de Schiller, será una búsqueda estética; y sin embargo, mientras Schiller plantea su estado estético desde sus reflexiones filosóficas, Hölderlin intentará relatar la pérdida de la unidad y

rescatarla nuevamente a partir de la poesía. Su proyecto estético es el proyecto personal de un poeta que intenta, vivificando la voz de la Antigüedad, recuperar la idea de la que ésta es la encarnación: la unidad sólo es posible y alcanzable en la belleza. Como quedaría de manifiesto en el famoso *Primer programa del idealismo alemán* (1796), cuya autoría aún está en discusión, pero en cuya creación participaron los tres amigos de Tübingen (Schelling, Hölderlin y Hegel):

“Finalmente la idea que une todo, la idea de la belleza. [...] Estoy convencido de que el más alto acto de la razón, en cuanto que ella abarca todas las ideas, es un acto estético, y de que la verdad y el bien sólo en la belleza están hermanados. [...] La poesía recibe de este modo una más alta dignidad, vuelve a ser al final lo que era al principio –maestra de la humanidad- pues ya no hay filosofía, ya no hay historia, sólo la poesía sobrevivirá a todas las demás ciencias y artes.” (Hölderlin cit. Martínez, 1997:3).

La poesía debe volver a ocupar, como entre los griegos, el lugar preeminente. La belleza es el único camino que le queda al hombre para recuperar la unidad. La idea de Hölderlin es la misma idea de Winckelmann: el camino para volver a alcanzar la belleza está atravesado por la recuperación de la Antigüedad pero es también la idea de Schiller: sólo porque somos modernos añoramos la unidad, sólo porque estamos escindidos buscamos la reconciliación (Acosta, 2005: 11).

A través de sus reflexiones poéticas, Hölderlin plantea una filosofía de la historia. Al igual que para Winckelmann, en los inicios de la historia está la *Idea* realizada históricamente en la *Naturaleza*: los griegos. Pero ellos constituyen

sólo la niñez de la historia. Una niñez que debía perderse para ser recuperada en el otoño de la historia, en la cultura consumada de los tiempos modernos, que pueden ya rescatarla para siempre e inmortalizarla como cultura universal (Hörderlin, 1970: 520; Hörderlin, 1988: 55).

Aquello que para los griegos era natural, como ya decía Winckelmann, debe volver a ser rescatado en la historia. Pero ello implica ya la mediación de la modernidad, una reconstrucción artificial de la inmediatez griega. La historia debe dirigirse a encontrar, en medio del exilio en el que quedan el hombre y el arte desde la decadencia de los griegos, una repatriación que devuelva al hombre a sus orígenes, que reconstruya esa nueva imagen del mundo recreada por Winckelmann, pero que a la vez pueda concretarse en y a partir del espíritu moderno, único espacio en el que puede llegar a ser posible una verdadera reconciliación entre lo antiguo y lo moderno. (Acosta, 2005: 12).

Schiller y Hörderlin son, de este modo, figuras determinantes para entender cómo la mirada de Winckelmann, el proceso que éste comenzó con la historización del ideal, conducirá finalmente a unas filosofías de la historia, antecedentes de la hegeliana, que han abandonado ya la idea de una recuperación sin más del pasado, pero que quedan en todo caso marcadas por esa mirada hacia el futuro como la reconciliación de todas las contradicciones de la modernidad (Acosta, 2005: 13). Aunque la Antigüedad se acepta ya como perdida, la nostalgia seguirá siendo el motor de estas filosofías de la historia que depositan, en un *telos*, la esperanza de la superación del estado escindido del hombre moderno. Es esto, finalmente, como menciona Berefelt, lo que tienen en común los proyectos neoclásico y romántico: ambos “miraban hacia atrás no por mor de los tiempos pasados, sino en nombre del futuro”

(Berefelt, 1960: 481). Si en Schiller y en Hölderlin ese futuro está aún en el arte, en el idilio y en la poesía, en Hegel será superado por la filosofía, síntesis última de la historia y sus contradicciones. Se lleva a cabo así el proceso de superación del concepto de lo clásico definido exclusivamente a partir del canon griego. Aunque Schiller y Hölderlin son los responsables de la introducción de una mirada nostálgica, iniciarán también con sus reflexiones el camino para su superación.

2. LESSING Y SUS IMÁGENES DE LA ANTIGÜEDAD: LA CRISTIANA Y LA CLÁSICA.

Lessing (Kamenz, 1729-Brunswick, 1781) fue un poeta, pensador y crítico literario interesado en muchos temas. Siendo uno de los representantes más sobresalientes de la ilustración alemana, se convirtió en el pionero intelectual de la nueva autoconfianza de la burguesía. El estilo irónico y polemizante es característico de sus escritos teóricos y críticos (Riquer y Valverde, 1985; Roetzer y Siguan, 1990). En este sentido su característico empleo del diálogo le ayudó a observar cada cosa desde varios puntos de vista e incluso a buscar trazas de verdad en los argumentos de su adversario. Nunca consideró que la verdad fuera algo estático, que alguien pudiera poseer, sino que entendió la búsqueda de la verdad como un proceso de acercamiento.

Su interés por el teatro se manifestó muy tempranamente. En sus ensayos teóricos y críticos relativos a este tema, así como en sus propios trabajos como autor, intentó contribuir al desarrollo de un nuevo teatro burgués en Alemania. Se opuso a la teoría de Gottsched y sus discípulos, que fue la generalmente aceptada en su tiempo. Criticó particularmente la simple imitación de los dramaturgos franceses y abogó por el regreso a los principios clásicos de Aristóteles, así como por el acercamiento a la obra de Shakespeare (VV.AA, 2004). Sus obras teóricas “Laokoon” (Laocoonte) (1766) y “Hamburgische Dramaturgie” (Dramaturgia de Hamburgo) siguen siendo una referencia válida para discutir los principios estéticos y teóricos de la literatura.

En sus trabajos religioso-filosóficos defendió la libertad de pensamiento de los cristianos creyentes. Argumentó en contra de basar la creencia en revelaciones y fue contrario a entender la Biblia al pie de la letra, como

defendía la opinión ortodoxa predominante. Como intelectual ilustrado confió en un “Cristianismo de la Razón”, que se orientaría en el espíritu de la religión. Creyó que la razón humana –impulsada por crítica y contradicción- evolucionaría también sin revelaciones divinas. Además, en numerosos enfrentamientos con los representantes de la opinión ortodoxa tomó partido por la tolerancia frente a las demás religiones del mundo. Cuando se le prohibió publicar más ensayos teóricos Lessing expresa este posicionamiento en su drama *Nathan der Weise* (Nathan el Sabio) (1779). En el escrito *Die Erziehung des Menschengeschlechts* (La educación de la humanidad) (1780) expuso coherentemente su opinión (Roetzer y Siguan, 1990).

El concepto de libertad -del teatro frente al dominio del modelo francés y de la religión frente al dogma eclesiástico- fue el hilo conductor de toda su obra. Consecuentemente, también se comprometió con la liberación de la burguesía de la tutela de la nobleza. Asimismo se esforzó por la independencia de su propia existencia literaria. No obstante, difícilmente pudo imponer su ideal de la posibilidad de una vida siendo escritor libre frente a las presiones económicas. Así fracasó en Hamburgo su proyecto de una editorial autogestionada por los autores que intentó realizar junto con C.J. Bode (Riquer y Valverde, 1985).

2.1. Su imagen de la Antigüedad cristiana: su deconstrucción del cristianismo

En plena época de la Ilustración, la cultura alemana estaba impregnada de actitudes y problemas religiosos. Su identidad histórica llevaba sello teológico y aunque en este figuraba como lema el libre examen, los intentos de emancipación y libre pensamiento eran objeto de rechazo. Lessing se dio cuenta de la importancia de este conflicto que enfrentaba sus raíces y creencias con sus convicciones y metas. Se trataba no sólo de deshacerse de los controles y prohibiciones establecidos por la ortodoxia y sus jerarquías, sino también de habérselas con el conjunto de símbolos, experiencias y valoraciones que determinaban profundamente el propio sentido de la realidad. Por eso, a su juicio, la comprensión del significado de la religión formaba parte de los intereses de la razón. No propone Lessing una tarea conciliadora, sino que intenta interpretar, distinguir, reflexionar y asumir todo aquello que potencia nuestra lucidez y libertad. Esa actitud secularizadora le situará en la corriente histórica que va de Spinoza a Fichte, Feuerbach, Nietzsche y otros (Fernández, 1986: 118).

Lessing es el primer intelectual alemán que vuelve la espalda al esquema del mundo trazado con arreglo al espíritu de la Ilustración teológica, es el primero que se sitúa de un modo propio y más profundo ante el cristianismo, como más tarde harán Scheleiermacher, Schelling y Hegel (Dilthey, 1978: 71). Tal actitud se funda en un juicio histórico y en un diagnóstico sobre la modernidad: Lessing vislumbra que la visión moderna de la realidad, iniciada en el Renacimiento, pone en cuestión el “*milenio de*

crístiandad” que va se San Agustín a Lutero. Este replanteamiento afecta al sentido originario del mundo que se recoge en el concepto de creación. En efecto, con el concepto de creación contingente el cristianismo ha acentuado la distancia entre Dios y la naturaleza y ha reducido su unidad a una relación de reflejo, dependencia y adoración. El creador y las criaturas se relacionan como rey y súbditos, señor y siervos; la eminencia y el orden jerárquico lo estructuran todo. De este modo se ha consagrado un dualismo que recorre todo el entramado de nuestra cultura y adopta categorías metafísicas: materia/espíritu; categorías antropológicas: cuerpo/alma; categorías históricas: esta vida/otra vida, tiempo/eternidad; categorías cristológicas: humillación/exaltación, Jesús histórico/Cristo resucitado. En medio, como haciendo una cuña, se sitúa el trauma del pecado original, la culpa, la muerte, la redención por la sangre y la cruz (Fernández, 1986: 119).

Se ha perdido, así, el sentido de “acción recíproca” entre el todo y partes, unidad y pluralidad. Se ha olvidado el valor de la naturaleza y sus potencias, y se ha menospreciado la dignidad del hombre. Sobre la pobre criatura contingente –el ser humano- se volcaba la inmensa responsabilidad del pecado, la culpa convertida en chantaje. A este ser humano le estaba destinada una vida lamentable, vacía, que se convierte en un paréntesis para ganarse, a base de méritos y sacrificios, una bienaventuranza futura. La muerte –la de Cristo en primer término- es instrumentalizada para la redención y se produce una exaltación de la renuncia, la humillación, el martirio, en vistas a la justificación y la inocencia. Lessing no siente ninguna simpatía por esa “locura de San Pablo” consistente en subordinar la Encarnación a la muerte, y ésta

junto con la resurrección, a la redención del pecado (Andreu, 1982: 56-63 y 376).

Pero este trágico discurso no triunfó nunca del todo. Junto a Pablo estaba el Evangelio de Juan, junto a la “teodicea” pervivió, soterrado, el llamado panteísmo. Baste recordar al pseudo-Dionisio, Escoto Erígena, Cusa, Bruno, Spinoza, Boehme y tantos místicos. Más aún, ese “milenio de cristiandad” puede considerarse como un paréntesis, cuya solidez radicaba en la función práctica que cumplía: organizar jerárquicamente la sociedad sobre la base de la obediencia y el temor (Fernández, 1986: 120). Lessing se siente ya en una nueva etapa histórica presidida por una concepción radicalmente unitaria de la pluralidad y por una afirmación gozosa de la naturaleza y la vida. Recoge aquel testigo y asume la tarea que conlleva sustituir la sangre por la comprensión, la culpa por el reconocimiento, el sacrificio por la acción y la humillación por la libertad. Se trata de sustituir al Dios de la ira y la cruz por el Logos, presente en todas las cosas y animador de su dinamismo. El Logos, griego y cristiano a la vez, es la expresión de la continuidad entre el cuerpo y el espíritu, individuo único y Todo, vida penosa y plenitud. La ascensión lúcida de esa intuición no sólo recupera la naturalidad de la vida y libera a la responsabilidad del trauma de la culpa y al conocimiento de la servidumbre ante la verdad dictada; sino que, además, genera otro talante ético, otra sensibilidad estética y hace posible una concepción de la salvación digna de hombres emancipados; descubre que la providencia es la sabiduría (Lessing, 1780: 73-75).

El empeño por recuperar las raíces implicó a Lessing en una complicada tarea de deconstrucción del proceso de formación del cristianismo. Para él la

verdad de las cosas está en su génesis y desarrollo histórico. Como partidario que era de la discusión libre, publicó los escritos de Reimarus retándose en primer lugar a sí mismo. Reimarus, representante de la crítica textual e histórica ilustrada, sostenía la falsedad del cristianismo mostrando que ni el Antiguo Testamento ni el Nuevo Testamento presentan el sello de una presunta revelación, ni la resurrección es un hecho histórico, ni Jesús fue más que un mesías judío que esperaba un acontecimiento apocalíptico inmediato pero no pretendía fundar una nueva religión o iglesia (Fernández, 1986: 120). En su respuesta Lessing intenta ampliar la perspectiva y eso le enfrenta tanto con Reimarus como con Goeze: El cristianismo es una realidad histórica pero vivida en “espíritu y verdad” y no reducible a textos e instituciones, de manera que carecen de sentido las pretensiones tanto de legitimarlo como de descalificarlo con pruebas históricas o exegéticas, que se convierten en formas nuevas de apologética y dogmatismo positivistas (Lessing, 1778: 415-443 y 465-522).

A Lessing le molestaba el biblicismo arqueologizante por lo que hay en él de culto a la letra, de fijación y de esa intolerancia que él conocía bien por sufrirla en su persona. Pero es que, además, se ese modo se desenfocaba el proceso real. En efecto, los sucesivos evangelios y, más aún, el canon y la institución de la iglesia, son productos tardíos de la comunidad de los seguidores de Jesús. A su vez, entre la redacción de los sinópticos y la elaboración del evangelio de Juan, tuvo lugar un importante proceso de transformación de la conciencia de aquella comunidad (Fernández, 1986: 121). Resultado del mismo es la neta diferencia que existe entre “la religión de Cristo”, es decir, la religión del hombre Jesús que cualquier otro hombre puede tener en común con él; y la “religión cristiana” que tiene a ese Cristo por

verdadero Logos, hijo de Dios . (Lessing, 1778: 561-562). Es en este descubrimiento sapiencial del hombre-Dios y de la Trinidad, como paradigma de las relaciones entre “unidad y pluralidad”, donde la razón se encuentra con la religión y ésta se reconcilia con la realidad por encima de los dualismos (Fernández, 1986: 121).

La religión propone una verdad práctica cuya prueba es la vida. De esa misma experiencia vivida, contrastable, comunicable, surgen y hablan los “libros sagrados”. Justamente por ello no debe olvidarse que el texto originario es la misma vida. El evangelio de Juan muestra una conciencia expresa de ello y propone leer la Trinidad, descifrar el Logos en todas las cosas, porque está en todas y se revela (Lessing, 1778: 457-461).

Desde esta perspectiva es fácil advertir que la revelación propone sus “misterios” para ser comprendidos y asumidos, esto es para que no permanezcan ignorados y oscuros, sino que lleguen a ser verdades racionales (Lessing, 1778: 590). Lessing concibe el papel de la revelación, dentro de la historia de la humanidad, como educación o “paideia”. Eso significa que la revelación, como la buena pedagogía es trascendente e inmanente a la vez. Promueve, cuida, hace emerger lo que está en germen y, al mismo tiempo, sugiere, propone y hace viables nuevas posibilidades. Es consciente de que no es bueno prescindir de los maestros, e igualmente de que la función de los mismos es llevar a que cada uno piense por su cuenta (Fernández, 1986: 121). Gracias a esta imbricación, razón y revelación se manifiestan como elementos de un mismo proceso de educación y emancipación. Su objetivo es que la humanidad madure y llegue a ser adulta. La “historia de la salvación” se llama también historia de la razón y la libertad (Fernández, 1986: 121).

Frente al deísmo a la moda y frente a la imagen de una divinidad amorfa, inmutable, impersonal, mostrenca y sin rostro, atribuida a Spinoza, Lessing encuentra en la Trinidad la expresión más plena de la vida del Absoluto, cuya unidad implica pluralidad, diferencia, multiplicación y relaciones. En Dios el despliegue completo de sí es tan necesario como él mismo, y constituye su real desdoblamiento. Eso es lo que en lenguaje popular se ha expresado en que Dios es Padre, es Hijo y es Espíritu (Fernández, 1986: 125). En el Logos, Verbo de Dios y hombre a la vez, encuentra Lessing de nuevo la expresión de la vida de Dios y del mundo, que es proceso (Dios), multiplicación (genera un Hijo) y reunión (en el Espíritu) (Fernández, 1986: 125).

Las consecuencias de esta reinterpretación de Dios y del mundo en la misma clave no se hacen esperar: negación del pecado y la culpa original; y negación de la manifestación mediante el Hijo, es decir, sustitución de la sangre por el entendimiento. Trinidad, pecado original y redención conforman el núcleo de la discusión teológica de la Ilustración. Su relectura racional constituye una de las tareas de la modernidad (Lessing, 1778: 590 y 601; 1780: 74-75;).

Pero la Trinidad no es sólo misterio o clave especulativa, es también principio de despliegue histórico. Lessing aprendió en la Biblia que Dios se revela también en la historia, de modo que ésta constituye la trama donde se pone en acción el Uno. Lessing piensa que la historia no es consecuencia de la expulsión del paraíso, sino fruto de nuestra vitalidad; no es decadencia sino crecimiento, alejamiento de la niñez, maduración. Una larga tradición que se remonta a Orígenes distingue en la historia tres edades: la del Padre, del Antiguo Testamento o de los esclavos, caracterizada por la ley, la obediencia

servil y la experiencia. La del Hijo, del Nuevo Testamento, caracterizada por la sabiduría, la obediencia filial y la acción. Y la del Espíritu, o de los amigos, caracterizada por la libertad, la contemplación y el amor (Fernández, 1986: 126).

Lessing acepta esta periodización como esquema para su filosofía de la historia; cree incluso estar en el umbral de la tercera fase en el cual en Nuevo Testamento queda superado por la libertad del espíritu diseminado. Pero asume esa convicción sin fanatismo y con paciencia. La historia es un proceso lento, no un arrebató o éxtasis (Lessing, 1778, 1780). En este sentido, su principal aportación consistió en conseguir, a través de la idea de educación, la síntesis entre lo racional e histórico. Terminar de perfilar el concepto de razón histórica fue obra de Herder, pero a Lessing le cupo el acierto de poner de relieve que la historia colectiva, como la vida individual, es crecimiento, proceso de formación continua y emancipación, de modo que sin la historia todos seguiríamos como niños (Fernández, 1986: 126).

Si la religión despertó en Lessing el sentido de la historia como educación, formación y cultura, este sentido, estrechamente vinculado a los ideales de la Ilustración, actúa a su vez, sobre la religión poniendo de relieve en primer lugar que el protagonista directo de ese proceso es el hombre, no Dios, de manera que su meta es convertir la pedagogía en sabiduría y, en segundo lugar, que la historicidad afecta también a los valores más absolutos (Lessing, 1780: 65, 77, 84 y 90). La historia es genealogía y memoria, pero no repetición. No hay en ella nada garantizado sino que todo depende del desarrollo de la difícil racionalidad y libertad humana. La genealogía se convierte así en impulso de emancipación, la pedagogía de la revelación en

invitación a usar la razón con valentía y sentimiento crítico, la promesa de eternidad en voluntad de futuro. Libre de la nostalgia y de la escatología, la historia es el cauce de realización en todos los aspectos de la ilustración más completa posible puesto que, aunque interminable, consiste en practicar la virtud por sí misma (Lessing, 1778: 455-461, 1780: 80 y 85).

Precisamente por lo que el arte tiene de invención y creación Lessing encontró en él un modo de realización especialmente intensa de la historia como educación. En efecto, el hombre se forma a sí mismo en el arte, y la creación artística es una experiencia privilegiada de la ductilidad y la consistencia del tiempo (Fernández, 1986: 127). El arte no es imitación, reproducción de la naturaleza; no se despliega tanto en el espacio de la representación como en el tiempo de la acción, el ritmo y la sucesión, piensa Lessing desde su preferencia por el teatro y la poesía. Ahí radica la superioridad de ésta sobre la pintura. Eso es lo que le enfrenta a Winckelmann y su idealización de un arte pasado, el griego, que se caracteriza por el equilibrio, la serenidad, la calma. ¿Y la tragedia? Laocoonte se rebela y se retuerce, en un esfuerzo sin medida ni reposo, por deshacerse del anillo de la serpiente que lo atenaza. Liberación y temporalidad serán las claves básicas de la estética de Lessing (Lessing, 1766: 122, 162, 163).

2.2. Su visión de la Antigüedad clásica: el *Laocoonte*, su pasión por la cultura clásica

Laocoonte es una obra teórica de Lessing publicada en 1766 que, como hemos comentado anteriormente siguen siendo una referencia válida para discutir los principios estéticos y teóricos de la literatura. Fue concebida en dos planos, puesto que al tiempo que desató una polémica que alcanzó a toda la crítica del arte canonizada por la estética francesa e inglesa, formuló una tesis que pretendía borrar el error en la interpretación de Horacio, mantenida a lo largo de los siglos con especial responsabilidad en ello de los creadores medievales. Conjugó en él dos métodos expositivos: el de la crítica documentada, minuciosa y atrevida; y el método analítico aplicado a la estética de los medios para obtener luz “sobre los límites de la poesía y la pintura” (subtítulo).

Dos maestros se disputan la guía en los estudios sobre el arte: Horacio y Plutarco. El primero, descontextualizado, afirma que: “*ut pictura poesis*” (*Ep. ad Pisones*, v. 361); el segundo, que “se distinguen por la materia y los modos de imitación” (*Moralia*, libro IV, cap.3, 347), seguramente ambos dijeron lo mismo, porque Horacio sólo se refería al modo como poemas y pinturas pueden llegar a sus destinatarios; pero lo cierto es que fue tomado como si hablara de la materia.

En este trabajo nos interesa destacar algunos elementos de la obra, sobre todo hacer algunas consideraciones sobre el método y sobre la fascinación de Lessing por lo clásico.

El *Laocoonte*, más que un libro, son consideraciones que reúnen pensamientos destinados a formar un libro, pero ello no significa carencia de rigor en los contenidos o en la exposición de esos contenidos puesto que una lectura atenta de la obra nos descubre: en primer lugar, un análisis y seguimiento riguroso de los detalles (el tema del grito de Laocoonte, el estar vestido o desnudo, la baba de la serpiente, los términos de la descripción de la belleza, etc.); en segundo lugar, un conocimiento profundo de las lenguas clásicas y de los procedimientos de análisis filológico, que sostiene el mejor conocimiento de la cultura, las tradiciones y los modos de pensar de las civilizaciones clásicas (Grecia y Roma); y, en tercer lugar, la agudeza de contrastes: entre los críticos citados y el autor; entre Sófocles y Chateaubrun sobre la historia de “Filoctetes”; entre los poetas Homero y Manasses o Ariosto; entre pintores y poetas (Lessing, 1998).

A través de la forma de un análisis casual, que roza muy de cerca el rigor deductivo, Lessing trata de que el examen de los más preclaros ejemplos le permita la elaboración de unas hipótesis desde las que pueda descubrir los principios que luego serán confirmados en los ejemplos. Una circularidad inductiva-hipotética que participa a vez del rigor del método y de la provisionalidad de que todo conocimiento es verosímil. De este modo, el análisis de ejemplos, como el de Laocoonte y el de Filoctetes, le conducen a la determinación de la regla general y de la diferencia de aplicación de la misma en el arte y la poesía. La regla general es la representación o expresión de la belleza; de la condición diferente de los efectos que en el hombre producen lo plástico y lo sonoro viene la diferencia “en la materia y en los modos”. Bellos

han de ser el grupo escultórico del Laocoonte y los versos de la Eneida que cantan su insoportable dolor; pero lo serán de modo diferente.

Llegados a este punto se hacen necesarias dos tipos de consideraciones para poder entender las teorías estéticas de Lessing: una relativa a la libertad del artista y la coacción de lo bello; y la otra referida a los mecanismos de las artes en el marco general de la cultura a la que pertenezca.

La primera consideración es la referida al compromiso del artista y es de suponer que cambie con el tiempo. Aceptamos que lo clásico sea la expresión de la sola belleza y que las artes se encaminan a producir el sentimiento de placer. Pero, en el orden del arte, tanto como en el de la naturaleza, la belleza no es coextensiva con la verdad; más bien es preciso que la inspiración del artista y la imaginación del espectador recubran los que sean aspectos hirientes de la verdad a los sentidos. De otro modo no se cumpliría la finalidad de todo arte que es agradar.

Verdad y belleza corren por sendas diferentes que, sólo cuando se cruzan, producen la exaltación a la par del gusto y del entendimiento. De ahí que no se puedan reducir las artes a las ciencias, ni la inspiración al pensamiento, ni el placer al saber. Consta, pues, la vigencia de un compromiso del artista con la belleza, como la del científico con la verdad. A los ojos de Lessing, ello legitima la coacción del artista, lo mismo que exige la libertad de pensamiento para el investigador. Pero hay en esta teoría más de lo que a primera vista parece, como consecuencia de la fascinación por la Grecia clásica, a su vez reforzada por el método seguido.

En su obra se empeña Lessing en recordar que el crítico “lo primero que tiene que hacer es examinar si los dos –el pintor y el poeta- han tenido plena y total libertad, si han podido trabajar sin coacción externa con vistas al supremo efecto de sus respectivas artes” Lessing, 1998:75). Es verdad que pueden añadirse limitaciones por motivos ajenos al arte mismo y, a este respecto, Lessing apunta con acierto a la influencia de la religión.

No finalizamos en este apartado el análisis completo que Lessing hizo del Laocoonte, pues es un tema que retomaremos de modo particular en el apartado dedicado al debate que se entabló entre Lessing, Goethe y Schiller, a propósito de la citada figura de Laocoonte.

3. LA REINTERPRETACIÓN DEL MITO COMO EXPRESIÓN DE LAS INQUIETUDES PERSONALES DE GOETHE.

3.1. La figura de Prometeo como el ideal de nuevo hombre que se rebela contra el antiguo orden.

Lessing había representado ejemplarmente los ideales de la Ilustración – razón y tolerancia- en los rasgos de carácter del sabio judío Nathan. La figura simbólica de una generación joven que se quería liberar del predominio absoluto de la razón y aclamaba la fuerza creadora de los sentimientos apasionados fue el Prometeo de la saga griega. La oda *Prometeo* de Goethe, escrita en 1774 en el momento álgido del entusiasmo por el genio creador, puede considerarse como manifiesto poético del *Sturm und Drang*.

Tan múltiple como la figura de Prometeo era el programa de estos jóvenes y rebeldes hijos de la burguesía. No rechazaban las ideas de la Ilustración, sino que las ampliaban y las radicalizaban. El individuo libre no era para ellos solamente un ser provisto de razón, sino un ser humano de carne y hueso con pasiones y sentimientos que le impulsan a una autorrealización creadora. Y esto había de ser válido tanto para la creación poética como para la sociedad. Hasta qué punto era explosivo el programa de los *Strürmer und Dränger*, por no limitarse a la poética, lo muestran las dudas de Goethe a la hora de publicar la oda *Prometeo*. Retrospectivamente la llamó “mecha para una explosión” (Goethe, 1982), y con ello se refería a una explosión política.

Goethe intentó hasta tres veces escribir sobre la figura de Prometeo. En los tres esbozos dramáticos inconclusos nos presenta una interpretación

personal del mito, que ejerció sobre él una extraña fascinación, larga y profunda (Blumenberg, 1981). El primer Prometeo es de 1773-74, Goethe tenía veinticuatro años y se identifica con el protagonista del drama en su rebeldía y afán creador (Duchemin, 1974, García Gual, 1979:211).

Años más tarde, entre 1795 y 1797, Goethe intenta la composición de otro drama sobre el mismo mito: *Die Befreiung des Prometheus*. El poeta ha cumplido ya los cuarenta, ha avanzado mucho en el conocimiento de los clásicos griegos, y ahora querría componer un drama “en antiguo estilo helénico”, según le dice en una carta a Schiller (Trevelyan: 1981:201-203). En esta obra Prometeo ya no se presenta como el titán rebelde contra el poder de Zeus, sino que personifica al artista desgarrado por la íntima tensión entre deberes y deseos, víctima de la civilización. El buitre que le devora las entrañas es un símbolo de su desgarramiento interior. Su liberador, Heracles, pregona una nueva estética, y una nueva ética (García Gual, 2000: 453). De nuevo Goethe refleja en su recreación del mito de Prometeo sus problemas y preocupaciones, recurriendo a la imagen mítica para darles una expresión simbólica.

Entre 1806 y 1808 escribe un nuevo texto dramático sobre los mismos personajes: *Pandorens Wiederkehr*, “*El regreso de Pandora*”. En esta ocasión el argumento es más original, y el papel de Prometeo presenta una menor relevancia en la obra. En este momento, Goethe ya no se identifica con Prometeo, más bien siente una profunda simpatía hacia su figura opuesta: su hermano Epimeteo, el nostálgico, soñador y amante de la divina Pandora (García Gual, 2000:545).

Cuando Goethe escribe esta última versión tiene casi los sesenta años. Está pasando por unos momentos de inmensa melancolía: se encuentra enfermo, afectado por la muerte de su amigo Schiller, ha vivido la invasión de Alemania por las tropas napoleónicas, que han saqueado Weimar, y ve alejarse sus ilusiones y amores de juventud. En su añoranza de la belleza perdida y del pasado que se le representa más claro y más radiante, en la medida en que el horizonte actual se le presente teñido de pesimismo, el poeta que, como Epiménides, ha estado soñando mientras su país estaba siendo desgarrado por la guerra, se ve ahora impotente, empujado a la ensoñación nostálgica, anhelando el regreso de la paz y la belleza, y, por consiguiente, no puede identificarse con el audaz Prometeo, sino que se siente más próximo a su hermano, el pacífico esposo de Pandora, el que siempre medita tarde, cuando ya no está a su alcance la solución.

Las variaciones que hace Goethe respecto a la versión hesiódica le sirven para invertir el sentido mismo de la narración mítica. La simpatía de Goethe por Epimeteo frente al activo y belicoso Prometeo, puede explicarse por ese rasgo al que hemos aludido: el poeta se siente próximo a la vejez, como Epimeteo y Prometeo en esta nueva versión del drama, por tanto no se identifica con el titán rebelde y revolucionario, alzado en guerra contra los dioses, y protector de los artesanos de la fragua que ahora fabrican armas de guerra. En su época ha surgido una figura que encaja, mucho mejor que cualquier poeta romántico, con esa figura titánica: Napoleón, un gigante de la acción, que se rebela contra el antiguo orden y trae consigo a los europeos la liberación y la luz, aunque sea por medio de convulsiones violentas, como el helénico ladrón del fuego celeste. En opinión de Trousson y Blumenberg, a

identificación de Napoleón con Prometeo no fue muy original, pues se respiraba en el ambiente y, más tarde, cuando el emperador fue derrotado y se vio condenado al aislamiento en Santa Elena, como Prometeo encadenado a su peñasco en el lejano Cáucaso, la comparación se hizo más exacta (Trousson, 1964; Blumenber, 1981). Pero al poeta le quedaba el recurso de acogerse a la proximidad de Epimeteo, que aquí se perfila como un personaje más filantrópico, pacífico y amante de la belleza que su hermano Prometeo. Pandora, en contra de la versión misógina de Hesíodo, aporta a los hombres el sentido de la belleza, la alegría de la fiesta y el amor; y el gran mérito de Epimeteo consistirá en la aceptación de esa figura ideal. También ha cambiado de signo y se ha personificado en una figura encantadora, la ambigua Esperanza. Elporé es ahora hija de Epimeteo y de Pandora, y, aunque se ha fugado al cielo con su madre, acude de vez en cuando a la tierra a consolar a su nostálgico padre. La Esperanza tiene en esta versión del drama un claro valor positivo.

En esta nueva interpretación de los motivos y figuras del mito de Prometeo influyeron, sin duda, dos factores: el primero, la identificación de Goethe con el protagonista; el segundo, su conocimiento cada vez más profundo, con el paso de los años, de la tradición clásica. En 1773, el joven poeta romántico del *Sturm und Drang*, encontró en la figura de Prometeo una imagen de su propia rebelión contra la autoridad paterna para defender su vocación y su libertad de artista. Prometeo es el creador de una humanidad arriesgada en su taller de escultor, e infunde vida a sus criaturas contra la voluntad de Zeus. No es el Titán astuto y el ladrón del fuego, como en Hesíodo; es un joven héroe que se proclama hombre y está dispuesto a sufrir por sus

criaturas. El escultor es un trasunto del poeta (García Gual, 2000:455). Este trazo mítico procede de una versión tardía, que Goethe ha privilegiado, al tiempo que ha desechado otras. Creador, filántropo, negador de los dioses, dispuesto al dolor por mantener vivas a sus criaturas y creador de una nueva vida en su mundo terrestre, Prometeo, joven y rebelde contra Zeus, padre y déspota, le sirve en este momento al joven Goethe para afirmar su vocación de poeta romántico (Blumenberg, 1981: 478).

Pero, como hemos apuntado, en estas variaciones sobre el tema mitológico también influyó un conocimiento cada vez más profundo de la antigüedad clásica y, con ello, la lectura de las diferentes versiones de Prometeo heredadas de la Antigüedad. Probablemente en el intervalo de tiempo que separan las dos primeras versiones del mito de Goethe, éste leyera la obra *Prometeo* de Esquilo. En la segunda versión, en la tremenda protesta con que expresa Prometeo su desprecio a los dioses parece que se deja sentir la influencia del titán esquileo, gritando, desde su humillante encadenamiento, con arrogante e indomable orgullo, su protección hacia los seres humanos. En cada ocasión en la que Goethe vuelve y medita sobre las versiones trágicas de la antigüedad, lo hace siempre con el ánimo de extraer de los textos clásicos una nueva lección (Trevelyan, 1981).

Para la primera versión de *Prometeo*, Goethe se sirvió del *Gründliche mythologische Lexikon* de Benjamin Hederich (1724), que en una edición reelaborada y aumentada había vuelto a publicar Joachim Schwabe en Leipzig en 1770. En su atención a unos mitemas y el olvido de otros, cargándolos de valor simbólico, el poeta hace su particular recreación de la historia de

Prometeo. Llama la atención que Goethe no destacó el rapto del fuego como un elemento capital en esa trama (García Gual, 1983).

3.2. Ifigenia: la reivindicación del ideal de calidad humana universal.

En *Ifigenia* Goethe trasladó la acción a la atemporalidad del mito griego (Roetzen y Siguan, 1990:141). Para reconciliar a la ofendida diosa Diana (Artemisa) y pedir vientos propicios para la salida de la flota de los griegos contra Troya, Agamenón hace sacrificar a su hija; pero la diosa la hace llegar a la lejana Táuride, donde Ifigenia está a su servicio como sacerdotisa entre los bárbaros. Bajo su influencia Thoas, rey de los táurides, ha suprimido la costumbre bárbara de sacrificar a la diosa a todo extraño que llegue a su territorio. Thoas pretende a Ifigenia, cuyo noble ánimo le impresiona. Pero como Ifigenia, aún con la esperanza de volver a Grecia, se le resiste, Thoas quiere volver a introducir la vieja costumbre de los sacrificios humanos, y los primeros van a ser los dos extranjeros sorprendidos en la playa.

Aquí se inicia la acción de la obra. Los dos extranjeros son Orestes, hermano de Ifigenia, y su amigo Pílates. Orestes, que había matado a su madre para vengar la muerte de su padre, sólo puede librarse de la maldición con la que ha cargado sí, como decía el oráculo de Apolo, devuelve a casa a su hermana. Como no entendió el doble sentido del oráculo, quiere llevarse de la tierra de los bárbaros la imagen de Diana (Artemisa), la hermana de Apolo. Ifigenia intenta desesperadamente salvar la vida de los dos extranjeros. Para apartar a Thoas de su proyecto le confiesa su procedencia cargada de maldiciones, del linaje de Tántalo. El conflicto se agrava cuando Ifigenia

descubre quiénes son en realidad los extranjeros. Cuando a consecuencia de ello da a conocer a su hermano, Píldes aconseja, preocupado por el destino del amigo perseguido por las furias, las diosas de la venganza, secuestrar secretamente la imagen de la diosa.

Ifigenia aprueba en principio el plan, finge ante Thoas la preparación del sacrificio exigido para ganar tiempo para la huida. Pero entonces vence en ella la exigencia incondicional de decir la verdad; pone el destino de todos ellos en manos del rey, ningún engaño ha de oscurecer el desenlace del conflicto. Y Thoas permite que se lleve la imagen de la diosa a Grecia, en un principio con reservar pero finalmente con su bendición.

En opinión de Roetzen y Siguan, la obra es pobre en acción externa; toda la tensión está trasladada hacia la interioridad, la situación anímica y el carácter de los participantes. Ifigenia es portadora de un doble conflicto; no quiere abusar de la confianza que le profesan Thoas y su servidor Arkas, pero quiere también salvar a Orestes y Píldes. La única solución es para ella, dado que en esta obra no aparecen los dioses como instancia salvadora como en la tragedia de la antigüedad clásica, sino que los seres humanos dependen de sí mismos, el riesgo de la veracidad en la confianza de la fuerza moral que ésta conforma (Roetzen y Siguan, 1990:142).

Ifigenia fue siempre interpretada como un alegato a favor de la naturaleza humana esencial por parte de Goethe. Pero no hay que pasar por alto que el comportamiento ético de Ifigenia depende del acuerdo de todos. Solamente la pureza moral de Ifigenia y su veracidad incondicional, es decir, por su modelo de pura humanidad, es movido Thoas a actuar de forma

parecida. El feliz desenlace no es obligatorio, sino posible. En esta obra sobre la calidad humana ideal, Goethe también ha insinuado lo que la amenaza; dicha calidad humana sólo es posible si se superan aspiraciones egoístas; no es algo que necesariamente haya de darse, sólo se puede apelar a ella.

La reivindicación de una calidad humana universal, por encima de los tiempos y naciones, se había de mostrar también en el lenguaje. La calidad humana es superación del caos; lo que es desde la perspectiva moral el orden, el acuerdo entre los humanos, lo es en el campo del arte la forma.

3.3. Fausto: la aspiración del ser humano hacia un nuevo modelo de conocimiento.

El trabajo sobre *Fausto* acompañó a Goethe durante toda su vida. Entre 1772 y 1775 se origina un primer esbozo, las últimas escenas de la segunda parte son concluidas en 1831. El tema se remite al *Volksbuch Historia von D. Johann Faustus* (1587); ya antes del *Fausto* de Goethe hubieron varias versiones dramáticas. En la primera parte Goethe enlaza el pacto con el demonio con la historia de Margarita, en un principio independiente de ello. El Fausto de la versión popular era un ejemplo que había de ser una advertencia respecto a la *hybris* (soberbia) humana, el más grave delito contra Dios según la imaginación medieval (Riquer y Valverde, 1985). Goethe lo revalorizó como la aspiración del ser humano hacia siempre nuevo conocimiento.

En la primera parte, Fausto se ha iniciado en todas las ciencias, pero su ansia de saber no ha sido satisfecha; quiere traspasar los límites del saber

tradicional. Pero esta ansia sobrepasa las posibilidades humanas. Por ello recurre a la magia y llama en su ayuda al espíritu de la tierra. Pero éste lo rechaza. Entonces le ofrece sus servicios Mefistófeles; quien quiere dejar gozar a Fausto la plenitud de la vida si le cede su alma. Fausto acepta el pacto bajo una condición: que detenga su tiempo vital y le otorgue de nuevo la juventud para poder acceder a nuevos conocimientos. Pues cree que ni siquiera Mefistófeles, el ángel caído, podrá satisfacer sus anhelos. Fausto rejuvenecido se lanza a la vida. Antes de que Mefistófeles le pueda conjurar a Helena, la mujer más hermosa de la antigüedad, conoce a la inocente Margarita; pero Fausto no está a la altura de este cariño incondicional de una mujer amante. Considera todo compromiso como limitación. Margarita enloquece; mata a su niño. En vano intenta Fausto con la ayuda de Mefistófeles salvarla de la prisión. Con ello finaliza la primera parte, configurada como una sucesión de escenas sin división en actos.

El carácter de Fausto es contradictorio ya en la primera parte. Por un lado aspira, como los héroes del *Sturm und Drang* a la autorrealización por encima de todos los límites, por otro sufre desesperadamente los límites impuestos al ser humano. Es incapaz de un gesto de humanidad comprensiva. No se puede pasar por alto que lo que generaciones posteriores estilizaron el adjetivo "fáustico" para expresar la caracterización de rasgos egoístas.

La segunda parte está estructurada en cinco actos como el drama clásico, pero el camino vital de Fausto se pierde en el panorama de un gran teatro del mundo. Solamente al final se retoma el hilo de la acción primitiva, el pacto con el diablo. Goethe trabaja fundamentalmente en la segunda parte en sus últimos años, entre 1825 y 1831. Fausto, despertado a la nueva vida, llega

a la corte medieval del emperador; se abre ante él el gran mundo. Por la invención del dinero de papel gana el favor del emperador. Éste desea ver a Paris y Helena, la pareja amorosa clásica. Fausto le satisface el deseo; pero todo es apariencia. Las figuras invocadas desaparecen de nuevo entre nieblas. Ahora Fausto busca él mismo el encuentro con Helena. La fantasía le sitúa en el reino fabuloso de la antigüedad, ya que “al poeta no lo ata el tiempo”. Fausto y Helena se convierten en figuras simbólicas, en Fausto, el representante de una Edad Media románticamente transfigurada, y en Helena, la imagen ideal de belleza clásica, se han de reunir los presupuestos poéticos de lo romántico y lo clásico. La unión de Edad Media y Antigüedad Clásica queda simbolizada en el hijo de ambos, Euphorion. Pero también Euphorion es un producto de la fantasía poética. El vuelo de Euphorion fracasa como el de su modelo mítico Ícaro. Al final Fausto vuelve a estar solo.

Esta acción es la autocrítica de Goethe a la meta de la clasicidad de revitalizar la antigüedad mediante la grandeza atemporal, y a la vez también un distanciamiento del entusiasmo romántico por la Edad Media (Killy, 1966). Fausto se decide por la vida activa en el presente. Fausto quiere ganar nueva tierra al mar y colonizarla. Ahora se cree Fausto en la meta de sus deseos; pero, ya ciego y doblado por la edad, no reconoce que el tintinear de las palas es el trabajo en su propia tumba. Cuando Fausto reconoce estar gozando “el máximo momento” de su felicidad, Mefistófeles ve cumplido su contrato con Fausto, aunque Fausto haya sido víctima de un error. Sin embargo la parte inmortal de Fausto, su alma, se salva.

3.4. Margarita y Helena de Esparta: dos mujeres para un mito “Fausto”.

Goethe necesitó llegar a su madurez para acometer la segunda parte del Fausto fue, al parecer, hacia 1826 cuando comenzó a trabajar en ella, su intención fue siempre acabar la obra; aunque para conseguirlo necesitó sentir que su propio fin tampoco estaba tan lejano y considerar su ciclo vital cerrado (Killy, 1966; Riquer y Valverde, 1985).

Margarita, la mujer que elige para Fausto en la primera parte, era un reflejo de esa mujer a la que Goethe amó y no pudo conseguir. Su relato nos desvela la fogosidad de su juventud. Ahora, en su madurez, elegirá como compañera de Fausto a Helena de Esparta, arquetipo de la belleza clásica. Con ella le hará compartir un mundo idílico creado para ellos, en el cual deberán encontrar la felicidad. Un mundo fruto de su propia experiencia y de sus ideales, quizás su propia entelequia, en el que buscar, por otra vía, aquello que se frustró en el mundo real de la primera parte, tras la muerte de Margarita. El personaje de Helena tenía una larga tradición dado que fue incluido en muchas obras basadas en la historia del Doctor Fausto que se habían publicado tanto dentro como fuera de Alemania, y de las que Goethe tenía sobrado conocimiento (Roetzer y Siguan, 1990). Sin duda fueron la base de su Helena, aunque él renovará el personaje imprimiéndole un nuevo sentido y conseguirá darle una nueva dimensión.

El libro del Doctor Fausto editado por el impresor Johann Spitz en 1587 ya incluía el personaje de Helena. Fausto, encerrado en su estudio, siente la necesidad de poseer la suprema belleza terrenal simbolizada por la griega

Helena. Sin embargo, la versión de Widmann editada en 1590, dado su carácter moralizante, suprime este episodio. El inglés Marlowe, en su drama sobre el mismo tema, recoge el personaje de Helena añadiendo un nuevo matiz: al mencionar sutilmente su participación en el inicio de la guerra de Troya, hace exclamar a Fausto ante la aparición de Helena su famosa frase: “¿Es este el rostro que lanzó a mil naves?” (Seguí Collar, 2008: 2).

Está claro que a la hora de plantear el personaje de Helena, Goethe conocía todos estos antecedentes. El tema era tan popular en Alemania que no era raro verlo representado por las compañías de teatro ambulante que recorrían el país, o en los teatros de títeres (Riquer y Valverde, 1985). En estas representaciones podía verse a Fausto solicitando a Astarot, el primitivo Mefistófeles, la posesión de la mujer más hermosa del mundo, y a éste ofreciéndole inicialmente a Judith o Cleopatra, célebres ambas mujeres por su belleza. Las dudas de Fausto al valorar todas las facetas de la mujeres propuestas hace que finalmente le proponga a Helena de Esparta, mencionando que de esta manera obtendría “una mujer de extraordinario atractivo con la que podría conversar en griego”, idea que entusiasma a Fausto de tal modo que accede a ello y “sintiéndose tan bello como Paris” se dispone a seducir a la hija de Zeus y Leda (Killy, 1966; Seguí Collar, 2008: 3).

No obstante, el personaje de Helena era mucho más complejo ya que sus antecedentes no se circunscriben a los citados, sino que se remontan a la propia literatura griega donde la vemos aparecer en las epopeyas homéricas. Su figura es controvertida desde el principio. En la *Ilíada*, la hija de Tíndaro aparece como la causante de la guerra de Troya, aunque Homero, poco proclive a tratar dramas íntimos, no hace hincapié en este aspecto, sino que

más bien lo considera anecdótico y se centra en otros más vinculados a los personajes masculinos como Aquiles, Patroclo, Héctor, Príamo, etc., presentándonos una Helena modelo de virtud y celebrándola como mujer de singulares dotes, destacando su belleza: característica que era considerada la principal virtud femenina en la sociedad caballeresca de la época.

Homero al considerar a Helena como un juguete en manos de los dioses, o como el medio que éstos utilizaron para conseguir la destrucción de Troya, crea su figura como un personaje bastante aséptico y con poca relevancia en la trama. En Troya la familia de Paris acepta su presencia sin reparos, tratándola como a una hija o una hermana, y la asamblea de ancianos sucumbe ante sus hechizos llegando a pronunciar: “no se puede censurar a los troyanos ni a los aqueos si sufren tanto y por tan largo tiempo a causa de esa mujer que tan extraordinariamente se parece a las diosas inmortales” (Seguí Collar, 2008: 6).

Tampoco los griegos personalizan en ella sus desdichas y en un momento dado, cuando durante la acción se plantea la posibilidad de su devolución, ésta no se considera un hecho determinante para poner fin a la guerra, que realmente está mediatizada por la muerte de Patroclo y la reacción de Aquiles ante ella. Así pues, ninguno de los hombres que combate por su causa la hace responsable de su culpa. Todo ello a pesar de que Helena ha abandonado a Menelao, su esposo y rey de Esparta, y a la hija de ambos Hermíone, para entregarse a Paris y huir con él a Troya. En última instancia, podría decirse que la culpable de todo fue Afrodita, pues juró vengarse de Tíndaro al olvidarla éste en sus sacrificios, haciendo que sus tres hijas: Clitemnestra, Timandra y Helena fueran célebres por sus adulterios. Homero

censura los actos de Helena poniendo la crítica en sus propias palabras, por ejemplo al denominarse a sí misma: “perra funesta y despreciable” (Seguí Collar, 2008: 6). La epopeya no entra en el mito del *Juicio de Paris* considerado el principio de la historia ni plantea su desenlace, finalizando el drama con la destrucción de Troya.

Más tarde, Homero retomará el personaje de Helena en su obra la *Odisea*, presentándolo ahora en Esparta, en tiempos de paz, junto a su esposo e hijos, en un ambiente familiar normalizado, sin que sus actos anteriores parezcan haber tenido consecuencia alguna para ella. Sigue siendo la representación del ideal femenino de la sociedad griega: ella, al igual que Penélope en Ítaca o Arete en Esqueria, ocupándose ahora de cuestiones más triviales y propias de su sexo.

Otros escritores griegos plantearon versiones distintas a la homérica, como puede verse en el *Ciclo épico griego*, en Hesíodo o en Tisias de Himera, conocido como Estesícoro, a quien, según la leyenda, la propia Helena dejó ciego al sentirse difamada en una de sus canciones en la que era tratada de adúltera. Estesícoro afirmaba que Helena no fue a Troya con Paris, sino a Egipto, y lo que éste llevó a su ciudad era sólo una imagen ilusoria. Idea que fue retomada por Eurípides en su obra sobre el tema. Esquilo se adentra en sus aspectos más negativos y la describe en su *Agamenón* como: “Helena de Troya, destructora de naves, destructora de ciudades y destructora de hombres” (Seguí Collar, 2008: 7).

Podríamos seguir poniendo ejemplos sobre el tema, pero con lo aquí hemos expuesto creemos que queda suficientemente explicada la vasta tradición literaria del personaje. Tradición sin duda conocida por Goethe que

cuando se enfrenta al personaje procederá a convertirlo además en el símbolo de la poesía clásica para que su unión con Fausto, prototipo de hombre moderno, plantee una cuestión importante para él y su tiempo: la relación entre el alma moderna y el mundo antiguo, es decir, la fusión entre romanticismo y clasicismo (Killy, 1966; Riquer y Valverde, 1985; Roetzer y Siguan, 1990). El propio Goethe menciona esto en una conversación con Eckermann, en octubre de 1828, cuando dice: “Del mismo modo, también se habrá percatado de que ya en los primeros actos resuena y se menciona lo clásico y lo romántico, a fin de que, como subiendo una pendiente, acabe ascendiendo a la altura de Helena, donde ambas formas poéticas salen claramente a la luz y encuentran una especie de compensación” (Seguí Collar, 2008: 8).

El cuarto volumen de las obras de Goethe, publicado en 1827, contiene un episodio sobre Helena bajo el título: *Helena, Fantasmagoría clasicorromántica*, que actúa a modo de cesura entre ambas partes del *Fausto* y a la vez, como elemento de unión, al retomar después el personaje de Helena (Killy, 1983). Fausto, recobrado de la pérdida de Margarita, entra en contacto con Helena que despierta en él nuevamente su deseo de vivir. Ya en la primera parte había tenido una visión fugaz de ella. El espejo de la casa de la bruja en la que recobra su juventud le permite visualizar la imagen de Helena, despertando sus sentidos. Pero ahora la imagen de Helena es mucho más real. Goethe nunca llega a describirla físicamente aunque la presenta siempre bajo un halo de perfección y de belleza. Imagen muy alejada de aquellas que dan las antiguas versiones alemanas de Doctor Fausto en las que encontramos una Helena bella y sensual que despierta pasiones y enciende los deseos de los hombres, convirtiéndose en la encarnación misma del pecado: “La dicha

Helena se apareció vestida con negra túnica de púrpura y con cabellos caídos hasta abajo por la espalda y tan bellos que parecían de oro finísimo, y tan largos que llegaban a las corvas en lo más grueso de la pierna, tenía los ojos negros, y de amoroso mirar, la cabeza muy bien conformada, los labios rojos como cerezas, pequeña la boca, muy bellamente contorneado el cuello y blanco como el cisne, las mejillas en el carmín eran dos rosas, el rostro muy hermoso y alisado y el talle prolongado, recto, de muy buenas proporciones, y en suma, no tenía defecto, ni tacha que enmendarse pudiera” (Seguí Collar, 2008: 9). Esta Helena recuerda mucho a Lilith, la primera mujer de Adán, que transformada en carne y hueso por el diablo era dada al doctor Fausto para que se amancebara con ella y viviera maritalmente en su casa de Wittemberg, como cualquier otra mujer burguesa alemana de la época. Esta visión de Helena será retomada posteriormente y muchos de estos atributos conformarán su imagen de “mujer fatal”. Ary Renan, discípulo de Moreau, calificó la belleza de Helena como: “La más egregia encarnación del mal en la poesía de las razas arias” (Ary Renan cit. Seguí Collar, 2008: 9).

La transformación que Goethe hace del personaje es notable al despojarle de todas las connotaciones negativas y dotarle de características más propias de la poesía clásica que de un ser humano. Toda la segunda parte de *Fausto* es una entelequia de su autor. Goethe mezcla en ella los conocimientos adquiridos en su propio devenir histórico con sus intereses personales y culturales. Son sus propias experiencias las que ven la luz en esta parte de la obra. Pero no sólo las más íntimas, sino también aquellas adquiridas en la práctica de sus quehaceres en la corte de Weimar, donde

desempeñó altos cargos políticos y económicos relacionados con los temas más variopintos.

Una serie de personajes y ambientes inspirados en la Antigüedad clásica se mezclan con otros provenientes del medievo alemán. Dentro de este mundo creado por y para Fausto, tienen lugar los amores y las bodas de éste con Helena. Allí Helena será capaz de recitar en el más puro estilo nórdico, consiguiendo la simbiosis clásico-romántica (Seguí Collar, 2008: 10). El fruto de estos amores será Euforion, el genio de la poesía moderna, que Goethe relaciona e identifica con el poeta inglés Lord Byron (Seguí Collar, 2008: 11).

Euforion, bello como un Eros, morirá presa de su inconsciencia y su ansia por desasirse de cualquier yugo. Rebelde por naturaleza, pretende volar sin alas y cantar con su lira las más bellas canciones. En palabras de Saint-Victor, morirá en su propio ardor, consumido por su propia llama. Su cuerpo se desvanecerá en el aire y solo su aureola volverá al cielo. Esta muerte es un homenaje a Byron que acababa de morir en Missolonghi, luchando por la libertad de Grecia. Helena, su madre, no tardará en seguirle dejando a Fausto de nuevo sólo e infeliz hasta el final de sus días.

Al igual que la creación de Fausto, Margarita y Helena corresponden a momentos creativos muy diferentes. El enfrentamiento juventud-madurez está presente en ellas. Estas dos mujeres fueron creadas por Goethe para hacer feliz a Fausto tienen mucho que ver con su propia concepción de la felicidad y el modo de acceder a ella. En el planteamiento realista y vitalista de la primera parte se percibe mucho del fogoso y enamorado Goethe: Margarita es una mujer de carne y hueso a la que sería posible encontrar en cualquier pueblo de Alemania de la época, y las intenciones de Fausto respecto a ella parte

también del planteamiento habitual de cualquier hombre de todas las épocas. La posibilidad de que su inocencia y candidez conquisten el corazón de Fausto entra dentro de lo factible. Es quizás la extrema juventud de la joven Margarita lo que hoy día se aleja más de nuestra realidad. Nada nos dice Goethe sobre su educación, que en 1773 cuando fue escrito el episodio, no debía llegar en muchas zonas de Alemania ni siquiera a la enseñanza de las primeras letras. Aun teniendo en cuenta que estamos hablando de una joven que es casi una niña inocente, hacendosa, honesta y cariñosa; que es capaz de entregar algo más que su corazón sin calibrar lo que esto puede acarrearle como consecuencia; ello no le impide preguntar a la propia Margarita qué es lo que busca en ella Fausto, dada su diferente educación y clase social. Estamos ante una niña que se hará mujer al afrontar su destino tras provocar la muerte de sus seres más queridos y que después será capaz de salvar el alma de su amado y causante de su tragedia.

Helena, sin embargo, no es una mujer real. Es un símbolo que Goethe nos presenta como tal para que de esta forma no echemos en falta su autenticidad como mujer. Un símbolo cuyo significado ha pervivido a través de los siglos y que él consigue transformar en su propia idealidad, para consumir así algo para lo que ha vivido: conjugar sus propias tradiciones e incluso su propia vida real con la Antigüedad clásica por la que siempre se ha sentido atraído y por la que siente verdadera pasión (Seguí Collar, 2008: 12).

Como estamos observando a lo largo del presente trabajo, una de las características de los mitos helénicos es su facultad de ser reinterpretados y de sugerir significados variados, a lo largo de una tradición secular. Así fue en la propia Grecia y así ha sido en varios siglos del humanismo europeo. En el caso

de Goethe nos encontramos ante un ejemplo singular. El poeta recurre al tema mítico para expresar sus inquietudes, en esa recreación personal que confiere a los motivos clásicos una renovada prestancia.

4. SCHILLER: DOLOR POR LA PÉRDIDA DE “LOS DIOS DE GRECIA”

Schiller nació el 10 de noviembre de 1759 en Marbach, Wurtemberg (Alemania). Su padre era cirujano militar del Duque de Wurtemberg por lo que, a pesar de sus deseos de estudiar teología, tuvo que ingresar en la academia militar del duque, la Karlschule, para estudiar derecho, y luego viajar a Stuttgart a estudiar medicina. De sus estudios de medicina nos quedan su disertación sobre la *Filosofía de la fisiología* y su trabajo de grado *Ensayo sobre la relación de la naturaleza animal con la naturaleza espiritual en el hombre*. Ya allí, como en sus escritos filosóficos posteriores, Schiller comenzaría a mostrar su preocupación por comprender al hombre como unidad de mente y cuerpo, pensamiento e inclinaciones, racionalidad y sensibilidad; preocupación que se transformaría en el motor de sus reflexiones estéticas y en el punto de partida de sus críticas a la Ilustración (Roetzer y Siguan, 1990).

Desde joven, Schiller había empezado a escribir sus primeros intentos de dramas, pero el primero en ser puesto en escena –convirtiéndose en un gran éxito- fue *Los bandidos* en 1781, a sus veintidós años de edad. Le seguirían *La conjuración de Fiesco*, *Intriga y amor* (1783) y, el más importante de esta primera época de producción dramática, *Don Carlos* (1783, en el que Schiller se preocupaba por mostrar la tensión entre los ideales juveniles y las ansias de transformar el mundo, por un lado, y sugerir el peso agobiante de las instituciones políticas por otro. El Schiller maduro será crítico con ambas instancias (Riquer y Valverde, 1985). Tanto la acción irreflexiva como la ausencia completa de acción y la acogida sin más de la tradición, serán caminos que no conducirán al hombre, en opinión de Schiller, a la instauración de una verdadera cultura, es decir, aquella en la que los ciudadanos son libres

por su propia voluntad, y donde la ley y la libertad no tienen que aparecer como imperativos (Schiller, 1990).

Por estas mismas razones, según la profesora Acosta, Schiller será un crítico profundo del peso de las instituciones en Alemania –como lo serían después todos los jóvenes de la generación romántica en su etapa de entusiasmo revolucionario- y uno de los primeros autores alemanes en criticar fuertemente la Revolución francesa, la cual se le aparecerá desde sus comienzos como el signo más claro de la barbarie moderna: la imposición violenta de las ideas sobre una realidad que no está preparada para recibir las. Podría decirse que Schiller inaugura en Alemania, en este sentido, un tipo de pensamiento político reaccionario a la Revolución, pero no obstante defensor de una tradición liberal, al estilo de Burke en Inglaterra. Su ideal de educación estética será el núcleo de esta propuesta alternativa schilleriana (Acosta, 2005: 13).

También desde temprano comenzó a escribir ensayos filosóficos. La más conocida de estas primeras reflexiones será *La teosofía de Julius*, también denominada las *Cartas filosóficas*, en la que Schiller expresa una visión de la naturaleza muy cercana a la del Goethe de la época, y muy influida por Shaftesbury, y por expresionismo y el *Sturm und Drang* alemanes. La ontología de estas primeras reflexiones será, sin embargo, abandonada poco a poco a cambio de un giro progresivo hacia las preocupaciones principalmente antropológicas y cada vez menos metafísicas.

Tal giro se llevará a cabo en lo que constituye el cuerpo principal de sus escritos filosóficos, aquellos producidos entre 1791 y 1796, tras la lectura de las críticas kantianas, y coincidentes con los cursos sobre estética que dictaría en

la Universidad de Jena desde finales de 1791 (Acosta, 2005: 14). Estos textos responden, en su mayoría, a la necesidad que Schiller sentirá de dejar de producir por algún tiempo y dedicarse a reflexionar sobre su propia tarea como artista dentro de una sociedad como la alemana del momento. Entre otros textos, escribirá las cartas a Körner sobre la analítica de la belleza –su primer borrador, nunca terminado, de un tratado de estética- y el ensayo *Sobre la gracia y la dignidad* (1792), en respuesta a la filosofía práctica kantiana, si bien a partir del desarrollo de muchos elementos de la *Crítica del juicio*. Le seguirán algunos escritos sobre la tragedia, *Sobre lo patético* (1793), *Sobre lo sublime* (1793) y *Sobre la importancia del coro en la tragedia*, entre otros. Vendrán finalmente las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795) y *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (1796), sus escritos filosóficos más conocidos (Killy, 1983).

Las reflexiones filosóficas schillerianas influirán de manera definitiva en el desarrollo de la filosofía alemana de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Los románticos e idealistas alemanes, como Hölderlin (1990 “Hölderlin a Schiller”) y Hegel, serán sus grandes admiradores.

La década anterior a su muerte en 1805, la dedicó Schiller a sus últimos dramas, posteriores a sus reflexiones filosóficas y, a la vez, fuertemente influidos por éstas. En ellos, Schiller encarnará en personajes históricos las ideas que había deseado siempre ver realizadas en la historia. Hay, sin embargo, una discusión con respecto a la intención del autor en esta puesta en escena: están quienes creen que los últimos dramas schillerianos encarnan el desencanto producido en el autor por la constatación de la imposibilidad de realización del ideal. Esta actitud de desencanto habría quedado muy bien

resumida en uno de sus últimos versos: “la libertad no existe más que en el imperio de los sueños” (Acosta, 2005: 15). Pero, al mismo tiempo, los dramas tardíos muestran también a ese Schiller de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, esperanzado en la posibilidad de una regeneración de la humanidad como un proyecto por realizar. Entre estos dramas tardíos se encuentran la trilogía de *Wallenstein* (1799), *María Estuardo* (1800), *La Doncella de Orleans* (1801) y *Guillermo Tell* (1803) (Roetzer y Siguan, 1990).

Están también sus escritos sobre historia, producidos durante el tiempo en que fue profesor de historia en la Universidad de Jena (desde 1788): *¿Qué es y con qué fin debe estudiarse la historia universal?*, *Historia de la guerra de los treinta años* e *Historia de la insurrección de los países bajos* son los principales.

En este punto, debemos resaltar su relación con Goethe. Conoció personalmente al poeta en 1788, empezaron a mantener correspondencia desde finales de 1794, y su relación más estrecha se produjo a partir de 1795. Finalmente, en 1799 Schiller se mudará a Weimar para estar más cerca de él. Fueron grandes amigos, las ideas de cada uno influyeron de manera definitiva sobre las del otro: Goethe fortalecería en Schiller el gusto por los Antiguos y algunas visiones ontológicas de la naturaleza entendida como “alma del mundo”. Schiller por su lado, llevaría a Goethe a reflexionar sobre el arte mismo de la poesía y a pensar en las posibilidades de la experiencia estética para la vida. Juntos escribirían las *Xenien*, epigramas atacando la pedertería literaria (Riquer y Valverde, 1985). Desde el punto de vista de la historia de la literatura, se les considera los dos grandes poetas y dramaturgos del

Clasicismo de Weimar, y dos de los representantes del Sturm und Drang alemán.

Las preguntas que marcaron la búsqueda poética y filosófica de Schiller están presentes en todas sus producciones: las relaciones políticas entre los hombres, la situación del hombre moderno, la nostalgia por la Antigüedad y, por encima de todas ellas, la instauración de la libertad. Tanto la poesía como la filosofía serán los espacios en los que Schiller dejará desarrollado su pensamiento, porque Schiller fue, ante todo, un filósofo poeta, o un poeta filósofo.

La unión entre ambos ámbitos del espíritu no se dio en él de manera casual: configuró una manera especial de transmitir sus ideas, tanto desde sus creaciones poéticas como desde sus reflexiones estéticas. Sus dramas y poesías no son así más que otra manera de pensar la realidad, y sus reflexiones filosóficas están escritas, no con el talante del filósofo sistemático que busca fundar de manera definitiva un sistema completo, sino con la inspiración del poeta que busca poner en conceptos lo que ya de alguna manera intuye en su obra artística. Para Schiller, la tarea del filósofo coincide con la del artista: ambos deben buscar transformar al hombre en el mundo, hacer del mundo un espacio en el que el hombre realice su libertad.

La poesía temprana de Schiller está marcada por una nostalgia por la Antigüedad. Tal nostalgia, como la palabra misma indica, no es simplemente anhelo de regreso a la patria perdida, sino conciencia de que esa pérdida es irre recuperable. El dolor de la pérdida queda expresado en algunos de sus mejores poemas, como el titulado “Los dioses de Grecia” (Schiller, 1998), del

que seguidamente reproducimos, a modo de ejemplo los fragmentos más representativos:

Cuando aún gobernabais el bello universo
estirpe sagrada, y conducíais hacia la alegría
a los ligeros caminantes,
¡bellos seres del país legendario! [...]
¡qué distinto, qué distinto era todo entonces [...]!

Cuando el velo encantado de la poesía
aún envolvía graciosamente a la verdad,
por medio de la creación desbordaba la plenitud de la vida
y sentía lo que nunca más habrá de sentir. [...]
Todo ofrecía a la mirada iniciada,
todo, la huella de un dios.

Donde ahora, como dicen nuestros sabios,
sólo gira una bola de fuego inanimada,
conducía entonces su carruaje dorado
Helios con serena majestad. [...]

Hermoso mundo, ¿dónde estás? ¡Vuelve,
amable apogeo de la naturaleza!
Ay, sólo en el país encantado de la poesía
habita aún tu huella fabulosa.
El campo despoblado se entristece,
ninguna divinidad se ofrece a mi mirada,

de aquella imagen cálida de vida
sólo quedan sombras.

[...]

Ociosos retornaron los dioses a su hogar,
el país de la poesía, inútiles en un mundo que,
crecido bajo su tutela,
se mantiene por su propia inercia.

Si, retornaron al hogar, y se llevaron consigo
todo lo bello, todo lo grande,
todos los colores, todos los tonos de la vida,
y sólo nos quedó la palabra sin un alma.
Arrancados del curso del tiempo, flotan
a salvo en las alturas del Pindo;
lo que ha de vivir inmortal en el canto,
deber perecer en la vida.

Esta nostalgia, nostalgia por la belleza, por la unidad representada por la cultura clásica: unidad entre sensibilidad y razón, entre naturaleza y libertad – tales serán las dicotomías características de la modernidad para Schiller- será el impulso que configurará, por un lado su pensamiento filosófico, y traerá consigo, por otro, la esperanza en la relación especial del arte –guardián de la belleza- con dicha verdadera unidad perdida en la historia. Para Schiller, el arte –en especial la poesía y el drama- tendrán una relación especial con la verdad, como se puede apreciar en el siguiente poema titulado “La repartición de la tierra” (Schiller, 1998):

“¡Tomad la tierra!”, gritó Zeus desde sus alturas
a los hombres. “¡Tomadla, ha de ser vuestra!”
Os la regalo en herencia y feudo perpetuo,
más repartíosla fraternalmente”.

Todo el que tenía manos se dispuso apresuradamente,
jóvenes y viejos se movieron.
El labrador cogió los frutos del campo,
el hidalgo irrumpió en el bosque.

El comerciante tomó cuanto cabía en sus almacenes,
el abad escogió el noble vino añejo,
el rey cerró los puentes y las calles
y dijo: “El diezmo es para mí”.

Muy tarde, cuando hacía tiempo el reparto había tenido lugar,
volvió el poeta, que venía de muy lejos;
ya no queda nada en ningún sitio,
y todo tiene su señor.

“¡Ay de mí!, ¿he de ser yo el único olvidado,
yo, tu hijo más fiel?”
Así hizo resonar su grito de queja
y se postró ante el trono de Jove.

“Si te demoraste en el país de los sueños,
respondió el dios, no te enojés conmigo.

“¿Dónde estabas cuando se repartió la tierra?”

“Yo estaba, dijo el poeta, junto a ti.

Mi vista estaba pendiente de tu rostro
y mi oído de la armonía de tu cielo.
Perdona al espíritu que extasiado
ante tu luz, perdió lo terreno”.

“¿Qué hacer?”, dijo Zeus, “el mundo está ya entregado,
la cosecha, la caza, el mercado ya no son míos.
¿Quieres vivir conmigo en mi cielo?:
tantas veces como vengas, estará abierto para ti”.

Para el Schiller poeta, el arte es el continuador de la labor creadora de la naturaleza; en él permanecen aún los destellos de la armonía encarnada en un pasado griego. El arte es sobre todo – especialmente la poesía - el encargado de salvaguardar, para el presente, la unidad contenida y representada en la belleza. Es capaz de hacer visible lo invisible, de llevar a cabo una representación de lo suprasensible, haciendo compatibles en el hombre la sensibilidad y la razón, y más allá de ello, haciendo compatibles la labor creadora del artista con la espontaneidad de la naturaleza, en el encuentro

especial llevado a cabo entre ambas en la obra de arte (Schiller, 1989). El arte hace visible las ideas, al verlas realizadas en el ámbito de lo sensible.

Respecto al Schiller filósofo, éste manifestaba cierta prevención frente a la filosofía metafísica, ocupada de ver el mundo solamente desde fuera, desde la imposición de los conceptos de la razón. Pero su rechazo a un tipo de filosofía que se proclama desde la razón, lejos de conducir al abandono absoluto de la filosofía y conducir al refugio en la poesía, impulsó de manera extraordinaria sus reflexiones filosóficas más creativas (Acosta, 2005: 19). Schiller recuperará en sus escritos filosóficos la preocupación primordial de la filosofía: la pregunta por cómo debemos vivir, orientada en su caso, a la pregunta por cómo el arte y la estética en general ayudan a esa tarea (Schiller, 1989). Pretenderá desde la filosofía, lo mismo que en su poesía: la presentación de la idea de un futuro en el que verdad y arte, y, naturaleza y libertad, vayan de la mano; la constatación de la posibilidad de instituir una nueva cultura que abra las puertas al hombre sensible tanto como al racional, y los conjugue en el ciudadano, libre en su estado estético, como lo propondrá en *las Cartas sobre la educación estética del hombre*.

Anunciando las preocupaciones del futuro romanticismo, y la fundación de una “nueva mitología” a través de la comunicación del arte con la filosofía, los escritos de Schiller no sólo plantearán la pregunta por la relación entre ambos ámbitos del espíritu, poesía y filosofía, y se dedicarán a mostrar la pertinencia de la estética para la educación del hombre para lo político –tal y como lo reclamaba Platón- sino que pondrán en escena la confluencia de ambas perspectivas: en sus escritos filosóficos se verá como el Schiller poeta

se enfrenta una y otra vez, reacciona y busca conciliarse con el Schiller filósofo (Schiller, 1998).

Schiller entiende y aprecia los esfuerzos de la filosofía por buscar los fundamentos de la libertad del hombre y de sus relaciones con el mundo y con los otros, pero se resiente ante el papel secundario que en dicha labor se atribuye al arte. Como artista, confía en el acceso del arte a la verdad – entendida ésta como acontecimiento y como descubrimiento del mundo- y en su capacidad de transformación, por ello reclama para él algo más allá del mero formalismo al que parece condenarlo la estética kantiana.

El objetivo de Schiller –así como el de Goethe- fue, siguiendo la tradición del expresionismo alemán de mediados del siglo XVIII y la influencia del *Sturm und Drang* y la *Vereinigungsphilosophie*, traer de vuelta el arte como parte integral y necesaria que es en nuestras relaciones con el mundo, como configuradora de nuestro pensamiento y comportamiento moral, y educadora de nuestra situación política (Schiller, 1989; 1998). El Schiller dramaturgo, amigo de Goethe y poeta del clasicismo alemán, se combina de esta manera con el lector y admirador profundo de la filosofía kantiana, para dar lugar a una propuesta estética original y precursora del idealismo y romanticismo alemanes de finales del siglo XVIII en Alemania (Acosta, 2005: 20).

5. EL DEBATE ENTRE LESSING, GOETHE Y SCHILLER SOBRE “EL GRITO DE LAOCOONTE”

La cuestión sobre si Laocoonte grita de dolor o apenas suspira, a pesar de su sufrimiento, que en un principio puede parecer muy específica e incluso poco relevante, se convirtió en un tema central para la teoría del arte en Alemania durante el siglo XVIII. En torno al tema se abrió un largo debate en el que participaron autores como Winckelmann, Lessing, Goethe y Schiller, en reflexiones sobre el ideal de la belleza del arte, sobre la mimesis o el problema de la imitación en el arte, sobre los antiguos y los modernos; o sobre el límite entre los diversos géneros artísticos.

5.1. El análisis de Lessing

En su *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*, Lessing se enfrentó contra toda una tradición que aplicaba los principios de las artes plásticas a la poesía. Esa tradición encontró su primera formulación en el antiguo aforismo del poeta lírico griego Simónides de Ceos, según el cual “la pintura es una poesía muda y la poesía, un pintura hablante” (Lessing, 1766: 76). Respecto a la identificación entre las artes expresadas en este aforismo encontramos ecos a largo de toda la Antigüedad, tanto en la *Republica* de Platón, como en la *Poetica* de Aristóteles, o en Horacio, que prácticamente repite a Simónides en el verso “*ut pictura poesis*” (“la poesía es como la pintura”). Según Lessing, la noción de esa identidad entre las artes,

consagrada por los antiguos, había permanecido hasta la época moderna como referencia para establecer el ideal de belleza artística.

Para contestar a la tradición, el *Laocoonte* tiene como punto de partida una polémica con las *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en pintura y en la escultura*, de Winckelmann. Más concretamente, Lessing cuestiona la validez del comentario comparativo de su predecesor sobre la expresión que tiene el rostro del sacerdote troyano en la escultura y en el poema de Virgilio. La referencia a ese tema en el título del libro indica la estrategia de usar el *Laocoonte* como ejemplo, para comparar específicamente dos representaciones artísticas de un mismo tema, que servirá para debatir sobre las *fronteras* que separan la poesía de la pintura, o mejor, la poesía de las artes plásticas, pues Lessing explica en el prefacio que se refiere “con el nombre de pintura a las artes plásticas en general” (Lessing, 1766: 77).

Gran parte de la descripción de la escultura del Laocoonte hecha por Winckelmann y reproducida por Lessing, no para demostrar el carácter del arte griego como pretendía el primero, sino para censurar los versos de Virgilio. En la primera representación descrita –la del grupo escultórico- habría un gran contraste entre el cuerpo y la expresión del rostro del sacerdote. Según Winckelmann, un sufrimiento intenso se revela en el abdomen dolorosamente contraído, pero ese dolor se manifiesta también en el rostro y en la posición de Laocoonte como un todo. Ese contraste se señala como ejemplo del concepto griego de la idea de dignidad y de lo sublime, de cómo un gran hombre soporta el sufrimiento: “El dolor del cuerpo y la grandeza del alma están distribuidos con el mismo vigor en toda la construcción de la figura. Laocoonte sufre, [...] su desgracia atenaza nuestra alma, tanto que desearíamos poder soportar las

desgracias como ese gran hombre” (Winckelmann, 1999:142). Así, la boca entreabierta de la figura principal indicaría apenas “un suspiro lamentoso”, que está de acuerdo con el principio sobre la “noble simplicidad y serena grandeza” defendido por Winckelmann como el ideal del arte antiguo.

Según Lessing, en contraposición a ese elogio, Winckelmann realiza un crítica a Virgilio, por relatar en la *Eneida* que el sacerdote troyano soltó un “grito terrible”, en vez de optar por aquel suspiro tan expresivo de la estatua, en el cual se revela la grandeza del alma y la expresión sublime del sufrimiento. Y es precisamente en esta censura hecha por Winckelmann a Virgilio donde se podría identificar una aplicación de los criterios de las artes plásticas para juzgar la poesía. Por eso, el análisis de las diferencias entre el Laocoonte esculpido y la poética narrativa constituyen el punto de partida de todas las argumentaciones sobre límites entre las artes (Süssekind 2009: 21).

De acuerdo con Winckelmann en la constatación de que la belleza constituía la norma suprema de las artes plásticas en los griegos, Lessing hace referencia a una ley de los tebanos que ordenaba la imitación de lo bello y prohibía la imitación de lo feo. El problema para Lessing radicaba en si se podían aplicar los mismos principios que rigen las artes plásticas a un poema, concretamente al de Virgilio y a la manera en que describe la muerte del sacerdote troyano. En la escena narrada por Virgilio, los “clamores” aparecen como un punto culminante de la narrativa, una acción que se inicia cuando las dos serpientes alcanzan a los hijos de Laocoonte. De ese modo, el grito se inserta en una sucesión de acontecimientos narrados y no se congela, como en la escultura, en un único momento representado. Por eso, quien lee los versos

o los escucha, no piensa en la abertura de la boca del sacerdote, ni en que sus rasgos se afean en función de esa abertura.

Según Lessing, al contrario de lo que ocurre cuando se observa una estatua, la lectura de la poesía presupone, en el momento que el grito es narrado, un conocimiento previo del personaje, que ya había sido presentado como un buen patriota y un padre afectuoso. Por eso cuando el sacerdote clama a los dioses, lo que se expresa es un dolor insoportable para el mejor de los hombres. Y, como en la poesía el carácter del personaje no precisa ser manifestado en una expresión del rostro, Laocoonte puede gritar sin perder la grandeza. En comparación, la escultura, por tener la necesidad de expresar el alma de la figura en un único gesto, debe dar a la expresión del rostro unos rasgos más suaves y dignos, concretados en un suspiro lamentoso.

Las diferencias entre la poesía y la pintura serían consecuencias de los diferentes medios de expresión de las dos artes. Por ejemplo, no tendría sentido, en la narrativa, presentar al sacerdote y sus hijos sin ropa durante una ceremonia de sacrificio; mientras que en la escultura, la representación de su cuerpo desnudo es capaz de expresar el sufrimiento físico al que Laocoonte estaba sometido. Las artes plásticas se dirigen a la vista, por eso precisan dejar visibles todos los aspectos expresivos del cuerpo reproducido. En la poesía, la imaginación posibilita que se vea a través de cualquier ropa, bastando al escritor describir el esfuerzo realizado por los músculos contraídos (Lessing, 1766: 121).

Pero la poesía no siempre imita hechos y objetos visibles, sino que también realiza “pinturas poéticas”, y es en esa actividad tan próxima a las

artes plásticas donde se revelan los límites de cada arte. Lessing acepta la teoría tradicional de que el arte *imita* objetos o hechos, pero establece una diferencia no solo en cuanto a aquello que es imitado, sino también en cuanto a los signos o medios de imitación propios de cada arte. Él se encarga de esclarecer cual es “la clave de la cuestión”, apuntando una distinción esencial entre los objetos visibles “pintados” en la poesía y aquellos representados en la propia pintura. En el primer caso, se trata de una “acción visible progresiva, cuyas partes diferentes acontecen una detrás de otra”; en el segundo caso, de una “acción inerte, cuyas partes diferentes se desarrollan una al lado de otra en el espacio” (Lessing, 1766: 190).

Lessing establece así la diferencia fundamental entre la poesía y la pintura, al definir la primera como un *arte temporal* y la segunda como un *arte espacial*. Esa clasificación respeta tanto los objetos propios de cada arte, como los signos o medios utilizados para imitar esos objetos. Los signos utilizados por la pintura son las “figuras y los colores en un espacio”, mientras que la poesía trabaja con “sonidos articulados en el tiempo”. En función de estos dos tipos de signos, las *acciones* constituyen el objeto propio del poeta, mientras que el pintor o el escultor imitan los “cuerpos con sus cualidades visibles” (Süssekind, 2009 : 23).

Su conclusión es que cuando la pintura imita acciones, lo hace alusivamente, por medio de los cuerpos; del mismo modo que la poesía expone los cuerpos por medio de acciones. El mejor ejemplo para resaltar esa diferencia en la imitación de los objetos es el modo en que Homero describe sus objetos. De acuerdo con Lessing, el poeta griego no privilegia cualificaciones atribuidas a las cosas descritas, sino que narra con enorme

riqueza de detalles las acciones desarrolladas. En Homero las embarcaciones no se limitan a ser negras, veloces o cóncavas, sino que navegan, arriban a puerto o naufragan, pero esas acciones ganan contornos más nítidos cuando son realizadas, por medio de comparaciones, con los movimientos de animales o fenómenos naturales, apareciendo así como una sucesión temporal que las llena de vida en nuestra imaginación (Süssekind, 2009.: 23).

En cuanto a cuestión de lo bello en la poesía también está ejemplificada en un pasaje de Homero, en el cual Lessing compara la ausencia de una descripción de Helena, en la *Iliada*, como con los intentos de descripción de mujeres bellas por parte de otros poetas. Lessing señala concretamente un fragmento que puede ser considerado como una “pintura en acción”, más que como una “pintura sin pintura” (Lessing, 1766: 231). Se trata unos versos en los que los ancianos de Troya, contemplando el ejército enemigo en formación, ven aparecer a Helena (Homero, *Iliada*. III, v. 156-158). De este modo, según Lessing, Homero -al mostrar el efecto causado por la belleza (de Helena) en los hombres, que les lleva a reconocerla, incluso entre los más viejos, como digna de una guerra que les cuesta tanto, e incluso que amenaza con destruir su ciudad- da una idea de belleza mucho más viva, en comparación con la que podría ser simplemente descrita.

Mientras la idea de belleza parece que encuentra su propio camino para expresarse en la poesía, tan diferente del de las artes plásticas, falta saber si su concepto opuesto, la fealdad –evitada por los pintores y escultores clásicos- precisa ser excluida también de los poemas. Una vez más, los versos de Homero ofrecen un ejemplo que contraria esa exclusión, al describir a Tersites como “el más feo” de los guerreros griegos, antes de la escena en que Odiseo

castiga su atrevimiento con un golpe de cetro, provocando risas entre todos los participantes de la Asamblea (*Iliada*, II, 216-219). En ese caso, la descripción de la figura grotesca de Tersites servirá para reforzar el efecto cómico provocado por la acción que viene narrada a continuación.

Estos ejemplos indican una característica de las consideraciones de Lessing: estas no constituyen una teoría estética basada en las reglas del arte –como hacía la tradición de las poéticas normativas consagradas desde Horacio–, sino en los efectos producidos por las obras. Se trata pues, de la valoración del efecto que se revela en los pasajes de Homero: la imagen de la riqueza del escudo de Aquiles, obtenida a partir de una descripción de su fabricación por el dios Hefaidos; la idea de la belleza de Helena, como consecuencia de la reacción de los ancianos; o el resultado cómico de la escena con el feísimo Tersites (Süssekind, 2009: 24).

Esa misma consideración puede ser hecha en relación con el ejemplo principal mencionado en el título del libro de Lessing. El grito de Laocoonte en el poema de Virgilio se justifica por su expresividad, contraviniendo la regla tradicional, que en base a una interpretación cuestionable del *ut pictura poesis* de Horacio, legitimaba a Winckelmann a censurar al poeta latino por el uso de lo feo. En Lessing, sólo el efecto alcanzado por los medios expresivos propios sirve como criterio para el debate sobre lo bello, teniendo en cuenta los límites de los diferentes géneros artísticos.

5.2. El análisis de Goethe

A partir de la descripción del Laocoonte realizada por Winckelman y de las cuestiones planteadas por Lessing, se establece el camino en torno al cual se desarrollará el debate estético clasicista en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII. Goethe escribió en 1789 un ensayo que retomaba el tema de sus predecesores, pero que criticaba algunas de sus afirmaciones a partir de un análisis minucioso de la escultura. Ese ensayo, titulado “*Sobre Laocoonte*”, apareció en el primer número de la revista *Propileus* –publicación dirigida por Goethe y Schiller, con la colaboración del historiador del arte Heinrich Meyer-. El proyecto de la revista correspondía a los intereses de los autores en ese período, posteriormente denominado *Clasicismo de Weimar*, en el que se estaba debatiendo el proyecto de imitación de los antiguos heredado de Winckelmann.

La relación entre la representación de Laocoonte en la escultura y la narrativa de Virgilio solo es considerada al final de “*Sobre Laocoonte*”, en alguna de las observaciones sobre “la relación del objeto con la poesía” (Süssekind, 2009: 25). Goethe se muestra totalmente de acuerdo con Lessing al considerar injusta la comparación entre el poeta romano y la escultura, considerando a esta una de las mejores obras realizadas en el campo de las artes plásticas. La diferencia entre ambos sigue radicando en la teoría de las fronteras entre las artes. En este sentido, en el episodio narrado en la *Eneida* se describiría una actitud exagerada del sacerdote, justificada por la función del argumento retórico que este episodio tiene en el poema, porque es Eneas quien narra la historia, con el fin de justificar como él y sus compatriotas

cometieron el error imperdonable de permitir la entrada del caballo en la ciudad. La escena descrita, “extravagante y repulsiva”, tenía la función de causar una impresión exagerada en el oyente del texto declamado, para acercarlo al hecho sin que condenara el error del héroe-narrador (Goethe, 2005: 127). Así pues, según Goethe, como la historia de Laocoonte apenas constituye un medio retórico, siendo secundaria en el poema, ésta no podría servir de base para establecer una comparación que intenta averiguar si aquella situación es un objeto apropiado para la poesía (Süssekind, 2009: 25).

En su introducción a los *Escritos sobre arte*, Todorov destaca la diferencia de propósito de la estética de Goethe en relación con las teorías de sus precursores Winckelmann y Lessing. Esa diferencia caracterizaría una “estética orgánica”, en comparación con una “estética mimética” y una “estética genérica” (Todorov, 1996: 38). En otras palabras, la explicación que cada uno de los autores da a la interpretación de una obra de arte sigue un principio distinto: en el caso de Goethe, la composición; en el de Winckelmann, la imitación; y en el de Lessing, las características de cada género y su efecto.

De hecho, el libro *Laocoonte* explicaba la serenidad de los rasgos del sacerdote troyano no por el ideal de belleza, sino por las exigencias específicas de la escultura, considerada como un arte espacial, distinta del género al que pertenece la poesía, considerada un arte temporal. En sus *Reflexiones* ya procura justificar porque el sacerdote mantiene una expresión de serenidad cuando se está representando un gran sufrimiento físico. Si fuera “natural”, sería una imitación fiel de la naturaleza el mostrarlo “desesperado”, pero los artistas antiguos expresaban la perfección caracterizada por la “noble simplicidad y serena grandeza”, y esa característica indica el camino a seguir

de una imitación fundamentada el algo que va más allá de la naturaleza, para conseguir la belleza ideal. En este caso, es importante señalar que Winckelmann partía de una idea crítica de la imitación directa de la naturaleza, para definir el arte griego como otro tipo de imitación, que no resulta una mera copia, sino que elevaba la imagen ideal de sus dioses a la categoría de belleza universal.

Goethe, a su vez, procura demostrar que en una obra de arte perfecta, cada elemento se justifica a partir de su relación con los otros elementos, para componer un todo como modelo de simetría y variedad, de calma y de movimiento, de oposiciones y de gradaciones sutiles. Así como ya hizo Lessing en sus *Reflexiones*, Goethe considera el conocimiento del cuerpo humano en sus diferentes partes, en sus proporciones, en sus finalidades internas y externas, en sus formas y en sus movimientos, como punto de partida necesario para el escultor. Y es a partir del conocimiento del objeto a reproducir que se definen las condiciones necesarias para la realización de una obra de arte elevada: lo “característico”, fruto de la observación; la expresión de las facciones, en reposo o en movimiento; el “ideal” revelado en la elección del momento culminante a representar; y la “belleza”, como una sumisión a un ideal capaz de integrar los extremos de la naturaleza humana en un todo armónico (Süssekind, 2009: 26). De acuerdo con esas condiciones, el proceso de creación de una obra artística parte de la observación de la naturaleza y pasa por aprendizaje de las características del objeto, representadas en armonía, para alcanzar la perfección de un ideal artístico más elevado.

Curiosamente, Goethe llama la atención, al inicio de su texto teórico al respecto de una escultura, para la limitación de cualquier teoría del arte, ya que

la esencia de una obra puede ser contemplada, sentida, pero no conocida y mucho menos, expresada con palabras. La primera frase resume este argumento: “Una obra de arte auténtica, así como una obra de la naturaleza, permanece siempre infinita para nuestro conocimiento” (Goethe, 2005: 117). Según Süsskind (2009: 27) en esta frase aparece indicada la tendencia “realista” del autor, o su valoración de lo sensible sobre lo racional, de la objetividad sobre la especulación –tendencia que podría ser ejemplificada en otros muchos pasajes de sus *Escritos sobre arte*. Pero en ella también se revela un motivo de esa tendencia que podría pasar desapercibido a primera vista: la comparación entre “una obra de arte auténtica, así como una obra de la naturaleza” no es relevante, puesto que la manera de pensar la relación entre el arte y la naturaleza constituye la base de la estética de Goethe. Para él, y esta es la cuestión decisiva, tanto el arte como la naturaleza, producen obras que no sólo se escapan al entendimiento, sino que van más allá del alcance de una descripción con palabras.

Como estudioso de los fenómenos naturales, Goethe basaba sus consideraciones sobre arte en una concepción de la naturaleza como una dinámica, y la de los objetos naturales como resultados de procesos orgánicos que el naturalista procura comprender. La idea de un “fenómeno originario” –un origen común del cual resulta toda la diversidad- traspasa las investigaciones científicas de Goethe a diversas áreas de conocimiento. Un ejemplo de lo dicho lo encontramos en el estudio de botánica *La metamorfosis de las plantas*, de 1790, en el que concibe toda la diversidad vegetal como el desdoblamiento de una “*Urpflanze*”, una “planta originaria” o “planta primordial”. En relación con lo expuesto, desarrolla en “Sobre Laocoonte” el parámetro de comparación de las

obras (objetos) de arte con los objetos naturales que pueden ser aprehendidos por medio de los sentidos. Eso significa que la esencia de las obras sobrepasa cualquier esfuerzo de la descripción. Pues para entender a fondo los objetos naturales –según Goethe- sería preciso conocer la naturaleza en su totalidad.

En este punto de exposición, sería conveniente llamar la atención sobre una posición asumida por Goethe, desde la primera frase de su obra, respecto a un tema tradicional en el debate filosófico sobre el arte: la imitación de la naturaleza. En relación a la tradición aristotélica, tal como se entendía en esta época, Goethe defenderá que una obra de arte no es el resultado de una simple copia de los objetos naturales, sino un todo “orgánico” compuesto por varios elementos que se armonizan y producido según una serie de condiciones que caracterizan la creación artística. De acuerdo con esa teoría estética orgánica, es el modo de ser de las obras de arte, el que asemeja al modo de ser de la naturaleza, en el sentido de que las leyes del proceso de creación de la obra de arte están sometidas a la comprensión de la totalidad. Y es por eso que al comparar arte y naturaleza en términos de nuestro entendimiento, Goethe considera una gran ventaja para las obras de arte el hecho de ser autónomas y realizadas en si mismas.

Su propósito, respecto a la teoría general enunciada al principio del texto, era demostrar como el grupo estatuario *Laocoonte* satisfacía todas las condiciones definidas para ser considerado una obra de arte “perfecta”, “la más elevada” y las “más eminente”, en un diálogo abierto con interpretaciones anteriores que reconocieron, asimismo, en esa obra el ideal de belleza alcanzado en la Antigüedad.

En la primera descripción de la escultura en “Sobre Laocoonte” escribe respecto a una cuestión discutida anteriormente por Lessing – la reducción de la figura a sus trazos esenciales - Goethe destaca por resumir la situación representada como la de “un padre con dos hijos, en peligro, a punto de ser vencidos por dos animales” (Goethe, 2005:119). En el libro sobre la frontera entre la pintura y la poesía, tanto la reducción a los trazos esenciales de la escultura como la elección del momento oportuno, revelan las características específicas de las artes plásticas, consideradas como artes espaciales. Por eso llama la atención sobre ciertas limitaciones impuestas al escultor que, por otra parte, no podrían ser aplicadas al poeta.

La intención de Goethe no es la misma que la de Lessing, como nos indica al afirmar: “Si tuviese que explicar ese grupo, en el caso de no conocer ninguna interpretación del mismo, lo denominaría como un idilio trágico”. En ese caso, la reducción a los elementos esenciales está ligada a la elección del momento más expresivo, necesario para que una obra de arte gane vida cuando sea contemplada, para presentar su sentido pleno, que se renueva a la vista de cada espectador. Esta caracterización de “idilio trágico” puede ser válida para justificar la estrecha relación que, en un momento determinado, pueden presentar la poesía y la escultura.

Es precisamente contra los límites establecidos por Lessing, que Goethe elabora su descripción de la escultura del Laocoonte en una historia reducida a sus trazos esenciales: “Un padre duerme al lado de sus dos hijos, estos son atacados por serpientes y, en ese instante, intentan escapar para salvar la vida” (Goethe, 2005:120). De ese modo, resalta Goethe, que la situación representada en una escultura, en función de la elección del momento y de la

capacidad del artista, da una idea dinámica que se descubre con toda evidencia cuando el espectador fija sus ojos delante de la obra y los abre enseguida para ver el mármol en movimiento. Esta situación dinámica será obtenida por el escultor siguiendo un principio de gradación, que Goethe llama de “ciencia suprema”.

En su obra “Sobre Laocoonte”, Goethe discrepa también sobre la oposición descrita por Winckelmann entre el dolor sensible, representado en el abdomen contraído, y la expresión “tranquila” de su rostro. Al respecto Goethe señala que ahora no se pretenda “reducir la naturaleza humana, negando el papel de las fuerzas espirituales” (Goethe, 2005:120), puesto que los propios trazos del rostro están determinados por la sensación inmediata del dolor. Goethe reconoce “las aspiraciones y los sufrimientos de una naturaleza grandiosa” (Goethe, 2005:121), así como el terror de los sentimientos paternos que se mezclan en esta situación, de modo que la vida espiritual estaría representada en su nivel más elevado, al lado de la vida corporal. De este modo, Goethe afirma no discrepar enteramente con Winckelmann, cuya descripción de la figura del sacerdote Laocoonte acentúa una representación de los sufrimientos físicos en conflicto con un espíritu elevado, pero contesta a la oposición cuerpo-rostro propuesta por Winckelmann en sus *Reflexiones*.

La identificación del conflicto entre el hombre físico y el hombre espiritual tendrá, de este modo, una interpretación nueva basada en la noción de movimiento, de transición de un estado a otro. Como representación de un momento transición, la estatua conservaría trazos claros del estado anterior y, con ello, unificaría en un mismo momento representado el esfuerzo combativo (actividad física), visible en el gesto de los brazos que aseguran la serpiente, y

el sufrimiento (sometido al dolor, resignación en la cual se revela el lado espiritual) visible en la contracción del cuerpo y en la expresión del rostro.

Goethe observa la obra como un todo, como dos serpientes y tres personas. Conjunto cuya representación acentúa la expresividad del objeto escogido: hombres que luchan contra criaturas peligrosas. De hecho, no se trata de una simple oposición centrada en un único punto, sino que concilia la unidad del grupo con la diversidad expresiva de las figuras representadas. La descripción del grupo es precisa y resalta la elección de las figuras representadas. Dos serpientes son capaces de paralizar a tres personas, cada una de ellas de un modo diferente, lo que revela la primera gradación: una de las serpientes apenas enlaza las figuras de los dos hijos, la otra reacciona a los esfuerzos de la figura principal, el sacerdote Laocoonte, con una mordida. Las personas representadas son descritas como un hombre ya viejo, más fuerte, que conserva todavía su energía física, y dos adolescentes que, en comparación con el hombre adulto, se muestran como naturalezas sensibles al dolor.

Según la noción de una dinámica, de un movimiento captado por el artista, cada figura humana expresa una doble acción, de modo que las tres interaccionan en diversos niveles. Esa observación lleva a Goethe a describir nuevamente la escultura, para esclarecer cada una de las acciones ejercidas y el sentido que tienen para el todo del conjunto. Uno de los hijos “se quiere liberar levantando el brazo derecho y asiendo con la mano izquierda la cabeza de la serpiente” (Goethe, 2005:124) y, al mismo tiempo, en su situación de prisionero, quiere “aliviarse del mal actual y evitar un mal mayor” (Goethe, 2005:124). El padre intenta liberarse con los brazos y, al mismo tiempo, su

cuerpo hace un gesto de fuga en cuanto es herido. El otro hijo intenta soltarse de los lazos que lo prenden y se asusta con el gesto del padre, actúa como una especie de observador presente en su propia obra, como un “testigo participante” (Süssekind, 2009: 29). El momento representado sería el punto culminante en el cual se resumen todos los extremos de la situación. En él, uno de los cuerpos es incapaz de defenderse, el otro se defiende pero es herido, y un tercero abraza la esperanza de huir y contempla con desesperación a los demás (Süssekind, 2009: 30).

Goethe afirma que, ante el sufrimiento propio o ajeno, el ser humano sólo adopta tres sentimientos: el miedo, el terror y la compasión. O sea, “la previsión temerosa de un mal que se aproxima, la percepción inesperada del sufrimiento presente y la participación en el sufrimiento” presente y pasado (Goethe, 2005:126). En este contexto, cabe hacer una observación que remite directamente a la definición realizada por Lessing, de los límites entre la pintura y la poesía: “El arte plástico, que siempre trabaja para el instante, cuando tenga que escoger un objeto patético, aprehenderá aquel que despierta el terror. La poesía, al contrario, elegirá aquel instante que suscite miedo y compasión” (Lessing, 1964: 56).

Pero esta distinción entre los dos campos de creación artística es mencionada justamente para demostrar que el *Laocoonte* constituye una “realización suprema” de las artes plásticas porque traspasa sus límites. No en vano, los dos sentimientos que cita Lessing al hablar del Laocoonte son el miedo y la compasión, los mismos que definen, de hecho, el arte trágico en la *Poética* de Aristóteles y que han sido discutidos por Lessing en sus estudios de teatro, en su obra *Dramaturgia de Hamburgo*. Uno de los temas de estudio de

esta obra es, precisamente, la distinción entre miedo y terror (Lessing, 1964: 56).

De acuerdo con la interpretación propuesta, el objetivo de Goethe en su ensayo es demostrar como esos tres sentimientos: miedo, terror y compasión, pueden ser producidos también por una escultura, como el Laocoonte. En ese sentido, la figura central del padre es capaz de despertar el terror, en el más alto grado, tras la percepción súbita del sufrimiento presente. El más joven de los hijos provoca la compasión y el muchacho más mayor, el miedo, una vez desaparecida la esperanza de escapar. De este modo, la obra representa el miedo y la compasión, tanto para reforzar la impresión violenta de terror como para abarcar los tres sentimientos que componen una totalidad espiritual (Süssekind, 2009: 30). Todo, en esta situación patética, está representado de tal manera que los sentimientos también se expresan en el interior de la propia obra, porque, el sentimiento de compasión hacia su hijo más joven, mueve el esfuerzo del padre, que entre tanto, percibe una terrible situación de la cual no puede escapar. Por eso, la obra “agota su objeto y aprehende como suceso todas las condiciones del arte” (Goethe, 2005:128-129).

Así pues, de este modo, Goethe retoma la noción de Winckelmann de la ejemplaridad del arte griego, pero entiende el proceso de creación artística como un todo. Para Goethe, la observación de la naturaleza y el conocimiento del objeto son condiciones iniciales para que el artista, por medio de su sensibilidad, de la búsqueda de la armonía, de sus elecciones y de su intuición de la belleza, haga una obra de arte que vaya más allá de la simple copia de los objetos naturales y que alcance la perfección ideal. En esa ideal hay algo de infinito, que traspasa las mismas fronteras entre las artes, tan bien definidas

por Lessing, pues en la escultura del Laocoonte sería posible identificar tanto el movimiento (o tiempo), como el efecto que la poética atribuía a la poesía trágica.

5.3. El análisis de Schiller: Laocoonte como héroe trágico

En la última década del siglo XVIII, Schiller escribió una serie de textos teóricos sobre la tragedia. La base de estos textos, así como de toda su teoría estética se encuentra en su estudio de la *Crítica del juicio* (o de la razón) de Kant publicada en 1790. Pero su preocupación por el tema más específico del arte trágico remite a las cuestiones tradicionales de la poética que ya habían sido presentadas y discutidas en Alemania, sobre todo por Lessing (Süssekind, 2009: 31). Se observará en sus textos que busca un punto de convergencia entre la estética filosófica y la poética de los géneros.

A partir de sus estudios kantianos, Schiller considera la tragedia como representación artística en la que se expresa el conflicto entre los dos lados de la existencia humana, es decir, entre la facultad sensible y la facultad racional. La forma de la tragedia será, pues, la representación artística apropiada para representar el sufrimiento y la resistencia al sufrimiento. La finalidad de conmover, o de despertar compasión, es entendida como un placer moral, una victoria sobre la sensibilidad (Schiller, 1991). Con estas conclusiones, la teoría de la tragedia de Schiller se distancia de las reflexiones de sus antecesores sobre la belleza artística y sobre lo que puede o no representar el arte. Su intención, también de base kantiana es reflexionar sobre la relación del arte con

la moralidad, con la razón y con la cultura, tema recurrente en los estudios de este escritor, a tenor de lo que escribe en sus famosas cartas *Sobre la educación estética de la humanidad*, de 1794.

En su obra “*Sobre la razón porque nos ocupa con asuntos trágicos*”, uno de sus primeros ensayos estéticos, Schiller defiende la autonomía del arte a partir de una distinción entre “fin moral” e “influencia sobre la moral”. En desacuerdo con la concepción tradicional, platónica, de que la finalidad del arte está ligada a su utilidad moral, como vehículo de transmisión de la virtud, este autor crítica a los que priman la utilidad del arte sobre el placer, como si éste fuera un aspecto secundario de la actividad artística. Una teoría del arte, para esta completa, debería incluir una teoría del placer o de un placer que se diferencie de aquel que las personas sienten en su vida cotidiana, siempre condicionado por las satisfacciones, deseos, alivios. Schiller investiga, entonces, un “placer libre” producido por el arte, que rechaza “enteramente las condiciones morales” (Schiller, 1991:15).

La conclusión de Schiller es que no hay un fin moral separado del placer o en contraposición a él, como sustentaba la concepción tradicional del arte. Es el propio placer nacido del arte el que puede perfeccionarnos moralmente, pues de él emana un “estado lúdico” en el que se supera el conflicto entre el lado racional y el lado natural del ser humano. En base a esto, Schiller propone una clasificación de las artes, en función con las categorías de representaciones que son fuente de placer libre, como el bien, lo verdadero, lo bello, lo conmovedor y lo sublime. Estas categorías, basadas en los estudios de estética filosófica, tienen diferentes relaciones con las facultades de la razón: o bien relacionan con la razón: lo verdadero y lo perfecto; o con el entendimiento:

lo bello, o con el entendimiento y la imaginación: lo conmovedor y lo sublime; o con la razón y la imaginación: lo verdadero, lo perfecto, lo conmovedor y lo sublime (Schiller, 1991).

De este modo Schiller llega a una clasificación diferente a la propuesta por Lessing, entre las artes temporales y las artes espaciales. La distinción propuesta por Schiller se establece entre las *bellas artes* y las *artes conmovedoras*, las primeras están ligadas al sentimiento del placer de lo bello y las segundas, al placer de lo sublime. Las bellas artes privilegian el entendimiento y su relación con la imaginación, porque son concebidas para representar lo perfecto y lo bello; las artes conmovedoras, por su parte, son concebidas para representar el bien, lo sublime o lo conmovedor, privilegiando la razón y su relación con la imaginación (Schiller, 1991). Schiller centrará su investigación en las artes conmovedoras, porque es en esa relación entre la razón y la imaginación que, a partir de las nociones kantianas, se puede pensar en el paso de lo sensible a lo racional. Y la tragedia será considerada como la más elevada de las artes conmovedoras, por tanto, como el género que provoca con mayor intensidad aquella finalidad discutida en el comienzo de su texto como “la influencia sobre la moral” (Süssekind, 2009: 32).

Todas estas cuestiones serán desarrolladas en diversos ensayos como “Sobre el arte trágico”, “Sobre lo sublime” y “Sobre lo patético”. Pero es en éste último texto, en el que Schiller recurre al ejemplo del *Laocoonte*, retomando, a su modo, el debate entre Winckelmann y Lessing sobre el grito del sacerdote troyano. Seguidamente analizaremos la manera en la que Schiller se introduce en el debate, teniendo en cuenta el contexto de sus reflexiones kantianas sobre la tragedia.

El ensayo “Sobre lo patético”, publicado en 1801, en una edición de las obras completas de Schiller, es una versión de la segunda parte del texto “De lo sublime”, que había aparecido en la revista *Thalia* en 1793. Al desdoblar el texto anterior, Schiller muestra una proximidad en relación a las consideraciones de Goethe, que en su ensayo de 1798 sobre Laocoonte hace de la noción de lo patético aplicado a la interpretación de la escultura. En todo caso, el resultado más evidente es que, en las obras publicadas en 1801 o el conjunto de ensayos publicados entre 1792 y 1793, ganaba la visión de una teoría de la tragedia dividida según los conceptos-claves de “trágico”, “sublime” y “patético”, en base a aquella distinción, ya mencionada anteriormente, entre las bellas artes y las artes conmovedoras. Por eso, el ensayo sobre lo patético empieza con una reflexión basada en la teoría de la tragedia, discutida también en los ensayos sobre lo sublime, sobre el arte trágico (o el arte de la tragedia) y sobre los asuntos trágicos (o los asuntos de la tragedia).

En “Sobre lo patético”, Schiller vuelve a tratar, en su inicio, la discusión sobre la finalidad del arte. Esa finalidad es definida como la representación de lo suprasensible, de modo que convierta en sensible la independencia moral de las leyes naturales. Y, como escribe el autor: “Es, sobre todo, el arte trágico (la tragedia) quien realiza eso” (Schiller, 1991:113). Pues la tragedia contiene los dos elementos de la representación de la parte sensible y de la parte racional del ser humano: el primero es la *resistencia*, pero ésta sólo es válida en relación con la intensidad del segundo elemento de la tragedia, el *ataque*. En cuanto al *ataque*, Schiller argumenta: “Para que la inteligencia humana [...] pueda manifestarse como una fuerza independiente de la naturaleza es necesario que, anteriormente, la naturaleza se haya dado pruebas a nuestros

ojos de todo su poder” (Schiller, 1991). Y el poder tiene como efecto visible el sufrimiento causado, aquello que afecta a la sensibilidad, o *pathos*. Es precisamente el *pathos*, el sufrimiento, que se relaciona con el concepto de patético, lo que da lugar al nombre de su ensayo: “El ser sensible tiene que sufrir profunda e intensamente. El *pathos* tiene que existir con el fin de que el ser racional pueda manifestar su independencia y representarse en la plenitud de su existencia” (Schiller, 1991).

El sufrimiento causado por el poder de la naturaleza genera una *resistencia* por parte del hombre, como exteriorización del libre principio, “intrínseco”, contra la violencia de las emociones y de los efectos de la sensibilidad. Así pues, el “gran arte – y Schiller piensa evidentemente en la tragedia – no ha de tener sobre el dominio de nuestras emociones más influencia que un leve y fugaz toque en la superficie del alma”, es decir, “es necesaria una capacidad de resistencia que se sitúe infinitamente por encima de todo poder natural, para que se mantenga la libertad del alma en una tempestad que agita toda la naturaleza sensible” (Schiller, 1991:114).

Schiller aplica esta valoración a la relación entre la libertad moral y el héroe trágico. Según él, sólo se llega a la representación de la libertad moral a través de la más viva representación de la naturaleza sufridora, de modo que el héroe trágico deberá, primero, “legitimarse ante nosotros como un ser capaz de sentir” antes que “aparecer como un ser racional o mostrarnos su fortaleza de alma”. En otras palabras, “lo patético sólo es estético en la medida en que es sublime” (Schiller, 1991). Esta frase, que puede ser considerada como una indicación precisa del origen kantiano de las reflexiones de Schiller, resume toda su argumentación.

Apenas en cuanto a pasado, se transforma en efecto que remite a la razón, sufre una transformación, un tránsito de lo sensible a lo racional. Sería una representación superficial y simple del pasado (voluptuosa o penosa), sin la representación de la capacidad de resistencia suprasensible. Por eso, a la tragedia, que Schiller considera la más elevada de las artes, le atribuye siempre estos dos elementos: la representación de la naturaleza sufriente (elemento patético) y la representación de la resistencia moral del sufrimiento, en la que se revela el lado sublime del sufrimiento (Süssekind, 2009: 34).

El ensayo “Sobre lo patético” presenta alguna de las conclusiones más generales de Schiller respecto al arte trágico (o la tragedia), cuyo objetivo principal sería convertir en sensible aquello más elevado que posee la humanidad. Y, justamente basándose en las conclusiones de su teoría de la tragedia, comentará la descripción que hace Winckelmann de la estatua y la narración que hizo Virgilio de la historia de Laocoonte; retomando, de este modo, el debate propuesto por Lessing. Las dos representaciones artísticas – el grupo escultórico del Laocoonte y la narración de Virgilio – son citadas por Schiller como ejemplo de lo sublime trágico. Con ello vuelve al tema principal de este ensayo.

Lessing llegó a identificar un “trazo sublime” en el grito del sacerdote troyano descrito por el poeta latino (Lessing, 1998:105), pero no tenía ninguna intención de desarrollar esa categoría estética, posteriormente valorizada por Kant. Goethe calificó la propia escultura de “idilio trágico” (Goethe, 2005), después señala la relación de lo patético en la escultura con los sentimientos miedo y compasión, tradicionalmente asociados a la tragedia, pero en su análisis no desarrolla una teoría sobre los conceptos de lo trágico y de lo

patético. Ambos autores apuntan en sus reflexiones lo que en el contexto de nuestro trabajo serán cuestiones decisivas para entablar un debate, para la cual el Laocoonte sirve como ejemplo de referencia.

Schiller escribe que el grupo estatuario puede ser considerado como “una medida para lo que las artes plásticas de los antiguos eran capaces de producir en el terreno de lo patético” (Schiller, 1991). Entendiendo por “patético” la representación del *pathos*, el sufrimiento, que se revela sublime cuando muestra la autonomía moral del hombre. De acuerdo con las características indicadas por Winckelmann, la escultura representaría la lucha de la inteligencia contra el sufrimiento, revelando por un lado la animalidad y la coacción de la naturaleza y, por otro, la humanidad y la libertad de la razón (Süssekind, 2009: 34).

En total acuerdo con Goethe, Schiller comenta también que, si Virgilio describe la misma que sirvió de objeto al escultor, el poeta épico no pretendió entrar en el alma del Laocoonte, como hizo el escultor, pues la descripción de Virgilio era apenas un pasaje secundario de su poema (Schiller, 1991). En este punto aparece de nuevo destacado el tema original de Lessing, el límite o frontera entre las artes, de acuerdo con el propósito específico de cada una de ellas. Pero enseguida veremos como Schiller interpreta los versos de Virgilio en un sentido diferente al que los orientaba Lessing. Esa diferencia queda declarada cuando Schiller escribe: “Ya conocemos la narración virgiliana a través de dos excelentes comentarios de Lessing. Pero el objetivo al servicio del cual Lessing los utilizó fue apenas el de ilustrar, en este ejemplo, los límites de la representación poética y pictórica, no el de desarrollar un concepto de lo patético” (Schiller, 1991:127).

Según la interpretación propuesta por Schiller en “Sobre lo patético”, las serpientes enviadas por los dioses aparecen como una terrible fuerza de la naturaleza, poder destructivo e invencible contra el cual nada puede hacer la capacidad física humana. Esa fuerza natural es la primera condición para la representación de lo sublime, porque se impone irremediabilmente a la capacidad física humana, mucho más débil que aquella. Con todo, los monstruos se abalanzan primero sobre los hijos de Laocoonte, y con ello exponen al sacerdote directamente al conflicto entre el mundo sensible y el mundo racional. Porque en esa situación, o huye, sucumbiendo al pavor, sin llevar consigo a sus hijos; o escoge una muerte cierta por libre y espontánea voluntad propia. Precisamente esa capacidad de elección sería constitutiva de la naturaleza humana: “Si sólo fuésemos seres sensibles, que no siguen ningún otro instinto a no ser el de conservación, aquí nos quedaríamos paradas, detenidos en el estado de mero sufrimiento” (Schiller, 1991:129). En vez de huir, el sacerdote se lanza contra las serpientes, no por instinto natural sino por elección racional. Debe enfrentarse a ellas en nombre de su dignidad. De este modo, su muerte se transforma en un acto de voluntad y expresa la posibilidad de elegir libremente ante la imposición terrible de la naturaleza. Schiller concluye: “[...] expulsados de toda fortificación que puede formar una defensa física para el ser sensible, volcándonos dentro de la invencible fortaleza de nuestra libertad moral, ganamos una confianza absoluta e infinita justamente porque dejamos perderse en el campo de los fenómenos un arma de defensa apenas relativa y precaria” (Schiller, 1991:132).

El ataque al hombre moral (el padre) antes que al hombre físico sería fundamental para producir el efecto de una representación negativa de lo

sublime, hecho acentuado en la narrativa de Virgilio por lo que ya sabemos de Laocoonte antes de leer la descripción del ataque de las serpientes. En esa constatación Schiller se muestra enteramente de acuerdo con Lessing, que ya había comentado la referencia a una caracterización previa del personaje para justificar el grito del sacerdote en el poema. Sin embargo, como muestra su propia indicación de diferencia de propósitos, Schiller no pretendía resaltar el trazo distintivo de la poesía respecto la escultura, sino llamar la atención sobre el carácter del héroe trágico: su grandeza moral lo vuelve digno de compasión cuando lucha con una fuerza superior a la suya. El hecho de enfrentarse a las serpientes por libre elección, para salvar a sus hijos, hace de Laocoonte un héroe cuya muerte se torna un acto de voluntad y, por tanto, una afirmación de libertad ante el instinto natural.

Se aprecia aquí una diferencia en relación a las reflexiones de Winckelmann, Lessing y Goethe, que se evidencia no sólo por privilegiar la descripción poética de Virgilio respecto la escultura, sino también en el tipo de análisis realizado por Schiller, ya que éste no pretende hacer una crítica empírica basada en la observación detallada de la obra. Esta diferencia cobra más importancia cuando se compara con las teorías de los autores anteriores, realizadas respecto a una cuestión de estética filosófica.

Según Todorov (1996), tanto la “estética orgánica” de Goethe, como la “estética mimética” de Winckelmann y la “estética genérica” de Lessing, tienen su origen en el propósito clasicista de establecer un modelo perfecto de Antigüedad, ligado al concepto de “lo bello”. Este propósito es más evidente en el caso de Winckelmann, ya que su intención era definir un ideal de belleza basado en aquel que crearon por los artistas griegos. Este ideal de belleza, que

no podía ser alcanzado por la simple imitación de la naturaleza, debía servir como modelo para el arte moderno. La controversia surgida con Lessing en relación con la teoría de Winckelmann, apenas cuestiona los límites de aplicación de dicha teoría, de modo que su “estética genérica” constituye una reflexión sobre los criterios para discernir “lo bello” de “lo feo” en el arte, teniendo en cuenta los medios de expresión propios de cada género. Goethe, a su vez, defiende un nuevo modo de pensar sobre la relación que se establece entre el arte y la naturaleza, más allá de la simple imitación. Su teoría se basaba en la noción de que la composición de una obra de arte debía ser orgánica, y de que el artista aprende a componer, o a desarrollar su propio estilo, a partir de la observación de la naturaleza. En un primer momento se hace necesaria la imitación de las formas de la naturaleza, pero después el artista pasa a comprender los procesos que las crean, siendo capaz de incorporarlos a su modo de expresarse. Se trata, por tanto, de una nueva definición de la belleza artística, que generará un nuevo ideal de “lo bello” artístico. Y justamente el Laocoonte le servirá como ejemplo de una obra de arte que alcanza ese nivel más elevado de creación orgánica de la belleza.

La teoría de Schiller no cuestiona las bases del clasicismo anteriormente expuesto, aunque en muchos aspectos no se muestre de acuerdo con muchos puntos de las interpretaciones de sus precursores, pero también elige como tema para desarrollar sus reflexiones el mismo ejemplo de Laocoonte, tanto en escultura como en poesía, aceptando de este modo su condición de modelo perfecto. Pero en relación al proyecto de imitación de los antiguos, su postura es más ambivalente, con unos puntos de vista diferentes, que dependen de los asuntos específicos en cuestión. Un ejemplo de lo dicho es que en su ensayo

“Sobre lo patético”, Schiller critica la tragedia francesa, cuya frialdad y decoro impiden el desarrollo de “lo patético” y elogia la tragedia griega por su capacidad de representar la resistencia al sufrimiento (*pathos*) como algo positivo, como una “acción del alma”. Por ello escribe: “El artista griego, que tiene que representar un Laocoonte, una Níobe, un Filocteto, ignora el que se trate de una princesa, un rey o el hijo de un rey: antes se somete al ser humano”. Ese elogio conduce a una constatación de ejemplaridad de los antiguos: “Esa delicada sensibilidad, esa naturaleza calurosa, sincera, verdadera y no encubierta, que nos conmueve tan profunda y vivamente en las obras de arte griegas, es modelo de imitación para todos los artistas y una ley dada al arte por el genio griego” (Schiller, 1991:117). Esta ambivalencia a la que hacíamos referencia en líneas anteriores se muestra evidente cuando se compara este texto con su otro ensayo titulado “Sobre el arte trágico” (“Sobre la tragedia”), de 1792, que critica la tragedia griega por su “ciega sujeción al destino”, vista como “humillante y ofensiva” para la libertad humana (Schiller, 1991:94). Según esto, sólo la tragedia moderna, esclarecida por filosofía kantiana, estaría destinada a conseguir la más elevada emoción trágica, ligada a la representación de la idea de libertad.

Esta ambivalencia en la posición de Schiller se debe entender como su subordinación al propósito de reflejar las condiciones y las posibilidades del arte de la tragedia en el mundo moderno. De esta manera, nos es posible comprender mejor el elogio dedicado a los griegos en “*Sobre lo patético*”, si se considera que éste se inserta en una reflexión sobre los parámetros de la creación de la tragedia en la modernidad, en base a una estética kantiana especialmente elaborada sobre la categoría de “lo sublime”, que hemos tratado

anteriormente. Es en ese caso, de acuerdo con el concepto moderno de lo trágico, en el que Laocoonte sirve, de nuevo, como ejemplo (Süssekind, 2009: 37).

La ejemplaridad no implica, en este caso, el elogio de la perfección del arte clásico en contraposición a la decadencia del arte moderno, como ocurre en los textos de Wincklemann, Lessing y del mismo Goethe en su ensayo “*Sobre Laocoonte*”. Schiller se apropia del debate para pensar a su manera sobre las cuestiones de lo clásico y lo moderno; y de la ejemplaridad de los antiguos y los desafíos de la creación artística en su época. Temas que desarrollará también en unas cartas *Sobre la educación estética de la humanidad* y en su *Poesía ingenua y sentimental*.

En conclusión, la gran diferencia de la teoría de Schiller respecto a las teorías y reflexiones de sus interlocutores en este debate, se encuentra en la justificación de la preeminencia que Schiller otorga a las artes que representan “lo patético” y “lo conmovedor” en relación a las bellas artes. La categoría de “lo sublime” permite a este autor tomar distancia de las censuras tradicionales sobre “lo feo” y las tentativas de pensar en la “lo bello” artístico como ideal de perfección y criterio para juzgar las creaciones artísticas. En ese sentido, no importa tanto si el grito de Laocoonte es bello o feo, o si la descripción poética debe ser medida por los mismos parámetros que la representación escultórica o no. Para Schiller lo verdaderamente importante es que el grito de Laocoonte es trágico, como manifestación del sufrimiento, de lo patético, en un personaje que ofrece resistencia al dolor sensible y que se eleva más allá de ese sufrimiento. Se representa lo patético que se torna sublime, y con ello la idea de libertad moral. Aquel rasgo de grandeza indicado por Winckelmann,

comentado por Lessing y analizado por Goethe se convierte en el foco principal de una filosofía de lo trágico, tema privilegiado en los primeros escritos que se integran en la estética filosófica de Schiller.

6. ENTRE CLÁSICOS Y MODERNOS: HÖLDERLIN Y KLEIST

Las denominaciones de corrientes de épocas siempre se adecuan a tendencias y líneas de pensamiento predominantes hasta cierto punto. Obviamente hay autores que no se adaptan, y en la época que hemos definido como “entre Revolución y Restauración” conviven, con el denominador común de buscar nuevas formas de interpretación del mundo y nuevas formas de definición de los objetivos del ser humano en él, de desarrollar géneros literarios acordes con las nuevas actitudes, las corrientes denominadas “clasicidad” y “romanticismo”.

Los autores que vamos a tratar ahora no se dejan encasillar con exclusividad en ninguna de estas tendencias dominantes en el paso del siglo XVIII al XIX. Eran contemporáneos, tenían relaciones en el mundo literario: esto lo demuestra su amplia correspondencia, los encuentros personales y, obviamente, la elección de temas y géneros. Pero mantenían cierta distancia frente a los círculos literarios que surgieron en esta etapa. Siguieron caminos individuales, y su importancia literaria no fue reconocida, en algún caso, hasta generaciones posteriores. Por ello se los ha venido presentando tradicionalmente como autores individuales situados “entre” corrientes, cosa que mantenemos en nuestro trabajo desde una perspectiva de superior de “época” que incluye tanto la “clasicidad” como el “romanticismo” como corrientes de un fin de siglo XVIII extraordinariamente rico. De hecho hemos visto al analizar el primer romanticismo que la antonomasia clásico-romántico, como tal, no es excesivamente útil a la hora de definir el pensamiento de muchos autores reunidos en el círculo de Jena. Muchos de sus presupuestos

reflexivos coinciden con los de Hölderlin, que en Tübingen coincidió con Hegel y Schelling, su pensamiento y obra se podrían calificar perfectamente de “clásico-romántico”.

6.1. Hölderlin: la Grecia clásica como armonía original y nostalgia del mundo perdido.

La vuelta de ser humano a una unidad primigenia con la naturaleza en una sociedad libre es el gran tema de las obras de Hölderlin.

En la Grecia clásica veía una lejana imagen de la armonía original entre ser humano, sociedad y naturaleza, como también lo veía Friedrich Schlegel. Los ideales de la Revolución francesa, la reivindicación libertad, igualdad y fraternidad despertaron en él la esperanza del inicio de una nueva época dorada para la humanidad. Sus amigos en su época de estudios eran Schelling y Hegel.

Concluidos sus estudios ocupó por recomendación de Schiller en 1793 un puesto de preceptor en casa de Charlotte von Kalb. Paso el invierno de 1794-1795 con su pupilo en Jena y Weimar. Rota la relación laboral permaneció en Jena. Allí visitó a Goethe, que se mantuvo distante, y mantuvo contactos con Herder y Novalis; dedicó especial interés a su relación con Schiller, la figura paternal de sus años en Tübingen.

Schiller publicó en sus revistas y almanaques varios poemas de Hölderlin y abogó por la aceptación del *Hyperion* en la editorial Cotta. A pesar de las perspectivas que se le abrían en Jena y Weimar, Hölderlin volvió súbitamente,

a finales de mayo de 1795, a Tübingen, su patria. Quizá para sustraerse de la influencia de Schiller.

6.1.1. *Hyperion*: el anhelo de la armonía original

En su novela epistolar *Hyperion o el eremita en Grecia* (1797-1799), Hölderlin confronta la imagen de sus deseos con la realidad experimentada. Hölderlin empezó a trabajar en la novela ya en sus tiempos de Tübingen, y la reelaboró varias veces tanto de forma como de contenido. Las diferentes versiones responden a reacciones ante acontecimientos históricos y personales. A diferencia del Werther de Goethe, Hyperión no escribe a su amigo Belarmino desde la experiencia inmediata, sino que le describe su vida hasta el momento con una distancia reflexiva después de haberse retirado a la soledad de la naturaleza en Grecia. Los acontecimientos están datados en la segunda mitad del siglo XVIII.

El joven griego Hyperion crece según los ideales educativos de la antigüedad griega, según los cuales el individuo se considera parte de la totalidad y unido a ella en armonía: “Ser uno con el todo es al vida de la divinidad, es el cielo del ser humano”. En sus andanzas se encuentra con Alabanda, patriota revolucionario y hombre de acción que quiere liberar a su patria del yugo turco. En esta figura Hölderlin elabora literariamente la filosofía de Fichte, cuyas clases había oído en Jena, de Yo que se elabora a sí mismo. Hyperion comparte el credo republicano de Alabanda pero condena la violencia con la que éste quiere, desde la clandestinidad, cambiar las circunstancias.

El encuentro con Diotima se convierte en una experiencia central, puesto que en la belleza de la amada se le manifiesta la ley de la armonización unificadora de la naturaleza: “Oh vosotros, que buscáis en lo más alto y bello [...], ¿sabéis su nombre? ¿El nombre de lo que es el uno y el todo? Su nombre es belleza”.

El estallido de la guerra ruso-turca (1769-1774) pone fin a este exaltado idilio. Alabanda convence a su amigo de que ha llegado el momento de luchar por la causa justa de la libertad y liberarse del yugo despótico del dominio extranjero. Pero el ideal y la realidad no son compatibles: los luchadores griegos por la libertad recorren el país devastando. En vano intentan los amigos ponerles freno, arriesgando sus vidas. Hyperion se retira resignado.

Cuando se entera de la muerte de Diotima inicia la vuelta a Alemania para superar su pena con el viaje. Pero en Alemania se encuentra con el horror de un Estado de súbditos oprimidos. De nuevo en Grecia, considera tarea suya - como poeta profético - mantener la imagen de un mundo mejor para las generaciones futuras. Él mismo encuentra la paz mediante el conocimiento de que el ser humano, como ser perecedero, no alcanzará el nivel más alto de ideal, pero incluso con su limitación está recogido en el seno de la “naturaleza divina”. Un consuelo filosófico con la esperanza puesta en el futuro.

Hyperion es una novela en clave a muchos niveles. Las referencias al desarrollo de la Revolución francesa y a la perversión de los ideales iniciales, son evidentes. Las figuras de sus protagonistas - Hyperion, Alabanda y Diotima - son personificaciones de los tres ideales básicos de la Revolución francesa. La solución al conflicto no es política, puesto que en Alemania habían fracasado todos los intentos por establecer un régimen republicano, sino

filosófica, o mejor: utópica. El Yo, enajenado de la naturaleza por la divinización de la razón, ha de reencontrar la armonía con la naturaleza; esto es, la premisa necesaria para una nueva moralidad. El poeta tiene la tarea de anticipar este futuro en sus obras proféticas. El retorno a la armonía ingenua de los griegos ya no es posible, pero la armonía se puede volver a realizar en forma diferente a un nuevo nivel histórico:

“Existen dos ideales en nuestro existir: un estado de la mayor ingenuidad, donde nuestras necesidades se conjugan consigo mismas, con nuestras fuerzas y con todo aquello con lo que estamos relacionados *por la mera organización de la naturaleza*, sin intervención nuestra, y un estado de mayor formación, donde ocurriría lo mismo para necesidades y fuerzas infinitamente multiplicadas y reforzadas *por la organización que estamos en situación de podernos dar a nosotros mismos*”. [Hyperion]

6.1.2. La muerte de Empédocles: el retorno al origen primigenio

Este segundo estado de responsabilidad social autodeterminada por el ser humano, es decir, “por la organización que estamos en situación de podernos dar a nosotros mismos” [Hyperion], es el tema de la primera versión del fragmento dramático *La muerte de Empédocles*, en el que Hölderlin trabajaba desde 1797 (Roetzer y Siguan, 1990: 199). Esta obra tuvo tres versiones sucesivas, dos con el título *de La muerte de Empédocles* y una con el de *Empédocles en el Etna* (Gabás, 2001:59).

Según la tradición clásica, el filósofo griego de la naturaleza, Empédocles (siglo V a.C.), se habría lanzado al Etna para retornar a las entrañas de la naturaleza, al origen primigenio. Hölderlin dio distintas motivaciones, en las diferentes versiones de *La muerte de Empédocles*, al suicidio del filósofo griego: como expiación de una culpa personal, por haberse levantado a señor sobre la naturaleza; como retorno libre al origen divino; y, en la versión política, la más cercana a la tradición clásica, como una muerte expiatoria alegórica, por la que los ciudadanos de Agrigento habían de ser impulsados a la madurez política.

Empédocles, expulsado de Agrigento por los sacerdotes corruptos, es exhortado por el pueblo, una vez desenmascaradas las maquinaciones intrigantes de los sacerdotes, a tomar la función de rey. Pero él se niega, ya que: “Este ya no es tiempo de reyes”. El pueblo soberano se ha de regentar a sí mismo: “No hay manera / de ayudaros si no os ayudáis vosotros mismos”. Los exhorta a que: cada uno sea / como todos”. Pero para ser un pueblo libre deben “resurgir” de la “muerte depuradora” de la purificación como “recién nacidos”. Esta imagen alegórica la explicaba así a los ciudadanos:

“Y como de cuerpo enfermo el espíritu de Agrigento

Anhela salir de su antigua vía.

Así pues ¡atreveos! Lo que habéis heredado, lo que habéis adquirido,

lo que os ha narrado, enseñado, la boca del padre

leyes y costumbres, nombres de los antiguos dioses,

olvidadlo valerosos, y levantad, como recién nacidos,

los ojos hacia la naturaleza divina [...].”

("Und wie aus krankem Körper sehnt der Geist / Von Agrigent sich aus dem alten Gleise. / So wagst! Was ihr geerbt, was ihr erworben, / Was euch der Väter Mund eszählt, gelehrt, / Gesetz und Brauch, und hebt, wie Neugeborne, / Die Augen auf zur göttlichen Natur [...].") (Roetzer y Siguan, 1990: 199).

En esta versión política, la estructura feudal prerrevolucionaria se acusa como distanciamiento de la naturaleza, como el orden natural.

Recordemos que la atracción por la armonía natural, por la disolución en el todo, en el único, en el orden primigenio, representa un aspecto trágico en la obra de todo el primer Romanticismo, también en Hölderlin: en el *Hyperion*, poco antes del final se lee la siguiente constatación: "Permanencia han escogido los astros, en silenciosa plenitud de la vida ruedan sin parar y no conocen la edad. Nosotros representamos en el cambio la perfección; en melodías variantes repartimos los grandes acordes de la alegría". Pero esta perfección resulta de una tensión irresoluble entre el individuo y el universo; y la integración en el todo lleva consigo la disolución del individuo. Desde esta perspectiva, la muerte voluntaria de Empédocles sería un desenlace lógico y consecuente en una dicotomía convertida en tragedia.

El argumento del poema trágico se refiere a la figura del filósofo griego Empédocles, que, persuadido de su condición divina y de su unión con la naturaleza, enseña al pueblo y se gana su veneración. Pero Hermócrates, sumo pontífice de Agrigento y hábil manipulador de hombres, vuelve al pueblo contra Empédocles. Este experimenta su honda soledad y se retira hacia el

Etna acompañado por Pausanias. En el camino un campesino les niega el hospedaje. Entre tanto llega el pueblo, con Termócrates a la cabeza, que invita a Empédocles a volver, pues ya ha expiado su delito. Pero él se niega y prosigue su camino (Hölderlin, 1977).

Con este poema trágico, Hölderlin se proponía resucitar la tragedia antigua. La figura de Empédocles muestra rasgos de semejanza con la figura de Prometeo (Gabás, 2001:59), tan valorada en el primer romanticismo como ya hemos referido al hablar de Goethe y su poema sobre Prometeo: figura insignia que representa todos los valores de esta nueva etapa; y con la de Jesús en el Nuevo Testamento.

Esta obra expresa el pensamiento del poeta de que lo divino debe perecer y de que el hombre genial está destinado a experimentar la desdicha. Pero en ese destino los grandes hombres cumplen la función de unir al pueblo conectándolo con lo divino de la naturaleza. Lo mismo que los poderes de la naturaleza alentaban la vida del pueblo griego, Hölderlin espera el retorno de Grecia como principio de vida de la nueva comunidad humana. Desde los primeros esbozos de la obra, se articula el tema de Empédocles arrojándose al fuego del Etna para volver al fondo creador de la naturaleza. En la primera versión de la tragedia el sentido de esta acción es abolir toda determinación sumergiéndose en la unidad indiferenciada. Pero Hölderlin añade un manuscrito de la esta primera versión con una nota que indica su resistencia a la fuga de Empédocles. Luego desarrolla la persuasión de que sólo es retorno auténtico el que asume la dureza de la oposición, la firmeza de la diferencia. La vida tiene vínculos a los que no puede arrancarse y que pueden designarse con el único nombre de “conciencia” (Taminaux, 1966).

En el segundo esbozo de *La muerte de Empédocles renuncia* a la idea de una naturaleza sin indigencia, a la oposición entre la vida pura y las determinaciones (del arte, del entendimiento, etc.) (Gabás, 2001:60). La naturaleza y la actividad humana no se relacionan tanto por una oposición, cuanto por una mediación en la que cada uno cumple su esencia a través del otro.

El fragmento que realmente merece el nombre de *Fundamento para Empédocles* es el tercero, que trata, como su título indica, del fundamento de la tragedia de Empédocles: el sentido profundo del enfrentamiento entre naturaleza y arte. En este último esbozo se produce una dialéctica entre dos figuras: el pensamiento de la presencia finita y el de la síntesis absoluta. A su vez aparece el pensamiento de que el destino de la historia es llegar a una unidad inmediata, que se separa para recuperarse más cumplidamente. La unidad original es una vida pura en cuyo seno se oponen armónicamente la naturaleza y el arte. El arte es la flor, el cumplimiento de la naturaleza, y la naturaleza sólo se hace divina unida al arte. Cada uno está unido al otro y le compensa su deficiencia. El hombre, en el que predomina lo orgánico y artificial, es la flor de la naturaleza (Taminaux, 1989). Empédocles pregunta: “Qué sería del cielo y del mar, de las islas y de las estrellas, y de todo lo que yace ante los ojos de los hombres, qué de esta muerta armonía si yo no le diese el tono, el lenguaje y el alma? ¿Qué sería de los dioses y su espíritu si yo no los anunciase? (Hölderlin, 1977:28). Por otra parte, la naturaleza, en la que predomina lo aórganico (Gabás, 2001:60), da al hombre es sentimiento de cumplimiento. La vida pura de la naturaleza sólo se hace presente al sentimiento, no al conocimiento.

Hölderlin ve ahora en la naturaleza la duplicidad de un poder unificador y un sagrado caos regenerador. La idea del caos a partir del cual surge nueva vida fue aplicada también a la Revolución francesa, que habría debido traer una regeneración a la humanidad.

El poeta comparte con el filósofo Empédocles la convicción de que los diversos períodos históricos están regidos por el predominio de un elemento. Cree que su época está dominada por el caos regenerador y por el espíritu de escisión. En relación con la naturaleza, la divergencia y la lucha comienzan por el paso del sentimiento al conocimiento. Hölderlin quiere penetrar en lo desconocido, lo impensado. Para hacerlo se desprende de su subjetividad limitada y se precipita al abismo del objeto aorgánico. El límite extremo de este intento es la locura y la muerte (Bodel, 1990: 55). El ser humano se revela en el devenir y terminar. Ningún orden nuevo es estable. La intuición intelectual aprehende la totalidad en el nacer y perecer de un mundo particular. El lenguaje trágico consigue comprender el conflicto de la muerte misma como acontecer entre la totalidad viviente y lo singular. En este sentido escribe Hölderlin en su *Empédocles*: “Hasta la vida de las plantas y la de los alegres animales aspira a vivir encerrada en sí misma. Tratan de vivir limitados a su propio ser y su existencia no comprende otra vida; pero al fin temerosos deben abrirse muriendo, para volver de nuevo al elemento del que surgen, como de un baño purificador, con nueva juventud” (Hölderlin, 1977:28).

El sentido básico de la tragedia está en que lo fuerte y originario se manifiestan en su debilidad. Los héroes trágicos, como Empédocles, expresan la naturaleza anonadándose, pero revelando al mismo tiempo el todo. En *Notas a Antígona*, Tiresias aparece como guardián del poder de la naturaleza, que

arrastra al hombre de su esfera de la vida a la esfera excéntrica de los muertos. En Antígona el retorno al reino aorgánico de los muertos es el regreso patrio. La conversión al reino de los muertos está medida simbólicamente por el fuego.

Analizando los géneros literarios, Peter Szondi establece una contraposición entre el pathos sagrado de los griegos y la sobriedad junoniana de occidente, que guarda un claro paralelismo con lo aórganico y lo orgánico (Szondi, 1992). Schiller había distinguido dos tipos de poesía: la ingenua y la sentimental. La primera produce armonía, calma y distensión. Está relacionada con el testimonio de los sentidos y sujeta a las necesidades de la naturaleza. El ingenuo desconoce la escisión entre sentimiento y razón. Es feliz por inocente. Por ello corre el peligro de vulgaridad. La poesía sentimental está ubicada entre los modernos, que cantan el ideal contrapuesto nostálgicamente a la realidad. Admite un tono satírico, debido a la realidad que desgarró al poeta, y un tono elegíaco, en el que se expresa el ideal que atrae al poeta. El poeta sentimental produce tensión y conflicto, pero proporciona el infinito de las ideas. En la antigüedad se logra la alianza entre ambas formas de poesía, puesto que el individuo es ideal y el ideal se manifiesta en el individuo (Gabás, 2001:62).

Hölderlin distingue tres tipos de hombres: el hombre natural (ingenuo); el abnegado y contradictor del mundo (heroico), y la armonía acogida en el interior, pero sin configurar un todo armónico con el exterior (ideal). Al hombre natural le falta la energía, lo heroico, junto con el sentimiento profundo (lo ideal). Y el carácter ideal apenas tiene a la vista lo singular. Le falta la ingenuidad del don de presentación. Lo vivo es concreto, la idea entrelazada con la realidad.

Una carta a Böhlendorf de 1 de diciembre de 1801 contiene el siguiente texto paradójico:

“Lo auténticamente racional pierde preponderancia con el progreso de la formación. Por eso la maestría de los griegos en el pathos sagrado era menor, pues lo tenían innato; son excelentes por el contrario en el don de la representación desde Homero, pues este hombre extraordinario tenía un alma rica en alto grado para apropiarse de la sobriedad junoniana occidental [...]

Entre nosotros sucede a la inversa. Por eso es tan peligroso tomar las reglas del arte extrayéndolas exclusivamente de la maestría griega [...] Lo propio tiene que aprenderse tanto como lo extraño [...] Lo trágico entre nosotros se cifra en que nos hallamos totalmente silenciosos, en que, metidos en algún recipiente, nos alejamos del reino de lo vivo, no en que devorados por las llamas añoremos la llama que no pudimos atar” (Hölderlin, 1984:927-929).

Según Hölderlin, el arte griego tiene su origen en el “fuego del cielo”, en el pathos sagrado; el arte hespérico (junoniano) se caracteriza por la sobriedad, por la claridad de la representación. Para el poeta hespérico lo extraño es el pathos sagrado. En cambio, este pathos era innato para los griegos. Por eso Homero se apropió la sobriedad junoniana occidental con el fin de cultivar el don de la presentación (Gabás, 2001:63).

Al tratar de la diferenciación entre la antigüedad y la modernidad, Hölderlin protesta contra la idea de imitación, porque en ella pierde la “fuerza viviente”. Las obras de arte, dice, nunca han sido simplemente naturaleza. El arte griego es una respuesta a la naturaleza distinta de la nuestra. La naturaleza de los griegos es llamada “Apolo” porque es el reino del “fuego sagrado”. E incluso dentro de Grecia había diferencias, pues Homero era afín

con lo heleno pero Píndaro y Sófocles mostraban claros rasgos hespéridos. En lenguaje poético: deben integrarse lo propio y lo extraño, la precisión y el calor. Lo propio es lo nacional, la vida real, la historia cotidiana. Al tono ideal corresponde lo extraño. Hölderlin opina acerca de sí mismo que tiene fuerza, ideas y un tono principal (ideal), pero que le faltan ligereza, matices y variedad ordenada de tonos (géneros). Para él los tonos no están yuxtapuestos, ni se suceden, simplemente se unen entre sí formando un sistema (Szondi, 1992:173 y ss.).

6.1.3. Su lírica: Himnos de Tübingen. Odas. Elegias. Cantos patrióticos

El carácter revolucionario-utópico de la poesía de Hölderlin queda ensombrecido por el conocimiento resignado de las circunstancias reales a finales del siglo XVIII. Se retiró a la función profética del poeta y opuso el caos de la realidad política, la severidad formal de su poesía, ejercitada siguiendo el modelo de la antigüedad clásica (Killy, 1983). Esto es válido especialmente para su lírica. Su imagen de la Grecia clásica encontró hermosa expresión en *El archipiélago*, poema escrito en metros griegos, de formas elegíacas construidas en contrastes métricos. En él se muestra la imagen de una Grecia ideal como símbolo de los anhelos de armonía de Hölderlin y como resultado de su reflexión sobre la función profética del poeta.

Los himnos tardíos, los llamados *Cantos patrióticos*, están compuestos en ritmos libres siguiendo el modelo de Píndaro, cuyos himnos Hölderlin había traducido en parte. En ellos el poeta se convierte en profeta de futura

conciliación de los contrarios (*El Rhin, Germania*). Pervive el recuerdo de la Edad de Oro, pero la mirada no está vuelta al pasado, sino que lo nuevo poseerá la misma calidad que lo antiguo (Riquer y Valverde, 1985).

En los últimos poemas de Hölderlin domina la dureza, las frases se suceden sin elementos relacionadores, sin transiciones. Las imágenes, comparaciones y referencias quedan reducidas a lo esencial, por lo que resultan oscuras, enigmáticas y, a menudo, se sustraen a una clarificación interpretadora. Esta actitud de sacerdotal poeta profético causó la fama tardía de Hölderlin a inicios del siglo XX en el círculo de Stephan George, pero también hizo pasar por alto durante mucho tiempo el aspecto revolucionario de su obra (Roetzer y Siguan, 1990:200).

6.1.4. Su himno “*Der Einzige*”: el concepto metafísico de Grecia y lo griego. La “nueva mitología”

Entre los poetas de la época romántica, la figura de Hölderlin surge con una fuerza inusitada. Pertenece a esta época, pero al mismo tiempo la sobrepasa. Sus poesías fueron reconocidas y apreciadas por Schiller, Schlegel y por otros autores, pero no adquirieron nunca el reconocimiento pleno que les reservará el pasado siglo XX, cuando gracias a la edición de Norbert von Hellingrath, de Seebass y Pigenot, Hölderlin se hace presente de nuevo en el espíritu alemán (Szondi, 1992). Y podemos decir que desde 1914, fecha de la edición de Norbert von Hellingrath, hasta nuestros días el entusiasmo por Hölderlin no ha hecho sino aumentar cada vez más.

En la poesía de Hölderlin encontramos algo más que la expresión de un cierto estado de ánimo subjetivo, algo más que una simple descripción literaria del paisaje – aunque muchas de sus poesías llevan títulos que podrían sugerirnos esto último – en su poesía encontramos una interpretación metafísica de nuestra época en cuanto tal (Gabás, 2001). Interpretación que nos revela esta época como “época del fin”, caracterizada por la ausencia de los dioses y, al mismo tiempo, por el anunciarse de los mismos. En nuestro trabajo intentaremos adentrarnos en uno de los últimos himnos del poeta, *Der Einzige* (*El Único*) para intentar desentrañar el misterio que en él se expresa.

El himno *Der Einzige* fue concebido probablemente en otoño de 1801. En 1802 la primera versión adquiere su forma definitiva, pero el poema está aún por acabar. Las versiones ulteriores datan de 1803 (Biemel, 2002).

Como hemos señalado, el himno lleva por título *Der Einzige* (*El Único*). Parece pues que deberíamos esperar que el poeta expresase sus alabanzas al Único. Pero he aquí que ya la primera estrofa nos dice algo completamente distinto. Plantea el problema de los lazos que unen al poeta con Grecia. Nuestra espera se traslada a la segunda estrofa. En ella nos encontramos en plena descripción de Grecia. Por la tercera estrofa sabemos lo que el poeta ha hecho en Grecia: en ella aparece la búsqueda del Único.

La cuarta estrofa presenta un cambio brusco: el Único es aquél a quien se dirige el poeta. Este le plantea la pregunta con la que se inicia el himno: “¿Qué es lo que me encadena / a las antiguas costas felices / y me las hace amar / aún más que a mi patria?” (vs. 1-4). Pero ¿Cómo puede el poeta dirigir la palabra al Único si aún no lo ha hallado? El poeta se queja de su

alejamiento, de su ausencia. Expresa su tristeza, adelanta una explicación de esta ausencia: es el resultado de la intervención de los dioses.

Apenas articulado este reproche el poeta lo desmiente en la quinta estrofa: “Pero ya sé, es culpa mía” (v. 50). Esta culpa es en realidad un falta que no esperábamos: el excesivo amor del poeta por el Único, por Cristo: “Porque estoy demasiado atado a ti, oh Cristo” (vs. 51-52). Pero en la misma estrofa, el poeta compara a Cristo con los dioses griegos, con Dionisio y con el semidiós Hércules.

En la sexta estrofa el poeta se excusa por haber realizado tal comparación y se lamenta de que su canto haya brotado directamente del corazón, el poeta siente que ha faltado a la medida: “Nunca acierto, como desearía, con la medida” (vs. 72-73). Finalmente asistimos, de nuevo, a un cambio: el poeta habla otra vez de Cristo, de su vida que culmina con su ascensión al cielo. Pero termina con un curioso pasaje sobre los poetas: “Los poetas deben, ellos, / los espirituales, ser también mundanos” (vs. 87-88).

En su himno *Der Einzige* el poeta no plantea la presencia de Grecia, no quiere evocar ni hacer presente Grecia; lo que Hölderlin pregunta en su himno en el problema de su amor por Grecia (Taminaux, 1966, 1989). Para comprender el significado de esta pregunta en relación con el tema de *El Único*, deberíamos conocer que significa para él “amor” y lo que significa “Grecia”, y por qué puede llamar a Cristo “*El Único*”; deberíamos saber también como comprende el poeta su propia existencia, porque ésta es la que determinará su amor por Grecia.

Al hablar de Grecia, Hölderlin habla de “las antiguas riberas bienhadadas” – “*die alten seligen Küsten*” - . Llama “bienhadadas” a estas riberas porque según su concepción es aquí donde ha podido realizarse un estado de perfección cuyo igual busca ahora la humanidad. Además, el poeta califica a su amor por Grecia de mayor que al que siente por su propia patria. Ello nos permite distinguir dos períodos en su obra: uno, dominado por su adhesión a Grecia; y otro, denominado “*vaterländische Wendung*”, es decir, de retorno a su propia patria, a su país natal; puesto que Hölderlin no se contenta con llorar un pasado perdido, sino que descubre en su propio país lo que antes sólo había visto en Grecia (Taminaux, 1966; Gabás, 2001; Biemel, 2002).

Este retorno a su país no tiene nada que ver con el nacionalismo. Hölderlin descubre la mitología, crea de nuevo la mitología de su propio país y de su época. Se puede decir que, a partir de Herder, se descubre la mitología en su función simbólica. Pero esta mitología tiene una función puramente metafórica: debe ayudar al poeta a expresar virtudes humanas bajo forma simbólica (Taminaux, 1966; Bodel, 1990). En este sentido, la mitología desempeña un papel importante en el clasicismo alemán; puesto que en este sentido la utilizan Goethe y Schiller. Pero Herder había dicho que la mitología es la expresión juvenil de un pueblo, de ahí que, según éste, la mitología en su sentido pleno, queda excluida de su época, que él considera suficientemente adulta como para creer en un mundo mítico. En este sentido, la postura de Hölderlin respecto a la mitología es totalmente opuesta. Para el poeta, la mitología no es un medio poético para adornar la realidad, sino que en ella se desvela la realidad. La mitología es la realidad.

El tema del amor del poeta por Grecia encabeza este himno. El poeta se plantea el problema de este amor. Amar al propio país es algo natural; es el lugar donde el poeta creció, a este lugar se siente atado por medio de lazos naturales; pero el amor a un país que no es el propio es algo misterioso. Este misterio constituye el punto de partida de *Der Einzige*. El poeta desconoce el “porqué” de estos lazos que le unen a Grecia, por eso el poema empieza con este “Qué” (“Was”) en lugar de empezar con un “Quién” (“Wer”) que supondría ya una precesión sobre la persona que ata al poeta.

Hölderlin al hablar de Grecia nombra ante todo a dos de sus dioses: Apolo y Zeus. Apolo, el dios de la pureza, el dios de la luz que hace posible toda aparición, toda manifestación, toda forma. Sin luz desaparecerían todas las formas. Por eso el poeta nombra a Apolo, el dios que se manifiesta como un monarca, en primer lugar. Inmediatamente después sigue Zeus, el dios de la Creación. Este dios se mezcla con los humanos y engendra con ellos hijos e hijas. Pero el poeta da una interpretación elevada de este momento de la mitología griega: lo que el dios engendra son los pensamientos que vienen a los mortales (Biemel, 2002). Hölderlin llama a Zeus, el Altísimo, para expresar su poder, su nobleza, su fuerza.

Después de nombrar a estos dioses, el poeta evoca el mundo griego, los lugares sagrados: la Élide, el Olimpo, el Parnaso, el Istmo y, finalmente, Esmirna y Éfeso. Hölderlin ha atravesado este espacio, ha frecuentado estos lugares en busca del misterio griego. La tercera estrofa nos habla del resultado de esta búsqueda: “*Viel hab ich Schönes gesehen*” (“He visto grandes bellezas”). Con esta expresión no pretende decir simplemente que ha visto una serie de cosas bellas, sino que quiere sugerir que él ha penetrado en la esencia

de lo bello. No precisamente los objetos bellos sino la misma belleza es lo que en Grecia ha sido revelado al poeta (Taminaux, 1989; Szondi, 1992). El poeta se siente ligado a Grecia porque entre los griegos ha encontrado la esencia de lo bello.

No obstante, a pesar de haber penetrado mucho en la belleza, al poeta se le ha escapado algo esencial, más bien alguien, una persona cuya relación con la belleza debe ser eminente: “aún hay uno a quien busco entre vosotros / aquel a quien amo entre todos, / el último de vuestra raza, / la joya de la casa / a quién vosotros escondéis a vuestro huésped extranjero.” (vs.33-37). En estos versos describe una situación aparentemente paradójica: dice amar a alguien, El Único, a quien todavía no conoce, por que permanece oculto. Por el amor ha conocido el poeta a este Dios que ha buscado en Grecia y que ha permanecido oculto (Biemel, 2002). En la siguiente estrofa nos habla directamente de este Dios: “Mi Dueño y mi Señor / Mi Guía / ¿Por qué has permanecido / tan lejos de mí? (vs. 38-41). El poeta ama a este Dios porque lo considera como su maestro. A él le debe todo lo que es. Pero se sigue lamentando de su ausencia. No lo ha encontrado en Grecia, país que ama más que al suyo propio, país que le ha revelado el parentesco entre lo bello y lo divino.

La cuarta estrofa sigue impregnada de esta profunda tristeza: “Y ahora mi alma / está llena de tristeza; / porque me parece que vosotros mismos, oh Inmortales / os complacéis viendo cómo adorando a uno de los vuestros / hay otro que me falta.” (vs. 46-49). En estos versos el poeta tiene la impresión de que son los mismos dioses los que le ocultan la presencia del Único.

Detengámonos un momento en la situación aquí descrita por el poeta. Este busca a Cristo en el ámbito griego. Cristo es para Hölderlin el último de los

dioses, aquél al que ama por encima de todos los demás dioses. Pero el poeta no encuentra a Cristo entre los dioses de Grecia, por eso se lamenta y les reprocha que lo hayan escondido (Biemel, 2002; Bodel, 1990; Gabás, 2001) . Aquí se anuncia la tentativa de llevar a cabo una síntesis entre el mundo griego y el mundo cristiano, de ver a Cristo en la cadena de dioses griegos.

No bien ha terminado el poeta de pronunciar su reproche a los dioses, ya se reprende a sí mismo, es excusa y se acusa: “Pero ya lo sé, la culpa es mía” (v. 50). Se culpa así de su excesivo amor a Cristo. Por su exageración, porque el amor del poeta es desmesurado. La falta de medida es el pecado de Hölderlin: “estoy demasiado atado a ti, oh Cristo” (v. 51-52). En esta estrofa, la quinta, se opera un cambio importante, el poeta empieza a comprender por qué en el ámbito griego, en el país al que está vinculado por amor, no ha podido encontrar al Dios que ama por encima de los otros dioses. El amor por Grecia y el amor por Cristo son incompatibles. El poeta es el culpable porque ha intentado aislar a Cristo, porque no ha visto su relación con los demás dioses. Debe superar ese aislamiento. El carácter único de Cristo deber ser abandonado, Cristo debe ser integrado al mundo griego (Biemel, 2002).

En esta misma estrofa, donde el poeta reconoce su propia falta, su amor excesivo por Cristo, éste está colocado al lado de Hércules y de Baco. Al principio nos cuesta comprender esto: que el poeta llame al héroe Hércules y al dios Baco hermanos de Cristo. En una elaboración posterior del poema Hölderlin llama príncipe a Hércules. Tal vez el aspecto real de este héroe incita al poeta a nombrarlo en relación con Cristo. La aparición de Baco se explica mejor: vemos como es el “elemento de medida” lo que da pie a compararlo con Cristo. Porque el poeta no ve, como Nietzsche, en Baco al dios desencadenado

que sobrepasa toda limitación en la inquietud. En Hölderlin, Baco es el dios que ha domado, que ha regalado la viña a los mortales y ha apaciguado la cólera de los hombres. En un fragmento ulterior el poeta sigue explicando la actividad de Baco. Él ha establecido el orden sobre la tierra y ha dado un alma a los animales. Es por tanto este elemento de orden lo que justifica su lugar al lado de Cristo, como hermano de Cristo.

La unión de Hércules, Baco y Cristo es atrevida, el poeta lo sabe y lo dice. Pero esta unión no debe inducirnos otra vez a ver a los tres personajes en un mismo plano. Hölderlin teme que este emparejamiento singular de Cristo con Hércules y con Baco induzca a confusión, por eso se excusa inmediatamente. Existe una diferencia capital entre Cristo y los otros dos: la actividad de Baco y de Hércules se dirige a esta tierra. Por ello el poeta llama profanos a estos seres. Si comprendemos bien el principio de la medida, no podemos engañarnos sobre la unión de Cristo, Hércules y Baco. Estos personajes tiene un parentesco por su actividad de establecer orden, de fijar a cada ser en su lugar, pero Cristo se distingue esencialmente de los otros dos porque la actividad de Cristo no se limita a esta tierra. Cristo – en la segunda elaboración del himno encontramos esta precisión – aunque forma triada con Hércules y Baco, los sobrepasa: “Él, en cuanto presencia divina, realiza lo que a los otros les faltaba.” Dicho de otra manera, Cristo no es sólo un Hijo de Dios, sino que sobrepasa a los otros hijos, a los héroes.

Para entender como los sobrepasa y cuál es la significación de los héroes debemos seguir analizando el poema desde el punto de vista metafísico de Hölderlin. Lo divino necesita de un mediador para comunicarse con los hombres: “Es por grados como el dios celeste desciende a nosotros”. Para

bajar hasta nosotros el dios supremo necesita héroes, mediadores (Bodel, 1990, Gabás, 2001). En tanto que mediadores, Hércules, Baco y Cristo son hermanos, se pueden colocar en el mismo plano. Pero precisamente en esta función mediadora es en lo que Cristo sobrepasa a los otros dos: Él añade lo que a ellos les falta desde el punto de vista divino: Cristo no permanece en la tierra sino que su vida se consume con su ascensión al cielo. Es en la última estrofa del himno donde el poeta habla de la ascensión de Cristo como el cumplimiento de su vida.

La ascensión de Cristo nos muestra su unicidad porque en esta ascensión se manifiesta la medida a la que ha llegado Cristo. Si la medida se caracteriza por la unión de los contrarios, vemos aquí – en la persona de Cristo – la unión del mundo con el cielo, de lo terreno con lo divino. Para realizar esta unión Dios ha enviado a Cristo. Antes de él los héroes se limitaban a poner orden sobre la tierra. Con Cristo se realiza la unión de la tierra con el cielo, de los mortales con lo divino. A esta unificación en la que cada uno de los dos momentos unificados, experimentando la proximidad del otro, conserva su naturaleza propia, la llamamos reconciliación (Biemel, 2002). Por tanto Cristo es el dios de la reconciliación. Hölderlin tiene un himno consagrado a Cristo en el cual el poeta llama a éste expresamente “Reconciliador”.

Siguiendo al poeta, la naturaleza reconciliadora de Cristo le eleva entre los demás, le confiere su unicidad. La unicidad consiste pues precisamente en no excluir a los otros, en no eliminarlos. Realizando la unión de la tierra y el cielo, Cristo es la joya de los dioses, aquel en quien la naturaleza de éstos encuentra un cumplimiento hasta entonces insospechado. El conflicto que oponía el amor por Grecia y el amor por Cristo queda resuelto desde el

momento en que comprendemos que Cristo no excluye las divinidades antiguas, sino que es su cumplimiento y coronación (Biemel, 2002; Taminaux, 1966). El himno exterioriza la marcha del pensamiento del poeta. En la penúltima estrofa el poeta se reprocha a sí mismo: El mismo no puede realizar esta reconciliación porque está excesivamente ligado a un extremo de la posición. Así el Hölderlin no llega a poder pronunciar la alabanza del único porque no es capaz de realizar la reconciliación que éste merece: “Esta vez / sólo ha ocurrido esto: / mi canto me ha salido demasiado / del corazón ... / Nunca encuentro la medida que deseo.” (vs. 68-74).

El final del himno nos sorprende por el significado que puedan tener los últimos versos: “Los poetas deben, ellos, / los espirituales, ser también de este mundo.” (vs. 87-88). Según Hölderlin, los poetas están destinados a nombrar lo sagrado. Este destino los lleva a un cierto parentesco con los héroes, porque los héroes debían servir de mediadores entre los dioses y los mortales. Los poetas son también mediadores. Pero ellos no pueden realizar esta función mediadores si permanecen demasiado ligados a uno de los dos momentos de la mediación. Por eso Hölderlin promete borrar sus faltas en otros poemas.

6.2. Kleist: la exaltación del sentimiento y la inversión del mundo griego

Heinrich von Kleist (1777-1811) no tuvo éxito literario en su vida. Su importancia no se reconoció y comprendió hasta bastantes años después de su muerte. Se le ha caracterizado como único, transgresor con todo tradicionalismo y orden, radical en la entrega a sus temas excéntricos hasta la locura y profundamente desgraciado, con exigencias respecto a sí mismo que le agotaron luchando contra imposibles (Roetzer y Siguan, 1990).

Un hito definitivo en su vida fue la lectura de los trabajos sobre la crítica del conocimiento de Kant. Entendió los estudios de Kant sobre el conocimiento humano como la crítica a la posibilidad de que la realidad sea reconocible. Así se agarró al sentimiento como instancia última determinante de la acción. De ahí la radicalidad extática, el descomedimiento de sus figuras que se entregan a ciegas o como sonámbulos a sus sentimientos (Wolf, 1986). Kleist era consciente de la fragilidad de esta alternativa, que provocaba el conflicto entre acción inconsciente o instintiva y compromiso social, históricamente condicionado. Su concepto de lo trágico no necesitaba estar anclado fuera del mundo de la providencia o del destino. Sus figuras fracasan ante la contradicción entre sentimientos y necesidad social: la *Ifigenia* de Goethe aspira a la reconciliación, al equilibrio; la *Pentesilea* de Kleist no conoce medida.

Solamente tres de sus obras llegaron a representarse durante toda su vida sin mayor éxito. Sus obras estaban creadas al margen del público teatral de su época. Además Kleist no tenía mucha experiencia ni como espectador ni

como director, a diferencia de otros autores de su época como Lessing en Hamburgo, Goethe en Weimar o Schiller en Mannheim y quizás fue esto lo que le permitió llevar las posibilidades dramáticas a su máximo esplendor (Roetzer y Siguan, 1990). Sus dramas rompen el marco de las tradicionales expectativas del público. En su núcleo eran siempre intentos desesperados del autor de cerciorarse de la verdad e infalibilidad del sentimiento. En sus dramas son sobre todo mujeres quienes han de vencer la prueba de superar el examen de su seguridad de sentimientos.

6.2.1. *Amphytrion*: la trágica superioridad del sentimiento humano.

En el *Amphytrion* (1807), titulado así según la obra de mismo título de Molière (1668), la piedra angular para el examen de la seguridad de los sentimientos es la aventura amorosa del olímpico Zeus, que visita a Alkmene bajo la figura de su marido Amphitryon. Alkmene es llevada a confusión en sus sentimientos por el padre de los dioses. No puede distinguir ya entre el dios y su marido, pero a pesar de ello permanece superior al padre de los dioses porque, a pesar del error de los sentidos, su sentimiento sólo se dirige a Amphitryon, su marido y amante. La identidad de Alkmene, su comprensión de sí misma, permanece intacta ante los avatares de la apariencia desconcertante.

Corrosiva en la obra es la arbitrariedad de los dioses en su manejo del mundo. La jocosidad que resulta de que los humanos invoquen el orden y la moral divina ante sucesos incomprensibles provocados justamente por unos dioses que transgreden con absoluta frivolidad sus normas.

La imposibilidad de los humanos de aprehender racionalmente la situación en que están inmersos, que además cuestiona toda la imagen y comprensión de sí mismos - Alkmene teniendo que dudar de sus sentimientos, Amphitryon preguntándose por su propia personalidad y existencia, viéndose negado por quienes le conocen y quien le ama – es trágica, y trágica es también la imposibilidad del sentimiento para vehicular una acción correcta: aunque sus sentimientos sean imperturbables, Alkmene equivoca su elección, designando como Amphitryon a Zeus disfrazado.

Es cierto que Zeus no vence: no consigue inspirar el amor de Alkmene, quien sigue siendo fiel a Amphitryon en toda situación. Pero la superioridad humana es trágica. El final feliz, que sigue la tradición del tema, ha quedado empañado. Y la capacidad humana de aprehender la realidad parece haber llegado incluso al límite del lenguaje: muestra de ello es el “Ach!” de Alkmene que cierra la obra.

6.2.2. *Penthesilea*: la indentidad social frente a la identidad individual

Si Alkmene mantenía su sentimiento seguro por encima del error físico y del dios, para la reina de las amazonas Penthesilea, protagonista de la obra titulada con su nombre, el error del sentimiento tiene un desarrollo trágico. Mientras aún se cree segura de su sentimiento amoroso por Aquiles, ya se ha iniciado la fatalidad: sin saberlo, Penthesilea ama a un hombre que la ha vencido en la guerra ante Troya, y esto lo prohibía una antigua ley de su pueblo.

Cuando se entera de su error – un desmayo súbito le había escondido el desenlace real de la lucha – su amor se convierte en un odio mortal y bárbaro. Sólo conoce una meta: vengar la humillación recibida mediante la muerte de Aquiles. Mientras, Aquiles quiere aparentar supeditarse a ella en una nueva lucha, pero esta intención se convertirá en un error mortal para él. Tan cariñosa como aparecía Penthesilea amante, tan desmedida es ahora en su odio a Aquiles. El sentimiento aparentemente engañado de Penthesilea no es ya reconciliable por nada. Es ciego incluso frente al pretendido acercamiento amoroso de Aquiles.

Esta reacción se puede interpretar de varias maneras: la primera, psicológicamente, como rivalidad entre sexos, en una expresión de amor-odio. La segunda, mitológicamente, como el conflicto de Penthesilea entre la ley tribal y su autorrealización. Por violar, sin saberlo, la antigua ley queda excluida de la comunidad de su pueblo, pero cuando intenta supeditarse posteriormente a esta misma ley, destroza sus propios sentimientos y finalmente se destroza a sí misma. Es la lucha entre identidad social e individual (Uscatescu, 1987). Ambas se habrían podido reconciliar mediante la “apariencia”, mediante el sometimiento aparente de Aquiles, pero Penthesilea lo reconoce demasiado tarde. En realidad tanto Penthesilea como Aquiles están ya desde su primer encuentro más allá de las leyes de sus pueblos.

6.2.2.1. *Penthesilea* y la inversión del orden griego.

La cultura alemana en la primera fase del romanticismo se desarrolla en centros importantes de irradiación dominados en sus preferencias y en su formación por el impulso que significara el fenómeno de la Ilustración y por personalidades de la propia filosofía y la creatividad alemana, como fueran las de Kant, Goethe y Schiller. Las famosas escuelas de Heidelberg y Jena, el profundo proceso de transición creativa encarnado por figuras poéticas como las de Hölderlin, Novalis y Jean Paul Richter; son además focos importantes de nueva creatividad donde la cultura clásica, y especialmente la griega, ocupa un lugar preponderante.

La trayectoria y el ejemplo de un gran poeta de esta época como Hölderlin se quien hemos tratado en apartados anteriores, constituyen un hecho significativo en este orden de cosas. El poeta de Tubinga, autor de la novela poema *Hyperion* y de *La muerte de Empédocles* y de uno de los poemas más bellos de la creación romántica *An die Natur*, aparece él mismo en la plenitud de su juventud como la encarnación más pura del eternamente joven dios Apolo y en las fuentes de la belleza griega bebe su savia poética que ha fascinado desde entonces a una generación tras otra (Taminaux 1966, 1989). Y en sentido griego se acerca Hölderlin a la naturaleza – *An die Natur* – eternidad dorada de los sueños imborrables.

Este tipo peculiar de romanticismo no detiene sus perfiles en Hölderlin, sino que en muchas ocasiones alcanza dimensiones particularmente extrañas. Uno de estos casos límite del retorno de los románticos a Grecia y sus mitos, y por ello aún más significativo si cabe, es el del dramaturgo Heinrich von Kleist. La relación de Kleist con la cultura y la mitología griegas nos parece

especialmente significativa, especialmente la que se plasma en su drama *Penthesilea*. En palabras de Christa Wolf (1986), Kleist nos da la ocasión de proyectar una de sus obras más singulares en uno de los fenómenos no menos singulares de nuestro tiempo: el feminismo y sus manifestaciones.

Nos anticipamos así, de alguna manera, al tema de las relaciones de Kleist con los mitos griegos y la cultura griega como pretexto de una dramaturgia que se sale de tal modo de la órbita romántica que llega a asustar al propio Goethe; y proyecta cierta receptividad – profunda y real – del universo mítico en una modalidad teatral que, más que a su época, pertenece por sus anticipaciones a nuestra, con sus gustos excesivos y todas sus extravagancias y el amor desmedido a la violencia y la sangre (Ustacescu, 1987: 37). El mito de Penthesilea nos presenta la figura de la reina de las amazonas del Norte del Mar Negro enamorada del héroe griego Aquiles. Según la versión que Kleist hará del mito, veremos como Penthesilea mata al héroe en la batalla y como su tremenda y prohibida pasión la empuja a devorar el cadáver de su amado, de acuerdo con una tradición dionisiaca muy presente en la propia tragedia griega. En efecto, el “comer a dios” pudo ser uno de los giros que la propia tragedia griega diera a los mitos ancestrales, como señala Jan Kott (1977). No sería extraño encontrar en el extravagante tratamiento del tema de Kleist alguna reminiscencia de la tragedia griega, de la cual consta que era buen conocedor.

La actitud de Kleist ante el mito es singular. Este autor trata el mito griego – en este caso el mito de las amazonas y concretamente de Penthesilea – de una manera nueva y singular. El resultado es una de las tragedias de sangre y horror más terribles de la historia del teatro. Superando en hondura de

horror y repulsa tragedias como *Thyestes* de Séneca o *Titus Andronicus* de Shakespeare.

En el centro del drama *Penthesilea* – precursor de lo más personal en la materia teatral de nuestros días – está el enfrentamiento, en igualdad de medios de lucha, entre el hombre y la mujer. Con fina sensibilidad, el dramaturgo alemán se nos revela como precursor del más original punto de vista en torno al horizonte y significación eterna de los mitos ancestrales. Lo que motiva el drama de *Penthesilea* es una especie de miedo ancestral del hombre ante las mujeres fuertes, incontrolables, dementes. El mito dramatizado de *Las Bacantes* de Eurípides, como veremos, ya anticipaba el tema en este sentido y gran parte de la estructura de las fiestas dionisiacas se centra en el mismo tema. Pero el elemento poético está presente desde el primer momento en un aura romántica de melancolía que envuelve la acción.

Por otra parte, el drama proclama el triunfo de la individualidad, también de tinte romántico. El resultado del amor prohibido y del enfrentamiento entre Penthesilea y Aquiles ante los muros de Troya ardiente, es la lucha de la mujer por su amor individual y a la vez irreconciliable. Ambos héroes se aman, se combaten y arden en el deseo de devorarse, de igual a igual. En el Epígrafe al drama el propio Kleist ofrece una transposición metafórica de la última terrible autorrealización de la mujer que lucha por ser absolutamente igual al hombre desde la paradójica perspectiva de la propia superioridad, fiel a la ley suprema de las Amazonas. *Dedicado a los corazones tiernos, con sentimiento*, titula Kleist su extraño drama; dedicatoria que resulta difícil de comprender incluso en un época como la nuestra. “Con sus perros ella destroza el cuerpo del que ama y luego lo devora, piel y cabellos, todo entero” (Ustacescu, 1987:38).

“*Penthesilea* – escribe Wolf – permanece como un espectáculo espantoso, incluso para los que estamos acostumbrados a lo espantable. Kleist ha debido tocar una raíz del horror para que, un siglo y medio más tarde, haya logrado anticipar el estado de nuestros espíritus poco fáciles a emocionarse. Nosotros destruimos todo cuanto amamos he aquí llevado a una fórmula general cuanto nos puede decir *Penthesilea*. Esta fórmula parece en perfecto acuerdo con nuestra época.” (Wolf, 1986: 55).

Sabemos que en el mito griego es Aquiles el vencedor de la amazona amada. En el drama moderno, que exaspera la sensibilidad romántica y supera toda estética romántica, Kleist envía al feminismo triunfalista de nuestro tiempo un estremecedor mensaje. Sin duda alguna, el feminismo, inmerso en la vivencia de su propio instante, ignorará este mensaje y todo su universo de horror y estremecimiento. En este contexto, el feminismo se nos antoja no lejano del mundo mitológico individualista y ansioso de superioridad de las Amazonas.

En su día Kleist envió el drama *Penthesilea* a Goethe, a quien – como todos los de su generación, Hördelin incluido – respetaba y veneraba; y cuyo consejo esperaba con ansiedad. El poeta de Weimar no se declaró dispuesto a familiarizarse con el tema, ni con el lugar, ni con su tiempo, y menos con su concepción de lo dramático y su singular tratamiento.

6.2.3. El nuevo concepto (cristiano) de la mitología (pagana).

En los años 1805-1806 encontramos a Kleist trabajando en el *Amphitryon* y en *Penthesilea*. Ambas obras le familiarizarán con los temas mitológicos a los que dará un giro radical. En el primer drama, inspirado en Molière, nada tiene que ver en su intencionalidad teatral con el tema del comediógrafo francés. A la obra pagana y mitológica del autor francés, Kleist opone una concepción cristiana de los personajes mitológicos. Con una osadía sin precedentes, el joven Kleist se hace eco de “la agitación musical de los corazones” y ofrece un curioso personaje de Alcmena-Maria. Así Alcmena se convierte en una “mujer santa” que recibe a Zeus como un “feliz elegido” que “la quita pura aún y sin tacha” (Ustacescu, 1987: 40). Una mujer que cumple “el gran designio de los dioses, al ser elegida para esta misión tan sagrada” (Ustacescu, 1987: 41).

Hacia 1807 la gran originalidad inventiva y creadora de Kleist es un hecho plenamente reconocido. Como la mayor parte de los románticos, siente una gran admiración por Shakespeare. Pero lo que le atrae del gran dramaturgo inglés no son tanto las situaciones como la intensidad de la palabra, su fuerza irracional y tectónica. El ambiente en que Kleist se forma une al culto por Shakespeare, el culto por una nueva concepción de la mitología. Fue Tieck quien en sus trabajos *El sueño de una noche de verano* y *La tempestad*, buscando elementos fantásticos en la dramaturgia de Shakespeare, aspiró a una nueva concepción poética de lo mitológico y de la mitología. Una versión escénica de *La tempestad* que Tieck preparó en 1793 fue acompañada por una *Abhandlung über Shakespeare Behandlung des Wunderbaren*. En la misma época Schlegel escribió su *Gespräch über die*

Poesie, estructurado a la manera de los diálogos platónicos. “El discurso sobre mitología” lo pronuncia el personaje encarnado por Tieck. Por ello Schlegel se considera en condiciones de afirmar que mientras Goethe ha desarrollado la poesía hasta el rango del arte, Tieck, por el contrario, procura conducirla hacia atrás, hacia la fuente primordial de las viejas fabulaciones. En realidad, es el propio Schlegel quien siente y proclama la necesidad de una poesía universal de estructura mitológica. Se trata de un retorno a la mitología pero también de la apertura, mediante este retorno, a la modernidad de la poesía. Todo ello integrado en la libertad absoluta de la imaginación mitológica. ” (Ustacescu, 1987: 43).

Al mismo tiempo se desprende, como afirma el poeta rumano Mihai Eminescu en su *Fragmentarium*, una concepción “jeroglífica” del mito, implícita ya en la crítica romántica. “El mito no es sino un jeroglífico”, dirá Eminescu. Esta idea nos parece oportuna para abordar el tratamiento de uno de los mitos griegos más fantásticos: el mito de las amazonas en una de las obras más desconcertantes y controvertidas de Kleist, en decir, en su drama *Penthesilea*.

6.2.3. Consideraciones de Winckelmann y Goethe a la *Penthesilea* de Kleist.

El tema de Penthesilea lo encontró Kleist alrededor de 1800 en un *Lexicon Mythologicum Fundamental*, de Benjamín Hederich. Se trataba de la historia de base en una de las variantes del mito griego. Pero el acercamiento de Kleist hacia los mitos y los héroes legendarios de la antigua Grecia es, desde sus raíces, diferente de la manera que había abierto la tradición de la supervivencia de lo antiguo, iniciada por Winckelmann y mantenida aún en tiempos de Kleist por poetas como Goethe, Schiller y el propio Hölderlin. Como hemos apuntado en capítulos anteriores de este trabajo, la posición de Winckelmann había sido expresada en estos términos: “La característica general por excelencia de las obras maestras griegas es, en esencia, una noble sencillez y una calma grandeza tanto en la posición como en la expresión. Lo mismo que el fondo del mar permanece en todo momento inmóvil, cualquiera que sea el furor de la superficie agitada, lo mismo la expresión de las figuras de los griegos presenta a través de todas las pasiones un alma grande y pausada”. Christa Wolf (1986) observa la oposición de Kleist a esta concepción y señala que ésta había comenzado antes de *Penthesilea* con *Anfitrion*.

Cuando Goethe se halló frente a la manera “dionisiaca”, realista, moderna y convulsa de Kleist, de tratar y desenvolver dramáticamente los mitos griegos, el autor de *Fausto* lo rechazó casi con repulsa y horror no sólo ante lo que considera incapacidad de unir lo antiguo y lo moderno, sino ante su cambiante deformación de lo antiguo en una no menos reprobable recepción “moderna” de los mitos. Lukacs, en su correspondencia con Ana Seghers inscribe esta

actitud de Goethe en su incapacidad en esta materia de comprender a algunos geniales contemporáneos. Hölderlin y Kleist fueron las primeras víctimas de esta incomprensión. Al hablar de la incomprensión de Goethe ante Kleist y su generación, Luckacs escribe a Ana Seghers: "Goethe en cierta época de su vida, se ha expresado notoriamente en términos despectivos con respecto a ciertos fenómenos propios de los escritores de la nueva generación. Conoces ciertamente su neta contraposición "clásico igual a sano, romántico igual a enfermo" (Luckacs, 1964: 379). Goethe rechazaba a Kleist por los elementos disolventes de su obra, por considerar que en la poesía del autor de *Penthesilea* lo artístico se colocaba en segundo plano (Ustacescu, 1987: 45).

La crítica literaria, sin embargo, no ha dejado de ver ciertos antecedentes del fondo salvaje que animó el drama *Penthesilea* en alguna tragedia griega. Un leve hilo conductor nos lleva a ver su inspiración en los excesos dionisiacos de *Las Bacantes* de Eurípides (Fechter, 1960: 205). Lo cierto es que Kleist conocía esta tragedia de Eurípides que paradójicamente era una de las favoritas del mismo Goethe (Ustacescu, 1987: 46). En realidad la tragedia griega encerraba una especie de *cátharsis* ante el miedo primordial del hombre ante los más viejos ritos de participación femenina en las fiestas dionisiacas. Así pues, la distancia entre la figura de Penthesilea de Kleist y la de las ménades de Eurípides, mujeres salvajes participantes en los ritos de Dionisos, no es muy grande. En la tragedia de Eurípides, la madre, enloquecida y caída en trance religioso e irracional devora a su propio hijo – Dionisos, el dios niño era devorado cada año por hembras furiosas. Tras todo este ritual se encontraba un mito y un rito relacionado con el tema de la fecundidad. – Eurípides proclama el castigo de las mujeres furiosas, que aunque no

conscientemente culpables, serán castigadas por el dios masculino en nombre del triunfo de la racionalidad.

En la *Penthesilea* de Kleist se trasluce, en versión poético dramática, ese viejo reflejo romántico y anticipador a la vez del ancestral miedo de los hombres ante las mujeres fuertes, salvajes, dementes e incontrolables. El estilo de los versos de Kleist adquiere tonos incendiarios y angustiosos, pero al mismo tiempo surge como una reivindicación de la feminidad después de milenios de cultura occidental dominada por el principio masculino. Pero al mismo tiempo se ha querido interpretar a Penthesilea como un ser no amado e incapaz por ello de vivir el verdadero amor. De este modo se abre la posibilidad de realizar varias lecturas de *Penthesilea*. Una nos lleva al mismo tiempo de la realidad ancestral y mitológica donde se produce el combate entre Penthesilea y Aquiles, iguales en fuerza y posibilidades, enamorados el uno del otro, fiel cada uno a la ley de su sexo, pero abocados irremediabilmente al combate final. En un primer plano la mujer sigue al hombre. La heroína al héroe. A ese amor encendido sigue el combate. La heroína vence pero acaba por devorar – en un acto de sublime entrega al amor y en definitiva caída de su condición de heroína - al ser amado y vencido. La amazona vence pero la mujer sucumbe. Todo ello envuelto en el aura de la suprema ambigüedad y catástrofe inexorable: amor irrefrenable, lucha sin cuartel, besos que son mordeduras en palabras del propio poeta. Kleist somete el ritmo dramático a la descripción y la metáfora. Según Uscatescu (1987: 47), jamás la tragedia griega, ni ninguna tragedia ha procedido de tal forma. Nunca había sido menos lineal, ni tan confusa en las convulsiones de superficie. Mezcla de sentimiento de culpa con

el de triunfo (de la amazona) o derrota (de la mujer) en el suicidio de la reina de las Amazonas enamorada culpablemente del héroe de Troya.

6.2.4. La modernidad de los héroes y heroínas de Kleist: el mito subversivo de Penthesilea.

A tenor de lo expuesto podemos ver como Kleist se aparta del curso de la vieja leyenda, para crear unos héroes y heroínas que quieren ser “absolutamente modernos”. Se trata de una actitud nueva dominada por el sentido del horror, el espanto, la catástrofe y la alienación (Uscatescu, 1987: 47). Todas estas características sitúan a la tragedia kleistiana *Penthesilea* lejos del equilibrio lineal de los mitos griegos.

En el mito clásico de las Amazonas, tal como lo encuentra Kleist años antes de redactor el drama en el *Lexicon Mytologicum*, Penthesilea va a Troya para ayudar a los troyanos contra los griegos. Mata a Aquiles, pero Zeus, a petición de Thetis, diosa del mar, resucita al héroe griego, que mata a la reina de las Amazonas. Aquiles se enamora del cadáver de la amazona muerta en combate, salvando así la fuerza absoluta de su poder de héroe masculino. Pero Kleist no podía aceptar la trayectoria mitológica de sus héroes, por lo que versiona de manera muy personal dicho mito. Para ello se acercará con todo su ser al drama de su nueva heroína, Penthesilea, con la cual se identifica y construye un terrible personaje moderno, que sólo superficialmente recuerda al personaje de Medea, pero que nada tiene que ver con él. Kleist leyó y entendió muy bien las tragedias griegas, pero sus soluciones no le satisfacían. Él estaba dispuesto a romper definitivamente el equilibrio de la Némesis griega, toma su

distancia y a los castigos ciegos e injustos de los dioses griegos, que mito y tragedia recomponen a través de combates y juicios armoniosos, Kleist da curso libre a su “fórmula”.

En el mito clásico de las amazonas, mujeres fuertes que reinan en la tierra de los escitas y Libia, donde todo lo masculino está excluido, mutilado o esclavizado, late como un miedo originario ante la mujer fuerte e implícitamente la idea de la inferioridad de la mujer. El mundo de las amazonas implica la barbarie ancestral. Las amazonas se apoderan de los hombres en combate fuera de su reino para engendrar hijos de los cuales sólo las hembras logran sobrevivir. El seno derecho de las hijas es quemado para poder manejar armas y ser verdaderas mujeres guerreras. Nace una cultura primitiva con santuarios en Asia y África, como el célebre templo de Diana en Éfeso.

Si Aquiles, fiel a su ley, en el mito, ama sólo a la amazona muerta; Penthesilea, en el drama moderno, la Mujer Virago de quien se ha dicho se ha dicho que encarna el “yo” de Kleist y su ideal femenino, romperá su norma y su ley, matando y devorando al ser amado (Uscatescu, 1987: 47).

Ante tanta modernidad y transgresión mitológica era normal que Goethe, el autor de la dulce y armoniosa *Ifigenia* se sintiera desconcertado por la lectura de *Penthesilea*. Kleist esperaba un veredicto favorable de un texto con el que tanto se identificaba. Goethe rechazó con repugnancia la manera en que Kleist trató el mito griego de las amazonas. De la obra de Kleist dijo: “Leyéndola he sacado poco provecho. No puedo familiarizarme con ella, es de un género tan sorprendente y se coloca en una región tan extraña que me hará falta tiempo para acostumbrarme”. Años más tarde, en 1826, Goethe dirá: “Este poeta ha suscitado siempre en mí, a pesar de mi intención pura de simpatía sincera,

terror y repugnancia, como ante un cuerpo que la naturaleza ha querido bello y que será afectado por una enfermedad incurable.” (Uscatescu, 1987: 49).

En realidad, la *Penthesilea* de Kleist no constituye una ruptura radical con el mundo griego. Este mundo griego, complejo y ambiguo, siempre estuvo ahí. Hay un lado oscuro del mundo griego. Tucídides nos relata la crueldad de Temístocles ante los prisioneros persas. Nietzsche, que tanto amaba a Tucídides, sabe ir tras las huellas de este lado oscuro. Pero hay además una manera griega dignificadora del héroe en la idea de Kleist de colocar frente a frente dos héroes, un hombre y una mujer, equiparados sólo en la igualdad de la muerte. Héroes que se aman, rompiendo con ello simplemente su ley y su norma. Con la particularidad de que mientras en el mito griego es Aquiles quien tiene derecho a amar a la Penthesilea muerta, en el drama de Kleist es ella la que tiene el derecho de amar sólo al vencido por ella en la batalla. Pero aún más que en el mito, donde Aquiles simplemente ama, en el drama Penthesilea ama y devora, hace definitivamente suyo al ser amado y vencido por la ley del sexo.

Es éste el gran mal entendido de la singular dramaturgia de Kleist, la proclamación de una catástrofe natural de la humana “metáfora de la separación sin esperanza del hombre y de la mujer. La lucha de la mujer por el derecho al amor individual. El triunfo del feminismo en el sentido literal del término. Con su idea nueva del drama en su tratamiento moderno, realista, grotesco y fantástico, Kleist realizará su propia inmersión en el mundo griego, al cual niega, desde su propia dimensión y su tiempo, su Némesis y su Moira.

Kleist, a través de la evocación del mundo griego, quiso abrir una puerta al caos, quiso ser el poeta de la destrucción en una Alemania romántica en la

que se estaba produciendo un encuentro bipolar con la cultura griega: poetas del logos y poetas del caos; antiguos frente a modernos.

CAPITULO 2

**LA RECEPCIÓN DE LA ANTIGÜEDAD
CLÁSICA EN LA HISTORIA DE LA
FILOSOFIA: LAS DIFERENTES FORMAS DE
INTERPRETAR EL MITO Y LA MITOLOGIA.**

CAPÍTULO 2. LA RECEPCIÓN DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA EN LA HISTORIA DE LA FILOSOFÍA: LAS DIFERENTES INTERPRETACIONES DEL MITO Y LA MITOLOGÍA

INTRODUCCIÓN

En este apartado de nuestro estudio vamos a considerar aquellas interpretaciones de los complejos míticos que en la actualidad poseen mayor vigencia entre los estudiosos de esta temática. Algunas de ellas se remontan a las numerosas investigaciones que se realizaron durante el siglo pasado, a causa del gran cambio de ambiente intelectual provocado por el enorme impacto del Romanticismo en el pensamiento y en la acción de los europeos.

Es un hecho sobradamente reconocido que el ser humano nunca edifica su mundo material y espiritual sobre una *tabula rasa*, sino que siempre lo hace sobre su pasado individual y colectivo. Incluso cuando lo critica y se aleja de él, ha de hacerlo necesariamente con la ayuda del bagaje ideológico y representativo que le proporciona su trayectoria histórica y cultural (Duch, 2005:343). Ello significa que el ser humano no puede prescindir jamás de su tradición, ya que incluso la crítica de esa tradición se realiza a partir de la misma tradición criticada (Duch, 1991, 1995a, 1995b). Estas reflexiones son especialmente interesantes en relación a la interpretación de los mitos. Éstos, como cualquier otro objeto sometido a la interpretación del ser humano, para poder asentarse en la existencia, son artefactos tradicionales que destacan la capacidad retroactiva y anticipativa del intérprete humano, a fin de disponerlo y

capacitarlo para configurar su propia existencia en el espacio y en el tiempo (Duch, 2005).

En nuestro trabajo nos referiremos concretamente a dos modelos de interpretación de los universos míticos que se emplearon con profusión durante en los últimos años del siglo XVIII y, especialmente, en el primer tercio del siglo XIX. En primero, bajo el título genérico de “mito y poesía”, se halla implícito en todas las aproximaciones de los románticos a la mitología. El segundo, el modelo de interpretación trascendental y simbólico, con variaciones importantes, fue utilizado por Hegel, Creuzer y Schelling, quienes son los artífices, junto a aquellos autores que subrayan la estrecha vinculación entre mito y poesía, de la trama interpretativa que en pleno siglo XIX producirá el marco de referencia para los autores iremos estudiando.

Durante el siglo XVIII, los prejuicios racionalistas pretendieron vaciar el mito de cualquier contenido humano y, en consecuencia, lo situaron en la proximidad de la irracionalidad. Con la llegada del Romanticismo, principalmente del Romanticismo alemán, comenzó una profundización decisiva de las investigaciones sobre mitología. Debemos tener en cuenta que en Alemania, al contrario de lo que sucedió en Francia por ejemplo, entre clasicismo y romanticismo siempre hubo armonía y compenetración, de tal manera que todos los grandes representantes de la *deutsche Klassik* manifestaron una pasión sincera y no tal sólo literaria por el mito griego.

1. LA EXPLICACIÓN DEL MITO COMO POESÍA

Este modelo interpretativo del mito gozó de enorme prestigio en el siglo XX, aunque no deberíamos olvidar que en la antigüedad griega se difundió la opinión de que la actividad propia de los poetas, principalmente de Homero y de Hesíodo, era la confección de mitos (Pannenberg, 1972; Gockel, 1981). Las dos personalidades que a partir del siglo XVIII sirven de referencia inicial para la moderna interpretación poética de las narraciones míticas son Goethe, quien escribe del mito: “aunque podamos aproximarnos a él mediante la filosofía y la religión, con todo, su ámbito pertenece totalmente a la poesía” (Goethe cit. Hübner, 1985:52); y Winckelmann, cuya influencia se puede detectar en ambientes intelectuales muy distintos hasta el siglo XX.

Según A. Béguin, Goethe, de forma muy parecida a la de otros muchos autores de su época, partía de la base de que el universo era un ser vivo y animado (Béguin, 1954:89). Esta idea, expresada de muy distintas formas, constituye el trasfondo de toda la actividad poética, religiosa e intelectual de los románticos. La hallamos inicialmente formulada por Goethe y más tarde fue adoptada con pasión por el resto de románticos que buscaban la configuración de un marco imaginativo para las correspondencias simbólicas entre el *macrocosmos* y el *microcosmos*, con el íntimo convencimiento de que toda la creación constituía un organismo vivo, en cuyo seno todo remitía a todo, todo era una parábola de todo (Duch, 2005:346). Para los partidarios del Romanticismo literario, este marco imaginativo poseía la virtud de procurar la salvación, es decir, era un sistema terapéutico que mediante sus teodiceas les permitía superar los estrechos límites del tiempo y el espacio. Por eso la divisa

de Goethe “*alles Vergangliche ist nur ein Gleichnis*” (Todo lo mundano es sólo una parábola) se transformó para los románticos en la expresión de la realidad supramundana y eterna, en términos mundanos y temporales (Duch, 2005:346).

Los autores más representativos de la interpretación poética del mito son Johann Gottfried Herder (1744-1803), Karl Philip Moritz (1756-1793), Karl A. Böttiger (1760-1835), Johan Joseph Görres (1776-1848), August Wilhelm Schlegel (1767-1845), Friedrich Schlegel (1772-1829) (Schwab, 1984:216-221) y, hasta cierto punto, Johan Chr. Fr. von Schiller (1759-1805) (Duch, 2005:346). Con formulaciones y puntos de vista distintos, todos estos autores veían un estrecho parentesco entre el sueño, el mito y la poesía, que eran actividades espirituales mediante las cuales el pensamiento romántico creía hallar el camino de retorno del exilio del hombre, que se hallaba “abocado” y “caído en las trampas de este mundo (Béguin, 1954).

Lo que acabos de describir pone de manifiesto que estos autores, superando las premisas de la Ilustración, deseaban formular una *gnosis*, un conocimiento que les permitiera recuperar y vivificar su verdadero “yo” malogrado por las abstracciones y las generalizaciones ilustradas.

1.1. Karl Philipp Moritz (1756-1793)

En pleno Romanticismo alemán, ya se reconocía que el primer autor que había vinculado estrechamente mitología y poesía era Moritz, de quien Schelling, en 1802, escribía: “Es un gran mérito de Moritz haber sido el primero entre los alemanes y, también en general, en representar la mitología con esta característica de absolutez poética que le es propia” (Schelling cit. Todorov, 1981: 215). Como se ha señalado con frecuencia, Moritz ocupa un lugar singular e intermedio entre la Ilustración y el Romanticismo (Gockel, 1981: 213, 217). Su estética viene a ser una especie de recopilación del ideal artístico clásico. Al mismo tiempo, con su principio de autonomía del arte anticipa su comprensión romántica. La inclusión de lo bello en lo moral parece una aceptación bastante incondicional de la teoría estética clásica (Gockel, 1981: 213).

Moritz, tanto en relación con la poética como en el tratamiento de los mitos, regresa a la doctrina neoplatónica de la correspondencia entre microcosmos –la obra de arte y las figuras de los dioses, principalmente de los griegos- y el macrocosmos –la naturaleza en su plena totalidad y autosuficiente como *kosmos*- (Todorov, 1981: 222). Todo aquello referente al verdadero microcosmos y al verdadero macrocosmos se concentra en una noción que más adelante los románticos designarán con el nombre de *símbolo*, distanciándose tanto Moritz como el resto de románticos posteriores, de la *alegoría*, que es, según su criterio, una arbitrariedad y una banalidad al mismo tiempo, ya que intenta transformar vanamente la poesía de la mitología en historias supuestamente verídicas (Duch, 2005:347). Esta forma de ver las

cosas constituye uno de los puntos de partida imprescindibles del moderno estudio de los mitos. Como veremos más adelante, Schelling hará suya esta manera de acercarse a la mitología, mostrando un profundo desprecio por la *alegoría* (Todorov, 1981: 233-234).

En su contribución al conocimiento de las interpretaciones del mito, Jan de Vries afirma que la doctrina de los dioses griegos escrita por Moritz, constituye la expresión más pura de la mitología clásica de la época de Herder, Goethe y Schiller (Vries, 1961: 137). Según Goeckel, Moritz afirma con rotundidad que “el mito no es alegoría, tampoco es una verdad prosaica expuesta por medio de parábolas; el mito es poesía (*Dichtung*)” (Moritz cit. Gockel, 1981: 214, 216). En otro apartado escribía: “Las poesías mitológicas han de ser consideradas como el lenguaje de la fantasía: como tales constituyen un mundo completo y son arrancadas del contexto de las cosas reales” (Duch, 2005:348).

Hay que tomar, pues, las figuras mitológicas como lo que son: figuraciones compuestas de fantasía y poesía. Sólo así conservan su especificidad mitológica. Por ejemplo, la figura de Júpiter sobre el escenario es una *figura dramatis* y no una simple reducción mitológica. Para Moritz “escenario” significa la totalidad de la poesía, de tal forma que las figuras mitológicas vienen determinadas mediante su función estética. Es a través de ello que han adquirido el derecho a la supervivencia (Gockel, 1981: 214). Este autor subraya que “toda la religión de los antiguos era una religión de la fantasía y no del entendimiento. De igual modo es preciso manifestar que su doctrina sobre los dioses era un bello sueño” (Moritz cit. Kerényi, 1967:6-9). Para no malograr la poetización mítica hay que aceptarla tal como se presenta

sin añadirle ningún proceso de racionalización. Entonces, el mito revela una profundidad y unas dimensiones inaccesibles a primera vista (Duch, 2005:349).

1.2. Johann Gottfried Herder (1744-1803)

Herder gozó de enorme prestigio durante todo el período romántico y también adoptó una interpretación poético-simbolista del mito. Su mérito consiste en haber situado la historia en el centro de la reflexión filosófica. Según Gadamer, Herder fue el “descubridor del sentido histórico” y el predecesor de la historia de la filosofía de Hegel. En su juventud había experimentado con fuerza una etapa crítico ilustrada bajo la influencia del Kant precrítico, de quien fue discípulo en la Universidad de Königsberg (Duch, 2005:350).

No hay duda de que el pensamiento de Johann Georg Hamann (1730-1788) ejerció una influencia decisiva en la producción literaria y teológica de Herder. Influencia que, a diferencia de la ejercida por Kant, durará toda la vida. El amor a las lenguas orientales como expresiones inmediatas de la palabra divina y el anhelo por convertir la filosofía en filosofía del lenguaje son temas ampliamente compartidos por Hamann y Herder (Faust, 1977). Para configurar su propio sistema, adoptó la idea de Vico, según la cual el universo social era una creación del hombre (Gockel, 1981: 125, 145).

En su juventud adoptó algunos aspectos del pensamiento de David Hume y de Charles Brosses (Gockel, 1981: 42-43). Estaba convencido de que la mitología, la poesía y el lenguaje que constituían, a su parecer, una unidad indisociable, eran las auténticas fuentes primordiales (*Urquellen*) del espíritu

humano, de las que se debía beber si se quería vivir de acuerdo con los dictados del Espíritu (Duch, 2005:351). Herder, siguiendo de cerca el pensamiento de Hamann, afirmaba que toda la creación no era sino un símbolo, un jeroglífico de Dios. Hamann había escrito que “el libro de la naturaleza y el libro de la historia no son más que cifras, signos ocultos, que tienen necesidad de aquella clave que explica la sagrada Escritura y la intención de su inspiración” (Hamann cit. Gockel, 1981: 137). Estas ideas, reforzadas con su concepción de la “lengua materna”, marcarán el itinerario de Herder en su comprensión de la poesía, del mito y de la historia.

Es cierto, como escribe Jan de Vries, que Herder fue uno de los fundadores de la ciencia mitológica tardía, quizás el más grande, sin duda el más influyente. Descubrió que en el mito y en el arte se muestran activos algunos elementos religiosos, y son precisamente ellos los que le otorgan su dignidad y su significación (de Vries, 1961: 124). En el año 1769, el *Diario del viaje marítimo* fue considerado como el punto final de la etapa crítico-ilustrada de Herder (Duch, 2005:352). La fuerza incontrolable de la naturaleza, los peligros del mar, la magnitud indescriptible de los espacios abiertos, el espectáculo de los temporales marinos y el movimiento de los astros impelen a Herder al planteamiento *existencial* de la cuestión del mito y de la poesía. Heinz Goeckel escribe al respecto: “el mito del pasado se transforma (para Herder) en una situación mítica experimentada, [...] porque lo *tremendum* de la vida no pertenece en exclusiva a los tiempos antiguos. Siempre se puede experimentar” (Gockel, 1981: 125).

El abandono por parte de Herder de las premisas de la Ilustración y la adopción de los puntos de vista del Romanticismo llevan aparejado el hecho de

que la contemplación maravillada de la naturaleza suscita en el hombre un lenguaje nuevo que, paralelamente a la acción de los mitos, le permite expresar sus experiencias más íntimas, las cuales, de otro modo, permanecerían inexpresadas y, por tanto, inexistentes (Gockel, 1981: 137).

La conclusión a que llegará este pensador de su experiencia marítima será que la expresión de la presencia experimentable del mito se concreta en el lenguaje adornado de la poesía. Todos los escritos posteriores de Herder manifestarán la influencia decisiva del Diario de viaje marítimo (Gockel, 1981: 126,127, 132).

Herder, oponiéndose a los ilustrados, no se plantea la cuestión del origen del mito, sino que intenta descubrir su actualidad en el presente por obra y gracia de la poesía (Gockel, 1981: 50-51). Herder señala repetidamente que el mito es, primordialmente, la creación excelsa de los poetas: “Los poetas y nadie más han creado y determinado la mitología” (Pannenberg, 1972: 20-21; Gockel, 1981: 68-72). Según su criterio, esta obra mitológico-poética cumple una labor reconciliadora entre la belleza y la verdad. Así, se transforma en poesía del corazón y del entendimiento en un movimiento cálido y colmado de afecto descriptivo, rehusando la frialdad de las simples elucubraciones (Gockel, 1981:51).

Con estas premisas no resulta raro que Herder se opusiera decididamente a las explicaciones racionalistas del mito. Debemos tener en cuenta, pues, la frontal oposición de este autor a los intentos “desmitologizadores” de su tiempo, en los cuales se cuestionaba la misma revelación original de Dios contenida en la Biblia (Faust, 1977:66-68). Ciertamente el mito es poesía, poesía creída (Duch, 2005:353). Al mismo

tiempo, Herder se distancia de los que creen que los mitos ofrecen algunos aspectos esenciales de las profundidades humanas, que objetivamente sólo se pueden expresar mediante la poesía mítica (Gockel, 1981:133). Herder manifiesta que la mitología es el producto de la fantasía humana, de tal forma que “la mitología de cada pueblo puede considerarse como la huella de su manera peculiar de observar la naturaleza” (Duch, 2005:354). Si ésta se transforma en un simple cuento o en una fábula risible, algo muy importante permanece inexpresado, inexistente, quizás definitivamente muerto (De Vries, 1961: 122-128; Schlatter, 1989:45-48).

De acuerdo con el criterio de este autor, tan sólo el mito o la poesía son aptos para captar la profundidad más recóndita de la vida, que es irreductible a las “ideas claras y distintas” (Duch, 2005:354). En contra de los ilustrados, Herder carga toda la fuerza de su argumentación a favor del sentimiento y de la imaginación en total oposición a las facultades racionales. Afirma decididamente que la razón es insuficiente para captar el dinamismo vital de la naturaleza, porque es un mecanismo *apático* y, por lo tanto, totalmente inadecuado para hacerse cargo de la *vivacidad* del universo (Béguin, 1954: 87).

En 1744, Herder publicó las *Aelteste Urkunden des Menschengeschlechts*, en las que intenta explicar el Génesis bíblico como la cuna de la religión y las ciencias (Faust, 1977: 54-69; Gockel, 1981: 132-136). Dios continua revelándose a través de la naturaleza, lo cual significa que este filósofo comienza su particular campaña contra la Ilustración mediante el desarrollo de una filosofía de la mirada y del símbolo. Según Herder, los mitos de Egipto, de Fenicia, del Irán, son la expresión de una visión del mundo eminentemente poética, religiosa y popular, que se encuentra en el origen de

toda religión (Faust, 1977:70-103). Los mitos constituyen, en especial, el lenguaje de los poetas que permiten la lectura de lo divino y el descubrimiento de Dios en el seno de la naturaleza. La poesía –entroncada con el sueño-, el arte y el mito son las tres vías religiosas de la actividad humana que permiten un acceso a lo que es absolutamente real y que, en consecuencia es superior a la verdad obtenida por medio de la investigación histórica (Béguin, 1954:483). Es a partir de aquí que Herder expondrá su filosofía de la historia como cuadro vivo de los designios de Dios sobre el hombre y la sociedad: “Su concepción de una armonía entre la naturaleza y la historia, ambas bajo la mirada de un mismo Dios, marcará profundamente la religiosidad romántica” (Ries, 1987: 331).

En la interpretación del mito propuesta por Herder hay algo completamente nuevo: el interés histórico y gramatical, que hasta entonces había prevalecido en los autores marcados por la Ilustración, se convierte ahora en un interés existencial. Como escribe Gockel: “Los mitos antiguos convergen en la situación actual experimentada míticamente [...] A la experiencia objetiva de la antigua poesía corresponde, actualmente, una experiencia subjetiva en el alma” (Gockel, 1981:125). Según la opinión de Herder, lo *tremendum* de la vida no pertenece en exclusiva a los tiempos míticos, sino que, siempre y en todas partes, es experimentable por el ser humano en el seno de las contingencias de la vida cotidiana. Por eso, el mito siempre es actual porque actuales son los desafíos existenciales con los que se halla enfrentado el ser humano. En este sentido, para Herder no hay diferencia entre los hombres de los orígenes y el hombre actual: uno y otro tienen los mismos sueños y las mismas inquietudes (Gockel, 1981:132-133).

1.3. Friedrich Schlegel (1772-1829)

Durante todo el siglo XIX y buena parte del XX se ha mantenido un juicio muy negativo sobre la personalidad y la obra de Friedrich Schlegel, quien durante toda su vida mantuvo una clara conciencia de la precariedad de la existencia humana. Goethe, Herder, Heine, Schelling, Fichte y Schleiermacher, que fueron sus coetáneos, manifestaron con frecuencia oposición e incluso repulsión por el pensamiento schlegeliano. Actualmente, tras haber sido editados sus escritos de juventud y su correspondencia, parece que se da una tímida revalorización de la obra de Schlegel, limitada a su etapa juvenil, pero que casi no consigue modificar la opinión negativa predominante de un Schlegel incapaz de producir obras filosóficas o literarias de interés y condenado al fracaso final, que siguió imponiéndose durante la primera mitad del siglo XX (Sánchez Meca, 1994:12).

De todas formas, debemos recordar que fue Schlegel, por medio de la revista "Athenäum" (1798-1800) que había fundado en colaboración con su hermano Augusto Wilhelm, quien estableció el marco ideológico, estético y los contenidos del primer romanticismo alemán (*Frühromantik*) (Sánchez Meca, 1994:21-22). Se ha reconocido que este autor se impuso la misión de convertirse en el "nuevo Winckelmann" de las ideas estéticas, apoyándose en concurrencia con Schiller, en la obra de Goethe. Cuando a finales de 1798 Schlegel y Novalis se propusieron por correspondencia el proyecto de una "nueva Biblia", lo que realmente les interesaba era proporcionar la ayuda para la irrupción de una "nueva religión" mediante la literatura y el arte (Pöggeler, 1984: 81-82).

Para los autores adscritos al primer Romanticismo alemán, sobre todo para Friedrich Schlegel, toda creación poética es la obra de una fuerza creadora, llamada *vis poética*, que la precede y que, realmente dirige todos los esfuerzos de la humanidad, mediante la producción de formas siempre nuevas y sorprendentes, hacia la autosuperación y la plenitud (Sánchez Meca, 1994:21-22). Para este autor, al igual que para otros muchos románticos, la mitología es una *obra de arte* de la naturaleza. En su entramado se puede descubrir realmente al Altísimo (Kerényi, 1967: 10-11). A través de la poesía es posible descubrir el vínculo indestructible entre la “poesía natural” y la “revelación universal”, que nunca ha dejado de ser operativo en la existencia del ser humano (Duch, 2005:356).

No debemos olvidar que para los espíritus románticos, la poesía se hallaba muchas veces íntimamente vinculada a la *fantasía*, que es aquella facultad que permite percibir el “más allá” de las cosas y de los acontecimientos. Muy en general, podemos afirmar que la gran mayoría de los románticos adoptaron esta forma de ver las cosas, aunque no desarrollaron una teoría concreta sobre la interpretación del mito y su relación con la poesía (Béguin, 1954:484, Duch, 2005:358).

La obra más significativa de Schlegel, desde la perspectiva de nuestro trabajo, es el *Discurso sobre mitología*, publicado en la revista “Athenäum”. En él, como también en las obras de Lessing, Herder, Hamann, Klopstock y otros autores, se reclama la creación de una *nueva mitología* (Pöggeler, 1984: 46). Según Schlegel, esta nueva mitología, que se debía establecer a partir de las palabras *entusiasmo* e *ironía*, es de una importancia capital para el fortalecimiento de la poesía. Así, escribía este autor: “Soy del parecer que a

nuestra poesía le falta un centro como era la mitología para la de los antiguos. Todo aquello que incide en el hecho de que la poesía moderna permanezca por debajo de la antigua puede resumirse con estas palabras: nosotros no tenemos ninguna mitología” (Schlegel, 1994: 118).

Seguidamente describe cuáles han de ser las cualidades de esta mitología para que pueda ser el centro principal de la poesía: “La nueva mitología se ha de formar a partir de la más íntima profundidad del espíritu; ha de ser la más artística de las obras de arte, ya que ha de acoger a todas las demás de tal manera que se transforme en sostén y vasija de la fuente originaria de la poesía, antigua y eterna al mismo tiempo, y también el poema infinito que contiene los gérmenes de todos los demás poemas” (Schlegel, 1994: 118). Según Pöggeler, la *nueva mitología* contiene en ella misma algo sumamente artificioso, ya que presupone una nueva física en la que se unen armónicamente la dogmática y el arte, recubiertos de elementos estéticos procedentes del mundo de la India (Pöggeler, 1984:82).

Para los autores de aquel tiempo, el profundo cambio que se debía producir a causa del advenimiento de la *nueva mitología* implicaba que el mito, que a principios del siglo XVIII no era más que un simple adorno *profano*, se transformara en algo *sagrado* por excelencia. El mito que se espera no dará lugar a una nueva *teogonía*, sino a la definitiva *antropogonía*, es decir, al “hombre-dios” que se engendra a sí mismo mediante su propio canto o por la acción de sus manos (Duch, 2005:359).

Schlegel señala la diferencia fundamental entre la antigua mitología y la nueva. La primera era producto de la fantasía, que, como también se puede percibir en el pensamiento de Hegel, tenía algo sospechoso e indigno para el

hombre moderno. La nueva mitología, en cambio, ha de surgir del espíritu autoconsciente de sí mismo, como afirmaba el Idealismo.

En 1977 Schlegel hizo una reseña de los *Discursos sobre religión* de Schleiermacher en la revista "Athenäum". En ella se refería a la tercera edad del mundo - *la edad del espíritu* – y al "nuevo Evangelio" tal como habían sido presentados por Lessing en su *Erziehung des Menschengeschlechts*. La nueva mitología era la forma schlegeliana de poner en marcha la nueva religión y el nuevo Evangelio, es decir, la plenitud de la edad del Espíritu (Pöggeler, 1984:83-84).

Este autor, al igual que otros románticos que siguieron los pasos de Herder, vinculó la creación de una nueva mitología al descubrimiento de Oriente: "Oriente, ¡tú eres el suelo de Dios elegido precisamente para eso! La delicada sensibilidad de estas tierras, con la imaginación rápida y alada que lo recubre todo con un resplandor divino: el respeto a todo lo que es poder, prestigio, sabiduría, fuerte marca de Dios, y a continuación abandono infantil que de forma natural para ellos, de forma incomprensible para nosotros, europeos, se mezcla con el sentimiento de respeto..." (Herder,:42). Schlegel, haciendo suyos estos pensamientos de Herder, afirma: "Es en Oriente donde debemos buscar lo que es más profundamente romántico" (Schlegel, 1994: 124), es decir, lo que pertenece intrínsecamente a la humanidad del hombre como algo irrenunciable, sin lo cual el ser humano jamás será lo que debería ser para alcanzar los requisitos de su verdadera talla espiritual. Fue allí donde se originaron la poesía y la mitología más antigua y, por tanto, más auténticas. Escribe de forma taxativa que, para iniciar el proceso de renovación de la humanidad de manera clara y sin paliativos, se debería

“recuperar el centro neurálgico de la humanidad, es decir, se debería saber y reconocer en la actuación de los primeros hombres el carácter de la edad de oro que aún ha de llegar” (Schlegel, 1994: 125).

2. LA EXPLICACIÓN TRASCENDENTAL Y SIMBÓLICA DEL MITO

Se puede afirmar de manera general que lo que en principio caracteriza este modelo explicativo es el reconocimiento de que el mito contiene formas de conciencia que son necesarias *a priori*. En su configuración clásica, esta forma explicativa ha sido mantenida por algunos filósofos y pensadores muy influyentes del siglo XIX que han tenido –y todavía tienen- una fuerte incidencia en la cultura occidental y en la investigación e interpretación del mito, en concreto, en nuestros días.

2.1. Georg W. Fr. Hegel (1770-1831)

El pensamiento de Hegel sufrió cambios significativos en las distintas etapas de su vida, aunque mantuvo algunas ideas muy importantes, con modificaciones, en todas las épocas de su extensa producción literaria (Duch, 2005: 361). En nuestra exposición sobre la interpretación del mito que hizo Hegel distinguiremos la etapa de juventud y la de madurez. Además, en esta aproximación al pensamiento hegeliano intentaremos hacer una contraposición con el pensamiento de otro gran filósofo, Schelling, quien se interesó por las mismas cuestiones filosóficas, pero les dio unas soluciones completamente distintas, como en el caso del mito, que ocupa uno de los temas de nuestro trabajo.

En sus primeros años de estudiante en Tübingen, el mito fue uno de los objetos de estudio preferidos para los dos filósofos. No obstante, debemos advertir que Schelling se interesó por los mitos del pasado, mientras que Hegel

se ocupaba de las formas históricas de la religiosidad, es decir, de las religiones concretas, con el fin de poder fundamentar su antropología (Rebstock, 1971: 66). En estos años, según escribe Rebstock, Schelling y Hegel permanecen fieles al racionalismo ilustrado, aunque cada uno a su manera (Rebstock, 1971: 67).

Entre los años 1793 y 1796, Hegel estudiará el mito con el fin de llegar a comprender la religión del pueblo. Como buen ilustrado comprende el mito en conexión con la *fantasía*, es decir, como elemento decisivo en los comportamientos irracionales del ser humano, que se deben ahuyentar, ya que no tienen ninguna relación con la verdadera religión positiva cristiana, que es la que Hegel desea concretar con toda su pureza y legitimidad (Duch, 2005: 362). Por eso, manteniendo la herencia de la Ilustración, rechaza los milagros, la resurrección y la ascensión. En este tiempo se perfila con claridad una oposición irreductible en el pensamiento hegeliano: el mito, situado en la esfera de la fantasía, y la verdadera religión cristiana, situada en la esfera de la razón (Rebstock, 1971: 85, 89). Sobre todo en su *Vida de Jesús*, escrita siguiendo los pasos de Kant, aparece un cambio importante en la comprensión de la religión. Se detecta un mayor énfasis de la moral, de tal manera que Rebstock manifiesta que un concepto de mito más positivo a causa de la entrada en escena en este escrito predomina de elementos racionales-morales (Rebstock, 1971: 90).

A partir de los escritos de juventud, se podría esperar que Hegel hubiera experimentado un desarrollo en un sentido típicamente ilustrado, es decir, que hubiera continuado interesándose por la “religión de Jesús” en el sentido moral y filantrópico. Sin embargo no fue así. En la etapa de madurez, sometió no

solamente la “religión de Jesús” sino toda su filosofía de la religión a una interpretación a una interpretación filosófico-especulativa (Rebstock, 1971: 199-201). A partir de aquí se insinuaba un nuevo giro en su pensamiento general y, más concretamente en la interpretación del mito.

Hegel, en su etapa de madurez, en la que tuvo lugar según su opinión “el final del período ilustrado” (Duch, 2005: 363), comprende el mito como una etapa necesaria en el desarrollo del espíritu absoluto que, en el presente, se esconde de forma casi total en el arte. En el sistema general hegeliano, el mito representa el paso obligado y apriorístico del pensamiento que se piensa a sí mismo hacia la plenitud del concepto (Jamme, 1991: 13). Eso significa que Hegel no cree que el mito sea una superstición grosera o una vana ilusión, sino que contiene un fragmento de verdad, aunque con frecuencia se encuentre envuelto por unas representaciones totalmente reprobables. No obstante, esta verdad parcial no viene expresada en la forma superior del concepto, sino en la forma inferior de la intuición (*Anschauung*), que no es adecuada para conocer el alcance y el sentido de la verdad plena. Hegel cree que la verdad definitiva del mito se encuentre en la filosofía, que viene a ser la culminación o el cumplimiento del mismo mito, ya que según él es la única capaz de conocer, mediante el concepto, la verdad como la auténtica fuerza del espíritu absoluto. En definitiva, Hegel, a quien como afirma Christoph Jamme era un alejandrino, considera los mitos como formas expresivas sin un contenido demasiado real (Jamme, 1991: 114). El filósofo elogia el mito a causa de la capacidad manifestada a lo largo de la historia para la formación del ser humano: el mito “gehört zur Pädagogie des Menschengeschlechts” (Hegel, cit. Duch, 2005: 363).

Para Hegel, la religión - el *mito*, es su opinión, pertenece al ámbito de la religión – se mantiene en el marco de la *representación*; solamente la *filosofía* podrá acceder a la pureza del *concepto* (Duch, 2005: 364). Con todo, restituye al universo mítico su relación con la verdad especulativa (Ricoeur, 1990: 1047). Porque, en oposición a Schelling, Hegel considera que el paso del mito a la modernidad constituye un trayecto irreversible, lo cual significa que, necesariamente, la función del arte y de la religión en los tiempos modernos ha de ser completamente diferente de la que ejercían en la polis griega, por ejemplo (Gockel, 1981: 5).

La tesis hegeliana del “fin del arte” tiene, en este contexto, una importancia enorme. En efecto, el filósofo está convencido de que en la modernidad el arte ha perdido definitivamente su función de fundamentar la religión y se ha transformado en “prosa”, que satisface el entendimiento, pero no la razón (Gockel, 1981: 4-7; Pöggeler, 1984: 59-65). Hegel está convencido de que todo el arte antiguo, especialmente el griego, junto a los espléndidos simbolismos que le daban vida y vigor, es tan sólo una representación provisional e imperfecta en el camino hacia el concepto, que es, de acuerdo con su pensamiento, la auténtica plenitud y realización (Ricoeur, 1990: 1048).

Según su opinión, el cristianismo ha desterrado sin límites a los dioses epifánicos de las antiguas mitologías, especialmente de la griega, lo que ha tenido como consecuencia el final de la equiparación de la identidad entre la esencia divina y sus manifestaciones, principalmente en las obras escultóricas griegas. El cristianismo, pues, no ha hecho sino coronar definitivamente el proceso de secularización del arte que había empezado en Grecia. Por eso, Otto Pöggeler escribe que Hegel está plenamente convencido de que “la

religión de la modernidad es un cristianismo interpretado filosóficamente, el cual, así, es comprendido como la religión universal y sincretística” (Pöggeler, 1984: 178). Según Hegel, los ideales de la religión cristiana son prácticos, lo cual significa que no son estéticamente representables. De acuerdo con su opinión, está es la razón por la cual el arte cristiano no ha alcanzado la altura del arte antiguo [griego] (Pöggeler, 1984: 179).

Para poner de manifiesto que el cristianismo significó el final de la antigua religión, afirma que la verdad íntima y profunda de la Trinidad tan sólo se puede preservar y manifestar en su verdadero alcance en el concepto (Gockel, 1981: 316-317; Ricoeur, 1990: 1047; Jamme, 1991: 270-271). Es posible que lo que Hegel quiere afirmar con su hipótesis del “fin del arte” o, si se quiere, de la disolución del mito operada por el cristianismo, es que la función social del mito, en contra de lo que sucedía en la sociedad antigua, ha dejado de ser efectiva en la sociedad moderna. El vínculo del mito con el Estado, con la liturgia de los muertos, con las fiestas de la cosecha anual, con los rituales del matrimonio, etc. se ha destruido, lo cual ha tenido como consecuencia la pérdida de su marco institucional que, irrevocablemente, es constitutivo para el mito como tal (Jamme, 1991: 271-272).

Al aludir brevemente a los escritos de juventud de Hegel, indicábamos que ya en aquellos años iniciales la apreciación de la historia había sido el factor que había distinguido la comprensión del mito de Hegel de la de Schelling. Durante toda su vida, Hegel mantendrá la primacía de la historia, poniendo de manifiesto que el campo propio de la actividad del hombre no es la naturaleza, sino la historia. Según el parecer del filósofo, la misión del arte del futuro consistirá en logra hacer significativos los acontecimientos históricos

para los seres humanos concretos (Gockel, 1981: 175-176). Hegel subraya que la mitología clásica experimentó un cambio muy significativo debido a la irrupción del cristianismo. El cristianismo liquidó la función tradicional de la religión de la naturaleza y del mito que la expresaba. La encarnación de Dios provocó que el Eterno-Absoluto se historiarizara, que el mismo mito se transformara en historia, alejando definitivamente la visión estético-mitológica del mundo, que era propia de la antigüedad clásica (Gockel, 1981: 252).

2.2. George Friedrich Creuzer (1771-1858)

Creuzer nació en Marburg en el seno de una familia pietista, inicialmente quería dedicarse al servicio de la iglesia luterana. En la universidad de Jena fue discípulo y admirador de Schiller, que daba clases de historia (Duch, 2005: 366). Durante toda su vida mantuvo intercambios amistosos con Hegel, sin que se le pueda considerar su discípulo. Sus contemporáneos vieron en él la encarnación más elocuente de los principios románticos en Heidelberg, donde era profesor y donde mantenía un cordial círculo de amistades con Achim von Arnim, Clemens Brentano y Joseph Görres (Todorov, 1981: 302; Schwab, 1984:215). Según señala George Gusdorf: “la vocation de Creuzer s’inscrita dans la perspective de l’épanouissement de la philologie classique en Allemagne dans les séminaires de Göttingen et de Leipzig” (Gusdorf, 1983:332).

El nombre de Creuzer se asocia inmediatamente con la interpretación simbolista del mito y de las obras de arte, recuperando algunos postulados de su maestro Schiller y de los teóricos del arte Winckelmann y Wolf. El mito no es otra cosa que una personificación excelente y aproximada del símbolo, es una

visualización de un conjunto de ideas que se debe interpretar y valorar (Gusdorf, 1983:330-331). Creuzer, como escribe Gerhard Schlatter, “estaba convencido de la misteriosa verdad de los mitos originales e intentó acercarse a las formas simbólicas de pensamiento que se hallan en la base de los mitos; durante toda su vida, esta forma de pensamiento le pareció que era natural y en oposición al pensamiento abstracto. A causa de ello, su mitología degeneró en una mezcla amorfa, en un torrente de incontables fantasías verbales y plásticas” (Schlatter, 1989:49).

La obra que le hizo famoso en Alemania fue *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, en dos volúmenes publicados entre 1810 y 1812, calificada por Georges Gusdorf “monumento del romanticismo europeo” (Gusdorf, 1983:330-331). El telón de fondo de la obra de Creuzer lo constituye principalmente el mundo figurativo de la India, interpretado desde una perspectiva en la que hay una ausencia casi total de cualquier referencia histórica. Opinaba que al principio de los tiempos los habitantes del subcontinente asiático se hallaban en una situación espiritual mucho más pura y elevada que la de sus contemporáneos griegos (Duch, 2005: 368). En la India se habría desarrollado una filosofía primordial que se basaba, al mismo tiempo, en una concepción unitaria de Dios y en una visión panteísta de la naturaleza (Schwab, 1984:215).

Creuzer, de acuerdo con sus preferencias ideológicas por el mundo asiático, opina que el pensamiento y las representaciones religiosas de la India están en el origen de la mitología griega pre-homérica. No obstante, en aquel tiempo, la filosofía india era demasiado profunda para que pudiera ser comprendida en todo su alcance y en toda su profundidad por los habitantes de

la Grecia de entonces. Por eso los sacerdotes griegos hicieron una tosca traducción de las ideas religiosas de Oriente por medio de símbolos oscuros y ambiguos; estos símbolos degeneraron fatalmente en una bárbara mitología politeísta (Pöggeler, 1984:87).

Ideológicamente, el punto de partida del famoso escrito de Creuzer es que el simbolismo constituye la creación por antonomasia del espíritu humano. Al mismo tiempo, el símbolo ha sido siempre la forma más primitiva del lenguaje humano, porque la imagen es anterior al discurso. Los primeros sabios se expresaron mediante la ayuda de las figuras simbólicas mucho antes de emplear el discurso gramaticalmente construido (Pépin, 1976:45). Así, Creuzer recupera una de las máximas preocupaciones de los intelectuales románticos: investigar el origen del lenguaje.

El símbolo, situado siempre en un contexto icónico y en oposición a la alegoría, representa el camino más corto para alcanzar la realidad, ya que en él se unen indisolublemente el signo y el significado. De forma muy explícita establece la diferencia entre ambas formas representativas: “La representación alegórica significa simplemente un concepto general o una idea que es diferente de sí misma. La representación simbólica, en cambio, es la misma idea hecha cosa sensible y corporal. En la alegoría tan sólo hay una substitución. Al contrario, si se nos da una imagen [un símbolo], aquello que consideramos nos remite a un concepto, que debemos buscar. Este mismo concepto ha bajado a este mundo corporal y lo vemos de forma inmediata en la imagen [el símbolo]” (Creuzer, cit. Gockel, 1981:11). Por eso, Creuzer puede afirmar que el símbolo es la imagen más fiable y completa de la realidad o, como escribe con frecuencia, “una idea que se ha hecho visible y

personificada” (Gadamer, 1977:116). Según su opinión, la alegoría posee un carácter sucesivo y diacrónico, mientras que el símbolo se caracteriza por su instantaneidad, ya que fusiona en el instante el simbolizante y el simbolizado (Todorov, 1981:303-304).

El carácter misterioso, oscuro a veces, incongruente de los símbolos, se debe al hecho de que han de insinuar y representar en términos finitos aquello que es infinito, inefable e inalcanzable. La intención más profunda de Creuzer era poner de manifiesto que las auténticas imágenes muestran constitutivamente una naturaleza visible y otra invisible (Behre, 1987:36). Los símbolos, subraya repetidamente Creuzer, no son explicables ni racionalizables, sino que solamente se les puede experimentar y contemplar de manera inmediata (Gockel, 1981:27). A pesar de todas las objeciones que se le pudieran hacer a Creuzer, Jan de Vries reconoce explícitamente que nunca nadie antes que él expresó mejor el sentido y el alcance del símbolo (Vries de, 1961:151).

De lo que hemos expuesto se puede deducir que Creuzer aplicó de forma consecuente la distinción fundamental del Romanticismo alemán entre símbolo y alegoría. Se puede definir el símbolo simplemente como aquello que no puede ser comprendido por el concepto: “Sólo lo más importante debería ser revestido con el honor del símbolo. Aquello que sospechamos y que tenemos y que nos da mucho que pensar, aquello que absorbe todo del hombre, aquello que nos recuerda el misterio de nuestro ser, aquello que llena y mueve la vida, es decir, los vínculos y las relaciones más queridas, la alianza y la separación, el amor y el odio: todo esto necesita del símbolo” (Creuzer, cit. Kämpf, 1995,31).

La fuente principal de donde brota el símbolo se halla en el misterio más recóndito de la vida – que es uno de los dogmas del primer romanticismo – y que consiste en la alianza eterna y secreta entre el alma y la naturaleza, el hombre, en la edad primordial, experimentó unas emociones tan intensas que, más adelante, se convertirían en la matriz de las imágenes divinas. No deberíamos olvidar que, de acuerdo con la opinión de Creuzer, el símbolo es imagen real e imagen alegórica al mismo tiempo: imagen real porque suprime la distancia entre la idea y su representación, imagen alegórica porque representa algo tangible, pero posee un plus de significación más allá de lo que simplemente representa. Las doctrinas religiosas antiguas, elaboradas por los propios sacerdotes, brotaron de los símbolos “como un rayo que procede de las profundidades del ser y del pensamiento” (Creuzer cit. Duch, 2005: 370).

Creuzer afirma que la idea del símbolo irrumpe como un relámpago y, seguidamente, cautiva los sentidos. Esta es, para Creuzer, la visión o la percepción instantánea (*momentane Anschaulichkeit*) que se produce cuando el símbolo está en su punto culminante. Podemos afirmar, pues, que las características del símbolo, según Creuzer, son: la instantaneidad (das Momentane), la totalidad, la inescrutabilidad de su origen y su necesidad (Duch, 2005: 371).

Creuzer aplicó consecuentemente a la interpretación de los mitos las ideas que había elaborado sobre el símbolo, intentando destacar que todas las religiones tienen un origen común. Afirma la unidad de la conciencia religiosa de todos los tiempos y lugares. La mitología es un todo compacto que contiene diversas ramas, las cuales son diferentes unas de otras no en relación con su origen común, sino en función de las historias propias de las distintas religiones

o sistemas mitológicos (Gusdorf, 1983:107-108). Debemos advertir que Creuzer no identifica el símbolo con el mito, de tal manera que éste nunca consigue mostrar totalmente a aquél, incluso se puede convertir en un grave obstáculo o en lente deformadora para su irrupción transformadora. De forma muy ilustrativa afirma que “en el símbolo existe una totalidad momentánea. En el mito, en cambio, hay progreso en una serie de momentos. Por eso es también alegoría y no el símbolo lo que alcanza el mito” (Creuzer, cit. Duch, 2005: 371).

El mito, que es un compuesto armónico entre la *idea*, el *símbolo* y la *palabra*, posibilita que el alma exprese sus pensamientos y sus sentimientos más íntimos que, como ya hemos visto, no pueden ser captados ni formalizados por el concepto. Creuzer hace una distinción muy interesante y que ha tenido una incidencia enorme en la historia de la religión y de las ideas estéticas de la cultura occidental: mientras que el *símbolo* adopta el camino de la *vista*, el *mito* sigue el del *oído*. Sin embargo, ambos caminos, a pesar de sus inmensas diferencias formales, conducen a lo importante: el sentido interior y a la percepción de las intimidades inexpresables del ser humano. Según este autor, originariamente muchos mitos fueron símbolos hablados (*ausgesprochene Symbole*), lo que significa que a pesar de las diferencias y las divergencias que se pueden observar entre los distintos sistemas míticos, todos poseen el carácter simbólico como característica esencial. Aunque Creuzer no llega a considerar explícitamente que el mito como *símbolo enunciado* es el principio de la filosofía, da los primeros pasos en este sentido. Porque el impulso del mito consiste en transformar lo pensado en algo acaecido (Duch, 2005: 372).

Como muchos de sus contemporáneos, Creuzer se vio enfrentado con la irrupción en Occidente de los sistemas religioso-culturales no occidentales, en especial los de la India. La solución que adoptó fue en cierto modo muy moderna: la divinidad puede encarnarse en una infinita variedad de formas, lo cual era una manera concreta de empezar a poner en cuestión el monopolio expresivo de la religión y de la cultura europea. La unidad básica de la divinidad permite dominar la dicotomía insuperable “monoteísmo-politeísmo” que, en relación con los fenómenos religiosos, era uno de los mayores problemas de aquella época. Tanto la conciencia divina como lo que es más profundo en la conciencia individual tenían a los ojos de Creuzer una unidad indiscutible a pesar de la proliferación y la aparente incompatibilidad de las mitologías de los diversos pueblos. Aunque la presencia del error, como consecuencia de la degeneración de la substancia mítica en las diversas mitologías, era un dato incontrovertible, Creuzer creía que era posible percibir una *verdad poética* en todas ellas, que conservaba, en el seno de las mutaciones y las perversiones de la historia, toda la pureza y la verdad de la unidad perdida (Duch, 2005: 372). De Vries compara Creuzer con Plutarco, que también pretendía hallar un compromiso entre las teorías filosóficas y los variadísimos mitos en torno a los dioses de los antiguos cultos (Vries de, 1961:150-151).

2.2.1. Reacciones al pensamiento de Creuzer

La obra de Creuzer produjo un impacto muy profundo en la sociedad alemana de principios del siglo XIX (Jesi, 1979:61-64). Desde la aceptación incondicional hasta el rechazo sin concesiones, las tomas de posición fueron muy apasionadas, quizás a causa del clima romántico que en aquel momento se estaba viviendo en el mundo intelectual y políticos.

2.2.1.1. Acogida favorable al pensamiento de Creuzer

Uno de los que más favorablemente acogió las ideas de Creuzer fue Johann Joseph von Görres (1776-1848), quien en el mismo 1810 publicó en Heidelberg su obra en dos volúmenes *Mythengeschichte der asiatischen Welt*. En ella, tras aceptar incondicionalmente la interpretación creuzeriana del símbolo, propone como antecedente seguro la unidad espiritual de todas las religiones, ya que en todas ellas el mito permite el descubrimiento de la naturaleza divina del alma y de su inmortalidad (Vries, 1961:157-159; Gusdorf, 1983:108).

En un escrito anterior, *Glauben und Wissen* (1805), Görres ya ofrecía una concepción bipolar de la realidad: el Dios del norte se opone al Dios del sur, el Dios del mito al Dios de la ciencia, el Dios poético a la idea de Dios, la religión exotérica a la teosofía esotérica (Behre, 1987:36-37). Al respecto Görres escribió: “El Dios del mito es un Dios poético, que quiere la felicidad para todo lo que ha creado, lo cual significa que es el Dios común de todos los hombres, mientras que el Dios de la ciencia aparece como una idea elevada a

la categoría de Dios. Este Dios ofrece conocimiento, pero permanece inaccesible a los que no saben. Por eso es únicamente el Dios de los sabios, y de los investigadores, quienes por medio de la especulación pueden elevarse hasta Él. Sin embargo, la religión, de acuerdo con su esencia, es exotérica, accesible a cualquiera que muestre interés; la teosofía, en cambio, es esotérica, únicamente el iniciado puede sumergirse en sus profundidades” (Görres cit. Schupp, 1976:157).

Johann Jakob Bachofen (1815-1887), natural de Basilea y conocido jurista que se dedicó al estudio de los orígenes del matriarcado en su libro *Das Mutterrecht* (1861), continuó con las ideas de Creuzer a partir de unas argumentaciones extraídas de los estudios histórico-religiosos sobre el derecho.

El primer trabajo sobre el simbolismo de Bachofen titulado *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten* fue publicado en 1856. Sin embargo, esta obra de Bachofen, a diferencia de la de Creuzer, que desencadenó una fortísima polémica pública, fue despreciada de forma silenciosa: prácticamente permaneció ignorada durante muchos años (Jesi, 1979:61). En ella estudia los símbolos de los monumentos sepulcrales antiguos (el huevo, la serpiente, las amazonas, la parietaria, etc.) destacando su vertiente femenina centrada en el concepto de *sanctitas*. Este concepto también expresaba una esfera de la existencia humana que destaca la riqueza y la ambigüedad de su naturaleza mediante aquellos símbolos que decoraban los antiguos monumentos sepulcrales. Según Bachofen, los símbolos citados permitían expresar admirablemente los distintos y contrastados aspectos de la naturaleza femenina: su relación con el origen cósmico de la vida, con la tierra y el más

allá, con la pureza diáfana de la virgen y la majestad venerada de la madre, con la felicidad de ser esposa y el horror de la muerte de parto, con el trato agresivo y hostil hacia el hombre y, al mismo tiempo, con la necesidad que tenían de ellos para poder realizar en la maternidad su destino de mujer.

Para Bachofen el hombre antiguo disponía de una extraordinaria “sensibilidad figurativa” (*Bildempfängnis*); una sensibilidad que era polimórfica, ya que un mismo símbolo, como por ejemplo la serpiente, expresaba aspectos ambivalentes e incluso opuestos a la realidad (agresividad, fecundidad fálica, regeneración de la vida, amenaza, etc.) por lo que podemos afirmar que, para Bachofen, el núcleo originario de la religión se halla en la dialéctica del *Natursymbol*, que es la figura sensible que ofrece y revela la naturaleza, pero interpretada y asimilada por el espíritu humano. La mitología, que se desarrolló después en las religiones históricas, surge a partir de este trabajo de interpretación de los símbolos naturales.

Por otra parte, resulta muy interesante la interpretación que ofrece Bachofen de lo dionisiaco en su obra fundamental *Das Mutterrecht* (1861). El mito de Dioniso es un mito ctónico característico de la civilización matriarcal, porque expresa la naturaleza exuberante y fecunda, llena de la inagotable vitalidad del futuro. El mismo Dioniso es el símbolo de la potencia sin límites de la naturaleza, que se manifiesta en el falo generador y en la fuerza del placer erótico, del cual surge todo el mundo animal. Este vínculo con el órgano de la fecundidad, con la embriaguez erótica, con la exaltación místico-religiosa que también expresa ambiguamente una profunda sensualidad, hace de Dioniso, según Bachofen, una divinidad con características marcadamente femeninas, un *Frauengott*, casi un “dios de las mujeres”. Según lo que acabamos de

exponer, en lo sucesivo debemos tener en cuenta que Bachofen será uno de los autores que prefiguraran la oposición “apolíneo-dionisiaco”, tal como más adelante será expuesta por Nietzsche (Magris, 1975:196).

Bachofen se alejó del simplismo hermenéutico que Creuzer había aplicado a la interpretación de los símbolos y propuso una metodología caracterizada por el hecho de tener en cuenta la complejidad de los documentos del pasado y las constantes mutaciones hermenéuticas del ser humano como hablador y como intérprete, ya que Bachofen, cien años antes que Hans-Georg Gadamer, afirmaba que “*alles ist Sprache*” (Bachofen cit. Duch, 1998: 376). Bachofen mantiene el convencimiento de que “el mito es la exégesis del símbolo” (Bachofen cit. Duch, 1998:376), porque, de acuerdo con su opinión, aquél no es sino la fragmentación de éste. El mito es importante porque tras él está el símbolo que mantiene despierta la evocación, la intangibilidad de lo más íntimo del ser, la profundidad de la existencia, los aspectos nocturnos y diurnos de la vida. “El símbolo evoca, el lenguaje tan sólo explica. El símbolo remite al mismo tiempo, a todos los aspectos del espíritu humano, mientras que el lenguaje siempre se ha de centrar en un solo pensamiento” (Bachofen cit. Duch, 1998:376). De forma más resumida escribe: “Los símbolos evocan, son cifras inagotables de lo no se puede decir, son tan misteriosos como necesarios” (Bachofen cit. Duch, 1998:376). De una manera que resulta muy actual, Bachofen subrayaba que la complejidad de todas las empresas humanas y la incesante aspiración de reducirla, constituyen dos aspectos de la humanidad del hombre de capital importancia, sobre todo cuando se enfrenta a las *cuestiones fundacionales* de su existencia.

La escuela histórica, como cabía esperar, reaccionó muy desfavorablemente frente a las ideas de Creuzer.

2.2.1.2. Críticas al pensamiento de Creuzer

Entre 1824 y 1826, Johann Heinrich Voss (1751-1826), filólogo de profesión y conocedor de la obra de Christian G. Heyne, publicó su *Anti-Symbolik*, que tuvo enorme eco en el mundo intelectual de la época.

Aunque Voss fue discípulo de Heyne, no fue partidario de sus ideas. En 1824, publicó las *Mythologische Briefe*, en las que toma partido contra las ideas de Heyne, a quien acusa de haber provocado con la terminología científica que había introducido la confusión más grande en los estudios mitológicos. Aquello que tradicionalmente se había llamado *Fabel* y *Allegorie*, Heyne lo transformó en *Mythe* y *Philosophem* (Gockel, 1981:215). En este aspecto se debe tener en cuenta, como hemos señalado en otro apartado de este trabajo, que lo que dio a conocer el nombre de Voss no fueron sus estudios sobre la interpretación del mito, sino la traducción de Homero al alemán.

En su obra *Anti-Symbolik* toma posición contra la interpretación romántico-simbólica del mito que habían propuesto Creuzer y sus discípulos. El punto fuerte de esta polémica era que Voss, en contra de Creuzer, afirmaba que la religión olímpica tal como la presenta Homero era autóctona, que significaba que no se debía suponer ningún elemento de tipo órfico (Duch, 1998:376-377). Voss, que era partidario incondicional de la luz de la Ilustración, acusa a Creuzer de haberse dejado seducir por las oscuridades y balbuceos de los primitivos, es decir, por las fuerzas de la antiilustración y de la reacción

(Jesi, 1979:62-63). En pleno acuerdo con las premisas teóricas y prácticas de la Ilustración, está convencido de que la humanidad ha realizado, en todos los ámbitos de la existencia, un proceso ininterrumpido desde sus orígenes tenebrosos (míticos) hasta el presente (época de las luces). Por eso en el mito, que es una de las expresiones más significativas del “hombre primitivo”, no se hallará nada significativo que sea apto para producir el progreso moral y material del ser humano. En resumen y contra las posiciones de los primeros románticos: no hay ninguna perfección original, sino al contrario, una constante evolución y progreso de la conciencia humana desde unos orígenes toscos y llenos de ambigüedad hasta los tiempos presentes, iluminados por la claridad de la razón. Otros dos filólogos como Gottfried Hermann (1772-1848) y Christian August Lobeck (1781-1860) también reaccionaron con fuerza contra la interpretación del símbolo y del mito que había ofrecido Creuzer (Stegelmann, 1976:23-29).

En 1825, Karl Otfried Müller (1797-1840), presentó al público su estudio *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie*. En ella se afirma que la investigación histórica de los universos míticos en concreto y de los demás aspectos de la realidad humana en general, es la única posibilidad científica para conocer e interpretar todas las realizaciones materiales y espirituales de los pueblos (Kerényi, 1967:62-64). Esta obra pone de manifiesto que la mitología no es el fruto casual de la imaginación humana o de las formas simbólicas abandonadas a su propia dinámica, sino que la esencia de la mitología, resumida mediante la expresión “pensar mitológico”, consiste en el hecho de que une inseparablemente el contenido y la forma, los materiales distintos y el arte de darles formas expresivas (Jesi, 1979:50-51). Dicho de otro

modo: Müller, contrariamente a Voss y a Lobeck, cree que el mito se origina en un pasado magnífico de la humanidad, que tenía unas leyes espirituales y unas formas expresivas muy características y de una naturaleza excelsa (Stegelmann, 1976:36).

De este modo, Müller superaba la exégesis meramente alegórica de los materiales mitológicos, reconociendo la absoluta autonomía de la mitología, la cual, de acuerdo con su opinión, era verdadera en sí y por sí misma (Jesi, 1979:73). De todo ello se puede deducir que Müller estaba plenamente convencido de que la mitología era una producción esencial del espíritu humano que, al mismo tiempo, era necesaria e inconsciente. En consecuencia: el acceso a la mitología no era otra cosa que el inicio de una especie de excursión a los más primitivos de los “paisajes humanos”, cuando el ser humano, sin conocer aún la escritura, se comunicaba con sus vecinos e invocaba la divinidad de forma oral exclusivamente (Detienne, 1985:154-156).

Una característica específica de la metodología de Müller es que no renuncia a la exégesis simbólica de los mitos pero, al mismo tiempo, practica el método histórico. Müller distingue, históricamente, el símbolo del mito. Aquél expresa una etapa más primitiva de la conciencia humana que el mito (Stegelmann, 1976:36). Para la antigua Grecia hubo dos formas de exponer y comunicar las ideas sobre la divinidad: el mito y el símbolo. Escribe Müller: “El mito narra una acción a través de la cual es ser divino se revela en su fuerza y sus características; el símbolo ilustra esta acción a los sentidos por medio de un objeto puesto en contacto con él” (Müller cit. Stegelmann, 1976:37). Este autor, como señala Kerényi, consigue que nos percatemos del carácter acabado de cada mitologema (Kerényi, 1972:40-41), pero, como también

destaca Marcel Detienne, nos anuncia que el mito, cualquier mito, trata de un “paraíso perdido” (Detienne, 1985:155-156).

Pinard de la Boullaye, en el elogio que hace de Müller, resume muy bien los aspectos más interesantes de este autor que, aún hoy son aprovechables para investigaciones en el campo del mito: “Fue un iniciador. Aprendió a discernir bajo el velo de la fábula la huella de los acontecimientos importantes [...] Da un valioso ejemplo con diversas investigaciones analíticas, las cuales son las únicas que predisponen para las síntesis sólidas y las conclusiones definitivas” (Pinard, 1964, vol I:281). Según Félix Duque, son del linaje de Creuzer: Karl O. Müller, Jakob J. Bachofen, Friedrich Nietzsche, Erwin Rohde, Sigmund Freud, el amplio círculo simbolista francés que de alguna forma se prolonga en la Escuela de París con Louis Gernet y, hoy, con Jean Pierre Vernant y Marcel Detienne; finalmente, C.G. Jung y la famosa revista “Eranos Jahrbuch”, que conectan en profundidad con las ideas creuzerianas” (Duque, 2001).

2.3. Friedrich W.J. von Schelling (1775-1854)

En estos últimos años se ha escrito mucho sobre la concepción schellingiana del mito y la mitología. Xavier Tilliette, uno de los mejores especialistas actuales sobre el pensamiento de Schelling, afirma que la mitología acompaña el itinerario de Schelling, marca sus etapas sucesivas de tal manera que se la podría considerar el hilo conductor de su desarrollo filosófico. La mitología se encuentra, sin duda, en el inicio de la formación intelectual de Schelling (Tilliette, 1977:39). En otro apartado subraya que

Schelling es uno de esos raros inspirados que han sabido hablar la lengua muerta de los mitos como una lengua materna, que han sonorizado la voz del silencio (Tilliette, 1977).

Algunos autores, como Tilliette y Wilson, han destacado que la mitología posee una influencia activa en todos los aspectos particulares del pensamiento schellingiano, de tal forma que, para Schelling, al contrario de lo que sucedía con algunos de sus contemporáneos, como Hegel por ejemplo, la mitología no es algo que pertenezca al pasado, sino una realidad que incide positivamente en el presente (Wilson, 1993:12). En el marco del Romanticismo alemán, las consideraciones filosófico-religiosas del último Schelling fueron el primer intento serio para dilucidar la verdadera esencia del pensamiento mítico. Su obra *Philosophie der Mythologie*, publicada póstumamente en 1856, fruto de diversos cursos que impartió entre 1821 y 1846 en Erlangen, Munich y Berlín, constituye, junto a la *Philosophie der Offenbarung*, el contenido de su “filosofía positiva”, que se distingue de la meramente “crítica” por conseguir un acceso “positivo” a la dimensión religiosa (mitológica) del ser humano al margen de la confesionalidad en sentido restringido (Magris, 1975:6-7).

El interés de Schelling por la mitología se remonta a sus años de estudiante en Tübingen, incitado por la lectura de Winckelmann, Goethe y Schiller, como manifiesta en su disertación doctoral *Über Mythe, historische Sagen und Philosopheme der ältesten Welt*, de 1793. Los grandes estudiosos alemanes de los siglos XVIII y XIX, como Moritz, Herder y Heyne, son las fuentes de las que se inspira Schelling, aceptando con entusiasmo las bases de la “nueva filosofía” que proponían estos autores (Gockel, 1981:54-55, Wilson, 1993:14-15). Tilliette pone de manifiesto que en la mitología estética de

Schelling, vibra profundamente la atracción que sobre él ejercía el mundo ideal griego, que tan intensamente había penetrado en su amigo de la etapa de Tübingen, el poeta Hölderlin (Tilliette, 1977:42).

Heinz Gockel ha destacado que Schelling, en sus primeros escritos, acepta completamente la distinción que había establecido Christian Gottlob Heyne entre la “explicación alegórica” y la “explicación histórica” del mito. También acepta la idea de Heyne según la cual el mito expresaba la infantilidad de la humanidad (Gockel, 1981:55-56).

En el *Systemfragment* (1796) Schelling abandona su primera interpretación del mito y aboga por una “nueva mitología”. Según la opinión autorizada de Tilliette, la “nueva mitología”, en contraste con la antigua, debía partir de la filosofía de la naturaleza, la “física especulativa”, y concretarse en su Filosofía del arte (Tilliette, 1977:441-442). En los escritos de juventud la “nueva mitología” aparece en oposición a la “mitología cristiana”. En sus obras de madurez, sin embargo, aquella será completamente superada y sustituida por ésta (Wilson, 1993:16).

Las razones que Schelling avanza para constituir la “nueva mitología” son: “No sólo la gran masa, sino también el filósofo necesita una religión sensible: necesitamos una nueva mitología; esta mitología, sin embargo, ha de estar al servicio de las ideas; se ha de convertir en una mitología de la razón”. En otro apartado se expresa así: “Antes de estetizarlas, esto es, de mitologizarlas, las ideas no tienen ningún interés para el pueblo; y al contrario: antes de hacer razonable la mitología, el filósofo debe avergonzarse” (Schelling cit. Kasper, 1965:328). Después de desechar la interpretación ilustrada del mito (la desmitologización), el filósofo se inclina con variaciones muy notables

por la interpretación que se había impuesto en el Romanticismo, acercándose a las posiciones de Creuzer, Görres, Schlegel, Novalis, entre otros (Kasper, 1965:328-329).

Como subraya Tilliette, las ideas de Creuzer sobre el simbolismo y la mitología fueron especialmente apreciadas por Schelling, quien aceptó una idea capital de Creuzer: la del *Ursystem* (Tilliette, 1977:642,644). Con esta expresión quiere demostrar que originariamente había un sistema orgánico y armónico del mundo y del pensamiento humano que, en el transcurso del tiempo, se había fragmentado y disuelto en las distintas culturas humanas. Según el criterio del filósofo, la reconstrucción del *Ursystem* debía favorecer el conocimiento de las “edades del mundo” y el paso posterior para formular la filosofía positiva de la mitología.

La nueva filosofía de Schelling es, según Tilliette, “una consideración general de la mitología como el objeto de la filosofía, obtenida por medio de un ensanchamiento de la filosofía en dirección al proceso mitológico. La filosofía, pues, gana una dimensión, y la mitología no se ve reducida a un aspecto de la filosofía” (Tilliette, 1977:45-46). El mismo Schelling aporta las razones del filósofo para estudiar los mitos: “Escrutar el origen y la significación de la mitología es una labor importante y digna de nuestro tiempo. No es el azar ni la intención de lanzarme a una disciplina nueva, aparentemente extraña a mis anteriores trabajos, lo que me ha incitado especialmente a tratar esta materia en público. Lo que me ha hecho decidir es, sobre todo, la relación natural que esta investigación (sobre la mitología) mantiene con las exigencias más auténticas, con los requerimientos más profundos de nuestro tiempo, que,

aunque no se conozcan perfectamente, se sienten con claridad” (Schelling cit. Tilliette, 1977:395).

Para Schelling, la mitología no es otra cosa que una teodicea y una historia de los dioses. Wilson señala que, de acuerdo con el pensamiento de Schelling, la mitología es la acción del Dios cristiano de incógnito en la historia de la humanidad (Wilson, 1993:16). En este sentido, como remarca Marquard, “la mitología es una historia heterónoma” (Marquard, 1971:259). Para el filósofo alemán una interpretación meramente poética de los mitos resulta totalmente insuficiente. También rehúsa como inadecuada la interpretación alegórica tal como era propugnada por las distintas variaciones del evemerismo de los siglos XVIII y XIX (Schlatter, 1989:43-44, 61). Principalmente en su obra tardía, las interpretaciones fisicalistas del mito, que veían en la mitología una especie de historia de la naturaleza simplificada, tampoco lo convencieron (Duch, 1998:384).

Schelling adopta con decisión una interpretación religiosa del mito. De manera concisa afirmará: “El politeísmo no es un ateísmo”. Dicho de otro modo: “En la multitud de máscaras dionisíacas de la mitología se esconde el Dios cristiano de tal forma que Dioniso es el pedagogo natural de los hombres porque es la verdad más íntima del Logos” (Schelling cit. Duch, 1998:384). Wilson muestra, además, cómo la doctrina dionisiaca de Schelling depende estrechamente de la de Clemente de Alejandría, el cual especialmente en la obra tardía del filósofo, es el teólogo más citado. Escribe que, para Schelling, “el eslabón más elevado de la libertad es la transformación de Dioniso en Cristo; sin esta transformación el hombre permanece cautivo de la mitología y no alcanza la meta” que le ha sido propuesta (Wilson, 1993:17).

Para comprender mejor la intención de la interpretación schellingiana del mito, se debe contraponer a la de Hegel. Éste comprendía el arte, la religión y la mitología como lo absoluto en forma de unas representaciones que todavía no han alcanzado la altura del saber completo. El mito, pues, expresaba la impotencia de un pensamiento que no había logrado su configuración definitiva y perfecta. En este sentido, el mito pertenecía al proceso pedagógico del ser humano que, finalmente, alcanzará la plenitud en el concepto. Ello implicaba que, llegados a cierto punto, se debía abandonar el mito que, entonces, se había transformado en pedagogo incompetente (Duch, 1998:384). Schelling mantiene una posición radicalmente diferente. El arte, la religión y la mitología nunca son superados por el concepto sino que, en realidad, expresan su necesario e ineliminable complemento (Wilson, 1993:103-104). El mito y el concepto “se hallan en la cima suprema y son, por razón de la absolutez común, modelo y contramodelo” (Schelling cit. Kasper, 1965:333).

Un aspecto interesante del pensamiento de Schelling en relación con el politeísmo es que no lo considera ni como una especie de monoteísmo pervertido ni tampoco como una revelación oscurecida (Kasper, 1965:338-339; Ries, 1983:28). Se trata de una historia necesaria que ocupa un tiempo y un espacio determinado: desde la caída original hasta la venida de Cristo (Wilson, 1993:17-19). El actor de esta historia es la conciencia humana. Esto significa que la mitología no es un producto extrínseco al ser humano, sino que, al contrario, se ha generado en lo más íntimo de su naturaleza. La conciencia, pues, es al mismo tiempo el principio generador y la sede de las representaciones mitológicas. Schelling afirma de forma muy esquemática que los mitos son el producto de “un proceso independiente del pensamiento y la

voluntad” (Schelling cit. Tilliette, 1977:424). Este proceso no se puede explicar mediante un psicologismo cualquiera, sino que, dice Schelling, el proceso mitológico “se desarrolló en unas condiciones que no permitían ninguna comparación con las de la conciencia actual” (Schelling cit. Tilliette, 1977:425-426).

Schelling, a partir del estudio de la obra de Creuzer, intuye que la clave para la comprensión de la mitología es la figura de Dioniso (Kasper, 1965:350-354; Wilson, 1993:83-91). Esta concepción es de máxima importancia si tenemos en cuenta cómo la usará Nietzsche más adelante. Schelling afirma que Dioniso aparece en la mitología de todos los pueblos con nombres y figuras distintos. Lo reconoce incluso en la figura del Siervo de Dios del Antiguo Testamento (Wilson, 1993:80-91). Como Dios de la segunda potencia, se muestra en sus epifanías con un carácter liberador y desalienador de los hombres en contraposición con el Dios de la primera potencia, salvaje, imprevisible y poco amigo de los hombres (Wilson, 1993:99-100).

Schelling no sitúa la mitología en el tiempo, sino que se trata de un proceso cuyos orígenes se hayan en el “suprahistórico”. Él mismo escribe: “Ningún momento de la mitología tomado en solitario es cierto. Es en el conjunto donde reside la verdad”. Eso significa que las distintas mitologías son tan sólo unos momentos concretos de la totalidad del proceso mitológico. “La mitología representa un conjunto, un todo en estado de movimiento continuo, en el cual participan todos sus momentos, indisolublemente unidos unos a otros” (Schelling cit. Kasper, 1965:344-345).

En su *Filosofía de la mitología y de la revelación*, Schelling intenta que los hombres comprendan el significado de la mitología y del lenguaje escondido

en lo más recóndito de sus corazones, porque la misión propia de la filosofía es la de desvelar y activar el ser de la verdadera poesía que se esconde tras las narraciones míticas (Wilson, 1993:104). No obstante, y según su parecer, a la mitología tan sólo se le puede aplicar una *hermenéutica tautegórica*, porque no posee ningún sentido al margen de lo que ella misma anuncia: las figuras míticas son comprendidas como expresiones adornadas y autónomas del espíritu, superando entonces la interpretación alegórica y la interpretación histórica de los mitos.

No hay duda, como destacan Tilliette y Wilson, que la explicación de la mitología por sí misma, la interpretación tautegórica, la obtuvo Schelling a partir de los misterios griegos, casi en exclusiva de los de Perséfone y Dioniso (Tilliette, 1977:411-415; Wilson, 1993:150-157). En relación con esta afirmación Schelling escribió: “La mitología no es alegórica; es tautegórica. Para ella, los dioses son unos seres que existen realmente, que no son, que no significan otra cosa que lo que realmente son y significan” (Schelling cit. Gockel, 1981:329-330). Así, Schelling une indisolublemente el sentido propio y el sentido doctrinal de los mitos. En la mitología todo gira en torno a los dioses, se trata de una teogonía real, es decir, de una historia real de los dioses. Para Schelling no existe ninguna duda de que los mitos del pasado tenían una realidad incuestionable, que posibilitaba la fe en los dioses (Kasper, 1965:350-354; Magris, 1975:7). “Pero como solamente son reales los dioses que tiene Dios como fundamento, el contenido último de la historia de los dioses es el de la formación, el del devenir real de Dios en la conciencia, del cual los dioses no son otra cosa que unos momentos que contribuyen a engendrarlo” (Schelling cit. Tilliette, 1977:396). Como interpreta de manera simplificada Ries: el mito,

según Schelling, muestra la relación concreta y real de la conciencia humana con Dios, o quizás mejor, con la divinidad (Ries, 1983:29).

La interpretación que hace Schelling del mito se opone rigurosamente a la interpretación alegórica. Cualquier alegoría es la obra de un autor determinado y determinable. Ni un personaje concreto ni un pueblo determinado pueden hallarse en los orígenes del mito. Al contrario: la invención del mito no es la obra del pueblo, sino que, al revés, éste ha sido constituido por el mito, el cual, en el presente, continúa confiriéndole personalidad y unidad (Duch, 1998:387).

Schelling escribe que “las ideas, en tanto que son realmente observadas, constituyen la sustancia y, al mismo tiempo, la materia general y absoluta del arte” (Schelling cit. Duch, 1998: 388). Para Schelling estas ideas reales y palpables son los dioses. Afirma: “Los dioses de cualquier mitología no son otra cosa que las ideas de la filosofía, con la particularidad de que son observadas objetiva y realmente” (Schelling cit. Duch, 1998: 388). Schelling cree que la filosofía, que constituye la forma suprema de ciencia, alcanza la misma verdad que el mito, aunque este último remarca más intensamente la parte subjetiva de la indiferencia absoluta. En resumen: la ciencia y el mito, en el fondo, tienen el mismo valor. Se ha destacado con frecuencia que esta comprensión del mito y de la ciencia de Schelling manifiesta la influencia de Goethe, que comprendía la naturaleza como una productividad infinita que actuaba según las leyes eternas de la creación y se reflejaba de forma eminente en la actividad artística (Duch, 1998:388). Recordemos que la comprensión del arte y de la actividad artística como la religión del futuro fue una de las de mayor importancia durante todo el siglo XVIII.

Al contrario que Hegel, Schelling siempre consideró que la mitología era un tema que pertenecía irrenunciablemente a la filosofía como tal. Es más, Schelling da un paso hacia delante cuando subraya que comprender la mitología como ontología significa la introducción en el ámbito de la filosofía de todo lo que existe en el interior del marco de un “filosofema mítico”, que ha de poseer como características indispensables: la *anamnesis*, es decir, la memoria que se ha de desvelar en el individuo entorno de sus formas originales y más íntimas; la *participatio*, que es la participación de todos los elementos actualmente dispersos de la humanidad del hombre en la unidad del gran poema del futuro, porque la situación actual de la conciencia se caracteriza por la fragmentación, la separación y la disarmonía; y la *reductio*, o sea, la reducción de la conciencia a la contemplación estética, que no es otra cosa que el llegar-a-sí-mismo del pensamiento en el arte (Behre, 1987:35).

En función de lo expuesto hasta el momento sobre el pensamiento mitológico de Schelling, es una constatación que el camino mítico-filosófico schellingiano, que debe centrarse en el marco del pensamiento romántico alemán del siglo XIX, constituye un gran proyecto de cariz gnóstico. Según Duch, el “pensamiento mitológico” que se desarrolló en Alemania a partir del siglo XIX – una de cuyas versiones más inquietantes fue al *politische Romantik* – manifestó de manera ejemplar que la ambigüedad es uno de los distintivos más característicos de la condición humana. Muchos de los trágicos acontecimientos que tuvieron lugar en Alemania durante la primera mitad del siglo XX tomaron como referencia las representaciones y la retórica puesta en circulación por el pensamiento mitológico del siglo XIX. No obstante, tampoco debería olvidarse que muchas de las mejores creaciones que se hicieron en

Alemania en aquel tiempo habrían sido impensables e imposibles sin el impulso inicial del “pensamiento figurativo” en la pasada centuria (Duch, 1998: 389).

Schelling se dedicó a la interpretación del mito para comprender mejor el tiempo en que vivió. De forma muy especial, se interesó por la situación del cristianismo y de la Iglesia. Según su parecer, la Iglesia cristiana de Occidente, que se había configurado de acuerdo con los diversos modelos petrino, paulino y juánico, había fracasado en la predicación al mundo de su mensaje (Wilson, 1993:104-109). Los tiempos modernos se caracterizan por el imperio del error petrino de la Iglesia – Schelling piensa en la Iglesia de Italia – cuyo signo distintivo es la preponderancia de lo pagano, caracterizado no por la presencia de los “dioses”, que ya han muerto, sino por la perversión del espíritu humano en el seno del cristianismo (Wilson, 1993:226, 228).

Esta perversión ha alcanzado su punto culminante donde se han impuesto los *englische Zustände*. Esta *coyuntura inglesa* se puede resumir, según Schelling, por medio de dos términos: *subjetivismo* y *nihilismo*, que según su criterio expresan los “puntos de referencia” capitales de la sociedad moderna en que vivía. Considera que el futuro de los europeos seguirá profundamente marcado por las tendencias nihilistas. “En nuestro tiempo, muchos son apátridas (*Heimatlose*)” que no encuentran la paz en ninguna parte y, por eso, se han transformado en nómadas modernos, que no hacen otra cosa que huir incesantemente sin rumbo. Schelling también emplea la figura mítica del laberinto para describir la situación de desorientación generalizada en que se hallan los europeos (Duch, 1998: 390).

Según su opinión, el nihilismo es un fenómeno que caracterizó su tiempo. No obstante está convencido de que los alemanes, que poseen una

naturaleza dionisíaca (cristiana), en su interior más profundo no son nihilistas por naturaleza. Por eso les recomienda que hagan buen uso de la mitología, para que sean capaces de restablecer el cristianismo y de salvar a los europeos mediante el retorno a una interpretación y una vivencia juánicas del mensaje cristiano (Wilson, 1993:226, 238-241). La restauración de la iglesia juánica será un acontecimiento que, según Schelling, equivaldrá a la implantación de “la religión del futuro y victorioso Dioniso” (Schelling cit. Duch, 1998:390). Esta última fase del pensamiento de Schelling posee todas las características de las predicciones de un visionario, que anuncia una gnosis, que deberá ser acogida y experimentada en el seno de una historia sacra, para alcanzar la reconciliación y la salvación definitivas de todos los elegidos (Duch, 1998: 390-391).

3. LA INTERPRETACIÓN PSICOLÓGICA DEL MITO

3.1. Friedrich Nietzsche (1844-1900)

En el pensamiento nietzscheano hay un punto de confluencia que al mismo tiempo es de tensión, y que posee una importancia determinante en relación con su interpretación del mito. Nos referimos a los términos confluentes y contrapuestos al mismo tiempo, *dionisiaco-apolíneo*, que vienen a responder a la *embriaguez y al sueño*, por medio de los cuales Nietzsche distingue en sus complejas relaciones las disposiciones arquetípicas del alma. En palabras de Durand, Nietzsche vio genialmente que el mito constitutivo del pensamiento griego es la narración del antagonismo entre las fuerzas apolíneas y las fuerzas dionisiacas (Durand, 1979:28,34).

Esta problemática acompañó toda la vida intelectual de Nietzsche, quien en uno de sus primeros cursos en Basilea (verano de 1870) sobre la tragedia *Edipo rey* de Sófocles, plantea la cuestión de la experiencia religiosa en relación con el origen de la tragedia. La tragedia nace de la lírica dionisiaca entendida como *Volkspoesie der Masse*, la cual participaba activamente en el culto a Dioniso. Esta masa se transforma en el corazón anónimo que, según Magris, es el verdadero protagonista de la religión de Dionisos (Magris, 1975:189).

No obstante, la obra que mejor contribuyó a la explicación psicológica de las representaciones míticas fue *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música* (*Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*) (1871), que posiblemente es la obra más significativa de la etapa juvenil de Nietzsche.

El joven filósofo era plenamente consciente de que en la época de la máquina, el mito había sido eliminado. La interpretación del mito que hace se encuentra, según el parecer de Frank y Behre, en estrecha continuidad con la de los románticos (Frank, 1982:88-89; Behre, 1987). Según Behre, aunque *die Geburt der Tragödie* no tome la poesía de Hölderlin como punto de partida, no hay ninguna duda de que después de la lectura de la obra de Nietzsche, se capta mucho mejor la intención más íntima del pensamiento de Hölderlin. Nietzsche no deja de ser “una”, y no “la” culminación de Hölderlin. En el poema “Der Archipelagus”, que muestra una evidente proximidad con el pensamiento de Nietzsche. Hölderlin designa la contraposición nietzscheana “apolíneo-dionisiaco” con los términos “homérico-órfico” (Behre, 1987).

Die Geburt der Tragödie fue muy mal recibida en los círculos académicos alemanes (Ritschl, Wilamowitz, etc.), que la consideraron como típica expresión de la megalomanía y de falta de profesionalidad. Wilamowitz pidió incluso que Nietzsche, a causa del descrédito profesional en el que había caído, abandonara su cátedra de filología griega de Basilea. El único helenista prestigioso que salió en defensa de Nietzsche fue Erwin Rodhe, que entonces aún no había alcanzado la cima de su prestigio (Valverde, 1993:48-49). Sin embargo, con esta interpretación de la tragedia griega, el filósofo no se propuso subrayar los elementos constitutivos de la tragedia ática, sino que en primera instancia intentó reconstruir, a partir de sus análisis de la religión y de la cultura griega, una visión del mundo que consideraba normativa para el ser humano (Langer, 1958: 113).

Los dioses de las artes, Dionisos y Apolo, las *Kunstgottheiten*, se hallaban a la cabeza, respectivamente, del “arte sin imágenes de la música” y

de las “artes plásticas” (Frank, 1982:32). Esta polarización hace acto de presencia en las diversas etapas y en las distintas temáticas abordadas por Nietzsche, pero no hay duda de que sus reflexiones, explícitas o tácitas, sobre el mito (en Grecia) son completamente ininteligibles si no se la tiene bien presente como elemento diacrónico de su pensamiento. Es evidente que las referencias al mito de Dionisos poseen una excepcional importancia en la obra de Nietzsche y, en general, en todo el siglo XIX alemán (Duch, 1998:295).

De todas formas, hay que poner de relieve, como ha expuesto Behre, que la interpretación nietzscheana de Dionisos, ya sea como forma artística, vital o de pensamiento, tiene unos precedentes muy importantes y significativos en la exégesis que Schelling hizo del mito griego (Behre, 1987:20). Actualmente resulta insostenible la opinión de Baeumer, quien creía que Nietzsche había sido el descubridor de Dionisos en los tiempos modernos (Duch, 1998:296). Creuzer, a quien hemos aludido en apartados anteriores, en 1810 ya desarrolló su tesis que hacía derivar el conjunto de la simbólica mitología de Occidente a partir de un mito sincretista de tipo báquico (Behre, 1987:22). En 1824, Johann Heinrich Voss, en el primer volumen de su obra *Antisymbolik*, había desarrollado en contra de Creuzer una *Antidionysik* con la ayuda de un método supuestamente crítico-histórico, con el fin de desmontar las pretensiones del gran simbolista alemán (Duch, 1998:296). Queda patente, por tanto, que el interés por el mito de Dionisos se puede detectar en un tiempo bastante anterior a Nietzsche, el cual, en relación a esta problemática, ha de ser considerado como la conclusión de unos desarrollos temáticos e ideológicos que fueron de gran trascendencia, por acción o reacción, para la

filosofía y para la mitología de todo el siglo XIX (Magris, 1975:192; Behre, 1987:21).

Nietzsche comparte la opinión de muchos románticos como Hölderlin, Hegel y Schelling, de que el hecho capital de la modernidad es: *Dios ha muerto*. Pero, mientras Hölderlin y Schelling hablan de la *Götternacht*; Hegel en las obras de juventud, emplea explícitamente la expresión “*Dios ha muerto*”, que posteriormente recogerá Nietzsche.

A partir de aquí se impone la creación de una “nueva mitología” que en Hölderlin, de manera expresa, ha de ser una nueva mitología de la razón. Se debe tener en cuenta que ningún romántico percibió la pérdida de la mitología con tanto dolor como Hölderlin. Pocos como él, con la misma consecuencia, intentaron colocar la experiencia poética en el lugar de la mitología perdida (Gockel, 1981:275-281; Behre, 1987:23-62). En el caso concreto de Nietzsche, por ejemplo, la sustitución posee un carácter fundamental más religioso que en Hegel. “La expresión ‘dionisiaco’ lleva una carga mitológica. Su función ha de consistir en reducir los transmundos (*Hinterwelten*) religiosos a la vida y a sus valores propios” (Frank, 1982:28), rehusando los viejos ideales cristianos. En una palabra: Dionisos ha de ocupar el lugar de Cristo o, como dirá esquemáticamente en su obra *Ecce Homo*, “Dionisos contra el crucificado” (Nietzsche cit. Duch, 297).

Esto es lo que expresa el éxtasis dionisiaco tal como lo entiende Nietzsche: “Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no solamente reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, como si el velo de Maya estuviera rasgado y ahora tan sólo ondeara de un lado a otro, en harapos, frente al misterioso Uno primordial” (Nietzsche, 1973: 45).

Cuando el mito de Dionisos Zagreo narra crudamente que el dios fue muerto y descuartizado, se hace referencia, vistas las cosas de manera superficial, a lo que sufrió el dios como individuo, pero lo que es infinitamente más decisivo es que el dios, después de su renacimiento glorioso, celebra litúrgicamente su unidad indestructible con la fuente de la vida que es anterior a toda determinación o individualización. Nietzsche defiende el mito como “una imagen compendiada del mundo, la cual, como abreviatura de la apariencia, no puede prescindir del milagro” (Nietzsche, 1973: 179).

Lo dionisiaco como fundamento objetivo del ser, como Uno primordial de la vida que se encuentra en la base de todas las manifestaciones, constituye para Nietzsche uno de los polos esenciales del mito griego. El otro, el apolíneo, ha de ser explicado psicológicamente, ya que no es sino un sueño que permite la aparición de las figuras de los dioses olímpicos en el horizonte humano. Sus imágenes, claras y luminosas, son ciertamente la expresión del *principium individuationis*, pero no se debería olvidar que, como tales, no son sino bellas apariencias sin ninguna realidad esencial (Duch, 1998: 298).

Lo apolíneo se muestra meramente, de acuerdo con la interpretación propuesta por Nietzsche, como una mediación, como un espejo, con cuya ayuda el griego se crea la ilusión de un orden, de un cosmos, a fin de salvarse del peligro de la falta de figuras, del mutismo sin horizontes, del caos y de la desorientación que se transforma en laberinto (Hübner, 1985:59). El mito homérico de los dioses olímpicos constituye para Nietzsche la simple sublimación de una cruel necesidad del alma, que nunca llegará a estar eternamente satisfecha porque, verdaderamente, no tiene ninguna realidad tangible (Duch, 1998:298).

El mito, tal como lo presenta Nietzsche en relación con la tragedia griega, es la base que ha de dar consistencia a la totalidad de la cultura: “Cualquier cultura, si le falta el mito, pierde su fuerza natural sana y creadora [...] Únicamente mediante el mito se salvan todas las fuerzas de la fantasía y del sueño apolíneo de su caminar hacia el azar” (Nietzsche, 1973: 80-87). La falta de fundamentos míticos que sufre la sociedad moderna implica que la modernidad aparezca a los ojos de Nietzsche como un caos atomizado, como “cultura” que no tiene ninguna base sagrada; en una palabra: una sociedad sin mitos produce un ser humano desorientado e incapaz de verdaderas gestas humanas (Lange, 1983:121-122).

Por otra parte, el mito es más poderoso que el Estado y, al mismo tiempo, garantiza la conexión con la religión. En *Die Geburt der Tragödie* Nietzsche mantiene la opinión de que la *substancia narrativa* del mito adoptó unas *dimensiones dramáticas*. Así, la tragedia griega sólo pudo salvar durante un tiempo al mito, que se veía amenazado por la ofensiva imparable de la razón (Weinrich, 1968; 1971:139). Desde una perspectiva politeísta, aquello que Nietzsche quiere recuperar con su interpretación de la tragedia griega es el vínculo dionisiaco entre la vida y el conocimiento, que se había perdido en el proceso racionalizador que se dio en la historia occidental (Lange, 1983:114).

Frente al optimismo de muchos intelectuales del tiempo de Nietzsche, que estaban convencidos de la indudable victoria que conseguiría la humanidad por medio del progreso y de todas las otras formas de organización burocrática, sobre todo del Estado, el filósofo interpreta el pesimismo de la tragedia griega como un síntoma muy claro, originario de Grecia, de lo que ha de ser la verdadera fortaleza frente a la disolución del individuo a causa del

impacto subvertidor de la “masa” (la “opinión pública”, la “democracia”, el “cientismo”) y del Estado. Nietzsche, empleando unas expresiones que frecuentemente resultan rebeldes y provocadoras, previó con lucidez el callejón sin salida hacia el que se dirigía la insatisfecha, que no libre, sociedad liberal de su tiempo. Quizás el remedio que pretendía aplicar al ser humano moderno no fuera realmente sanador, pero no hay duda de que adivinó, a finales del siglo XIX, la evolución ulterior de las disfunciones que había detectado en el organismo humano (Duch, 1998:301).

En esta obra de juventud, Nietzsche contrapone la concesión del mito que se plasma en la tragedia griega “al hombre abstracto no guiado por los mitos, a la educación abstracta, a las costumbres abstractas, al derecho abstracto, al estado abstracto” (Nietzsche, 1973:180). El filósofo considera que la caída en la abstracción, que siempre implica la disolución y el aniquilamiento del mito, es la obra “del socratismo”, el enemigo por antonomasia al que Nietzsche quiere combatir con toda la fuerza de su *pathos*. “Y ahora – escribe el filósofo – el hombre no-mítico está eternamente hambriento, entre todos los pasados y, excavando y removiendo busca raíces, aunque tenga que buscarlas excavando en la más remota antigüedad” (Nietzsche, 1973:181). La “ansiedad histórica”, el gran pecado del “historicismo” y de la “racionalidad” sin fisuras de todos los aspectos de la existencia humana, que Nietzsche observa en sus insatisfechos contemporáneos, es una consecuencia directa de la “pérdida de la patria mítica, del seno materno mítico” (Nietzsche, 1973: 180-181; Torralba, 1990:81-82). El filósofo-poeta, como fiel discípulo de Dioniso, quería transformar el instante en la eternidad: esto, precisamente, es lo que niega rotundamente la “conciencia histórica”.

En la obra posterior de Nietzsche, lo dionisiaco se disuelve en la psicología y así se priva al mito griego de aquel resto objetivo que todavía le otorgaba el nacimiento de la tragedia (Duch, 1998:302). En su obra de madurez, Nietzsche basa su argumentación en la “ciencia”, pero se debe recordar que, para él, la ciencia es un producto malogrado del resentimiento, porque se fundamenta en las virtudes de la verdad y de la probidad, que han sido inventadas por los débiles para poder oponerse a la voluntad de poder de los fuertes. A pesar de estas apreciaciones, sí cree que la “verdad de la ciencia” ha puesto de manifiesto que todo aquello que es divino y también el mito que lo expresa son vanas ilusiones. Esto no significa que el elemento dionisiaco deje de tener una función importante en la filosofía de Nietzsche. Pero este elemento dionisiaco degenera en una mera determinación de estilo psicológico-antropológico, es decir, en la concepción del hombre como “voluntad de poder”.

Harald Weinrich ha destacado que la totalidad del pensamiento nietzscheano puede interpretarse como un esfuerzo gigantesco para rehabilitar el mito, después de que Dioniso haya sido vencido por Apolo (Weinrich, 1971). El resultado de esa contienda en la que el mito en su verdadera faz dionisiaca ha sido vencido y aniquilado es “der mythenlose Mensch” (Nietzsche, 1973:179-184). Como apunta Torralba: “Sense el mite no hi ha cap possibilitat d’experimentar la saviesa de Dionís” (Torralba, 1990:121).

Las dos estrategias que plantea Nietzsche para el renacimiento del mito son: en primer lugar, los dramas musicales de Richard Wagner, pero este camino será abandonado por el filósofo más adelante; y, en segundo lugar, su filosofía, que no se podía desarrollar de acuerdo con los procedimientos

“lógicos”, sino que debía ser *narrada* en forma *sapiencial*: *Así habló Zaratustra* (Weinrich, 1971:146-147; Lange, 1983:130-134).

La coimplicación del *mito* y de la *música*, que en el siglo pasado fue empleada por Karl Kerényi para la interpretación de los universos míticos (Kerenyi, 1972: 23-73), constituye para Nietzsche un hecho de excepcional importancia, ya que ambos proceden de una esfera muy alejada de la dimensión apolínea, ambos son agentes primordiales para la transgresión del mundo aparente y la superación de la sabiduría dionisiaca, ambos justifican la existencia del mundo. Son expresiones de la vida en sentido trágico, elementos fundamentales de una cultura basada en el amor a la vida temporal (Torralba, 1990:82).

CAPITULO 3

**RELACIÓN DE LA FILOLOGÍA CLÁSICA
CON LAS NUEVAS FORMAS DE
INVESTIGAR LA HISTORIA ANTIGUA: SU
FRAGMENTACIÓN EN CIENCIAS DE LA
ANTIGÜEDAD.**

CAPITULO 3. LA FILOLOGÍA CLÁSICA Y EL NACIMIENTO DE LAS CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD

1. EL NACIMIENTO DE LA FILOLOGIA Y DE LAS CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD

Friedrich Nietzsche aseguraba en sus trabajos para finalizar sus *Consideraciones Intempestivas* con las que pensaba definir su posición frente a la disciplina académica de la Filología, que “el 8 de abril de 1777, cuando Wolf inventó para sí el nombre *studiosus philologiae*, es el día que nació la Filología” (Nietzsche, 1967a). Y será precisamente en la figura de Wolf con la que se identificará el joven Nietzsche y en la que verá a “su gran predecesor” (Nietzsche, 1967b:156).

En las citas arriba mencionadas hacemos referencia a una de las leyendas fundamentales de la Filología en Alemania protagonizada por el “padre” de la especialidad, Friedrich August Wolf, amigo de Goethe y Humbolt, con los que mantuvo una extensa correspondencia (Sandys, 1967), y profesor de Schleiermacher y Schopenhauer. Wolf nació en la aldea de Hainrode, al norte de Alemania, donde su padre, maestro y organista, le enseñó las primeras letras. A los pocos años, el niño empezó a estudiar latín y más tarde se trasladó a Nordhausen para proseguir con el bachillerato en el *Gymnasium* local. Pronto decidió estudiar exclusivamente mediante los libros como autodidacta y prescindir de las enseñanzas formales en el colegio. Inició allí los trabajos filológicos, llegando a dominar varios idiomas, además del latín y el griego (Furhmann, 1959:187).

Conforme a la leyenda sobre la fundación de los estudios de Filología por Wolf, éste intentó en dos ocasiones, con 17 y 18 años, matricularse como filólogo en los estudios oficiales. Wolf se presentó las dos veces en la Universidad de Göttingen para estudiar allí con el afamado profesor Christian Gottlob Heyne (1729-1812), el mejor especialista de la época en ciencias de la Antigüedad y sucesor de la cátedra de Johan Mathias Gesner (1691-1761) (García Jurado y Marazzi, 2009:148).

Heyne había introducido en la Universidad de Göttingen un nuevo espíritu, adquiriendo para la biblioteca universitaria los mejores libros de todos los países. Además, leía todo lo que compraba, llegando a publicar más de ocho mil reseñas de libros (Schindel, 1990). Este profesor de ciencias de la Antigüedad, que escribía sobre todo en latín, se interesaba más por la estética y por la historia de la cultura que por el cotejo de manuscritos, la colección de variantes y la crítica textual. Era uno de los más conocidos helenistas de su época y tenía un gran poder de atracción para los estudiosos: Benjamín Franklin viajó a Göttingen para discutir con él sobre revoluciones antiguas y modernas; y a sus clases asistían los hermanos Humboldt . (García Jurado y Marazzi, 2009:149).

La pretensión de Wolf de matricularse como *studiosus philologiae* se encontró con la negativa de Heyne y de las autoridades académicas. Se le explicó que, desde el punto de vista académico, no existían unos estudios con este nombre y que, para ser profesor de *Gymnasium*, tenía que matricularse en la Facultad de Teología como *studiosus theologiae*. Pobre pero orgulloso, Wolf se negó a seguir la carrera universitaria que permitía a las personas humildes de su clase y época ascender en la escala social, es decir, la teología

(Fuhrmann, 1959:189; Netschke-Hentschke, 1998). Él ya sabía que su profesión era la Filología y su sustento le importaba menos que el saber. Por eso no atendió a las indicaciones de Heyne, quien como hijo de un pobre tejedor, juzgaba con un crudo realismo las perspectivas de un estudiante sin recursos (García Jurado y Marazzi, 2009:149).

Justo al año de haber sido rechazado por primera vez como *studiosus philologiae*, Wolf volvió a presentarse ante el vicerrector de Göttingen, quien le expuso de nuevo que no existían tales estudios. El hecho de que Wolf finalmente pudiera convencer a las autoridades académicas y de que éstas le permitieran matricularse, el 8 de abril de 1777, como estudiante de Filología, se convirtió en leyenda aun en vida del protagonista, aunque en sentido estricto no fue el primero en matricularse con esta denominación en una universidad alemana (Schröder, 1993, Netschke-Hentschke, 1998).

En adelante Wolf, no sólo desobedeció los buenos consejos de Heyne, y no abandonó los estudios de Filología, sino que abandonó las clases éste. Se preparó, como ya lo hizo en Nordhausen, como autodidácta, utilizando los libros de la espléndida biblioteca de Göttingen y aceptando únicamente las enseñanzas que le ofreció el orientalista Johann David Michaelis (1717-1791). Volvió a leer toda la obra de Homero, sentando así las bases para la comprensión de las desigualdades entre las distintas partes del texto. Para sobrevivir impartió clases particulares en dos de los idiomas que estaban de moda en el romanticismo alemán de la época: inglés y griego. De este modo adquirió gran renombre, lo que le reforzó en su deseo de habilitarse como *Privatdozent* en Göttingen (García Jurado y Marazzi, 2009). Pero Heyne, aunque nunca le profesara gran simpatía, le recomendó que se presentase

para un puesto de profesor en el *Pädagogium* de Illfeld. Wolf dio la clase de prueba ante los profesores de este colegio de enseñanza secundaria en 1779 y obtuvo la plaza, que ocupó solamente dos años, que de allí pasó en 1781 a ocupar el puesto de rector de la escuela de Osterode (Sandys, 1967; Schindel, 1990).

Ya en Illfeld había iniciado los trabajos para su edición del *Symposion* de Platón, que publicó en 1782 con un comentario y un prólogo en alemán, algo poco habitual para la época, sobre todo teniendo en cuenta que comentaba un texto griego (García Jurado y Marazzi, 2009). Este prólogo llamó la atención del Ministro de Prusia, Karl Abraham Zedlitz (1731-1793), que utilizó sus influencias para que Wolf, con tan sólo veinticuatro años, fuera llamado en 1783 para ocupar la cátedra de Pedagogía de Ernst Christian Trapp (1745-1818) en Halle. En esta universidad Wolf pasó la mayor parte de su vida académica, adquiriendo pronto una reputación tan grande que consiguió que hasta el propio Goethe escuchara sus clases (Pfeiffer, 1981). Su fama traspasó los límites de Prusia y de entre las muchas cátedras de Filología que le ofrecieron en toda Europa, incluso en Rusia, destaca en 1795 la de la Universidad de Leiden.

La Universidad de Halle fue cerrada temporalmente a raíz de la derrota de Prusia ante Napoleón. Wolf se trasladó a Berlín, de cuya academia de ciencias fue miembro de honor y comenzó a dar clases en la Universidad reformada por Wilhelm von Humbolt. En los primeros años de Berlín siguió despertando el interés y el entusiasmo de alumnos tan destacados como Arthur Schopenhauer, quien recomendado por Goethe (Pfeiffer, 1981), siguió en 1811 y 1812 durante tres semestres sus clases de Horacio y la Literatura griega.

En esta etapa de su vida en Berlín, aunque contaba con el apoyo de su gran amigo Humboldt, sus actividades académicas posteriores, tanto de investigador como de docente, no tuvieron el reconocimiento que esperaba por parte de las autoridades académicas. Debido a ello y a la pérdida de su círculo de amistades, Wolf se volvió cada vez más huraño y solitario. Su salud empeoró progresivamente a partir de 1822 y, por consejo médico, emprende viaje para visitar los baños curativos de la Costa Azul francesa. Muere el 8 de agosto de 1824 en Marsella, en cuyo cementerio protestante está enterrado (Sandys, 1967).

Más allá de la leyenda que hemos referido en líneas anteriores en la que se hace coincidir la fecha del nacimiento de la Filología con el éxito de Wolf al matricularse el 8 de abril de 1777 como *studiosus philologiae* en Göttingen, el acontecimiento que mejor plasma el inicio de los estudios filológicos se debe a otra empresa promovida por Wolf. En concreto se trata de la fundación en 1787 del “Seminario Filológico” en la Universidad de Halle, en el que reunió a sus alumnos más destacados (Netschke-Hentschke, 1998:180). Fue allí donde el gran pedagogo Wolf quiso poner en práctica su programa para secularizar la formación de profesores de *Gymnasien*, desligándola de los hasta entonces preceptivos estudios de Teología e introduciendo en su lugar los de Filología o Ciencias de la Antigüedad (*Altertumswissenschaften*), como él las llamaba (Furhmann, 1959:192; Netschke-Hentschke, 1998:181).

En su seminario, Wolf combinaba los ideales pedagógicos – que constituían la nueva “Teología” de la época – con el fomento de la capacidad investigadora de sus alumnos en el campo de todas las disciplinas de la Ciencias de la Antigüedad, enfrentándose con esta pretensión a filántropos

como Campe, que perseguían fines más utilitaristas y que rechazaban los estudios de las literaturas antiguas. De esta forma puso los cimientos para el sistema según el cual los actuales profesores de instituto de los países de habla alemana han de estudiar una carrera universitaria independiente y con unos planes de estudio propios. Frente a otros seminarios de este tipo que hubo en Göttingen y Leipzig, hay que destacar que los miembros del *Seminarium philologicum* pudieron acceder a becas y tuvieron que realizar ejercicios prácticos, como la impartición de clases de latinidad en un orfanato de Halle, supervisadas a distancia por el mismo Wolf (García Jurado y Marazzi, 2009:150).

Durante diecinueve años, hasta 1806, el Seminario fue una de las instituciones más famosas de la Universidad de Halle y algunos de sus mejores alumnos, como August Böckh (1785-1867) e Immanuel Bekker (1785-1871), a quienes nos referiremos en las próximas líneas, con el tiempo fueron los más destacados profesores de Filología y Ciencias de la Antigüedad de Berlín.

Las enseñanzas de Wolf y las investigaciones que exigió de sus alumnos constituyen un programa según el cual los conocimientos filológicos de la lengua y la literatura no son suficientes y tienen que ser completados con un conocimiento profundo de las instituciones, costumbres, creencias, rituales y aspectos de la vida cotidiana de los pueblos antiguos. Este conjunto de conocimientos es el que permite la representación de una imagen del ser de la nación reconstruida en base a innumerables trazos dispersos (Neschke-Hentschke, 1998, García Jurado y Marazzi, 2009:151). Con ello, Wolf incorpora a la Filología dentro de la corriente de la ciencia romántica, es decir, en la corriente que centra la investigación en el pueblo y la nación y la aparta de la

mera erudición escolástica. En este sentido, los *Prolegomena ad Homerum* serán la obra clave, al conferir al pueblo griego y no a una sola persona la creación de los dos grandes poemas épicos de Grecia.

2. LA FILOLOGÍA CLÁSICA Y LAS CIENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD EN LA ALEMANIA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

En el campo de la filología clásica, lo mismo que en las demás ramas del saber (filosofía y música, por ejemplo), Alemania estuvo a la cabeza, tanto durante la primera mitad del siglo XIX como durante la segunda.

Con todo, entre las dos mitades del siglo XIX se ha observado una diferencia general, si bien no absoluta: durante la segunda mitad del siglo XIX, las investigaciones, a medida que se amplía el campo del saber y lo vasto de los objetos históricos impide abarcarlos totalmente, se van particularizando y especializando cada vez más. Entra con ello la afición a la especialidad, aconsejado por los investigadores más competentes, así como idóneo con vistas a la carrera académica y según la establecida especialización de las cátedras universitarias. Se pierde, sin embargo, el fecundo y estimulante sentido de la unidad del saber, cuya exigencia defendió Boeckh en su obra. Y Mommsen –que fue el principal y uno de los más enérgicos estudiosos de la Antigüedad en la segunda mitad del siglo XIX- declaró que la ordenación de las facultades universitarias imponía absurdas limitaciones de especialidades, muy perjudiciales para el desarrollo de la ciencia.

En los apartados siguientes realizamos una síntesis de los principales filólogos, lingüistas, arqueólogos e historiadores que investigaron desde los comienzos del siglo XIX hasta los primeros decenios del siglo XX.

2.1. Friedrich August Wolf: sus aportaciones a la filología.

Como hemos constatado en el apartado anterior de este trabajo, Friedrich August Wolf inició un nuevo período de la filología clásica, no sólo en Alemania sino en toda Europa, con sus *Prolegomena ad Homerum* (1795). Con ellos empezó una nueva y discutida concepción de cómo se compusieron los poemas homéricos, que tendrá sus continuadores, entre otros, en Hermann y Lachmann.

Wilamowitz observó que el principal mérito de los *Prolegomena* no estaba en el planteamiento de los problemas homéricos que allí se apuntaban, sino en el descubrimiento de los *escholia*; es decir, en haber hecho la historia del texto de la *Ilíada* con ocasión de la publicación (1788), por obra de De Villoison, del Códice veneciano a.454, con los signos críticos de los alejandrinos y con la mención de las diversas redacciones antiguas (Rigui, 1967:173). Pero Wolf creía erróneamente que en la época de Homero no existía aún la escritura, por lo que su hipótesis se viene en gran parte abajo. Después de muchas investigaciones y polémicas, en la actualidad se tiende a atribuir a un solo autor la creación de los dos poemas. En realidad, la importancia de los *Prolegomena* se encuentra en el método de su investigación, que consistía en ir interrogando a todos los testimonios de un producto literario según las distintas épocas. Sostiene Wolf que los poemas homéricos, sobre todo sus núcleos primitivos, se transmitieron oralmente, gracias a los rapsodas y los aedos. De modo que su forma unitaria y su actual composición artística debía de ser atribuida a una época posterior; o sea, a la habilidad y talento de varios autores (Furhmann, 1959). Esta hipótesis de Wolf

fue rechazada por Goethe, Heyne, Klopstock, Voss y Schiller. En cambio, se adhirieron a ella los hermanos Schlegel y W. Humbolt .

En 1787 Wolf escribió una *Historia de la literatura romana*, en la da noticias biográficas y literarias de los escritores latinos y de sus ediciones, exponiendo los criterios por los que cree elevar la historia literaria de antiguo cuño a expresión científica, relacionando las mencionadas noticias con la idea general de todo el desarrollo de la cultura de un pueblo. Ese mismo año publicó los *Prolegómenos a las antigüedades griegas*, obra en la que fija el concepto de la ciencia de la Antigüedad (*Alttertumswissenschaft*) diciendo que es la disciplina que abarca “el conjunto de conocimientos que, con los hechos, la ordenación política y la literatura de los pueblos antiguos, nos informa sobre su cultura, sobre la lengua, las artes, las ciencias, las costumbres, la religión, las características nacionales, de tal modo que venimos a quedar capacitados para entender y juzgar con gusto y penetración sus diversas obras” (García Jurado y Marazzi, 2009:151).

En su obra *Enciclopedia de la Filología* (1798-1799) precisa más sus conceptos, distinguiendo tres categorías de ciencias: históricas, filológicas y mixtas de ambas. Para Wolf, en la filología cobran unidad las ciencias particulares gracias a la nación, que es captada en su ser y en sus diversas manifestaciones mediante el estudio filológico. Así que la filología viene a ser el estudio histórico y filológico o documental del contenido espiritual de todas las naciones. Cada una de ellas tiene su filología propia. Según Wolf, la filología es una ciencia que considera principalmente la Antigüedad. Para él filología es sinónimo de historia, concretamente de conocimiento de la Antigüedad clásica. Para tal conocimiento señala que son necesarias tres ciencias principales y

formales: la doctrina lingüística o gramática –que divide en general y especial-, la hermenéutica y la crítica (Neschke-Hentschke, 1998). Más tarde añadirá el arte del estilo como educación asimiladora del espíritu de los escritores. Detrás de estas menciona las disciplinas reales y auxiliares, que tratan sobre los objetos concretos e individuales, de manera que en la filología wolfiana llegan a ser hasta veinticuatro estas disciplinas subalternas.

La hermenéutica y la crítica constituyen para él la parte verdaderamente filosófica de la ciencia, la más profunda y conclusiva. Son el órgano primordial de la ciencia. Lo demás forma parte su cuerpo histórico, constituido por ciencias particulares concernientes a los distintos objetos de la vida antigua.

En 1807 publicó Wolf la *Exposición de la ciencia de la Antigüedad*, que constituye la forma más madura y consciente de su sistematización filológica. Alaba en ella a los griegos como modelos representativos de la cultura superior del espíritu en el ejercicio de las más altas facultades humanas, mientras que considera a los romanos un pueblo falto de talento original, excepto en el arte de conquistar y dominar. El conocimiento de los griegos y los romanos ha de servirnos, según Wolf, para ponernos en condiciones de “entender a fondo las obras que nos legaron, gozándonos en penetrar el espíritu de su contenido con todos los matices y haciéndonos así presentes la vida antigua a fin de compararla con la de la posteridad” (Rigui, 1967:175). En esta obra divide la ciencia de la Antigüedad en disciplinas formales, de función orgánica, y en ciencias reales, que son las que forman el cuerpo histórico del saber, y finalmente en educación civil, moral e intelectual, que sería el resultado ético, punto culminante de la formación humana de toda cultura. La virtud educativa de la Antigüedad parece residir en las obras literarias, el ejercicio de la

investigación filológica y en el estudio de la humanidad antigua en su conjunto. Según Wolf el fruto óptimo de la cultura, máxima aspiración del estudio filológico, consiste en el ejercicio de todas nuestras fuerzas espirituales juntas, fuerzas que el estudio estimula y educa armónicamente (Fuhrmann, 1959; Neschke-Hentschke, 1998). Pero esta idea la había tomado de Goethe. Todo ello manifiesta el carácter inorgánico y fragmentario de la concepción wolfiana, que reúne las diversas nociones que iban surgiendo en el ambiente intelectual de la época.

Si bien Wolf, con su exigencia de la conexión histórico-filológica de las distintas partes de la Antigüedad mediante el estudio orgánico del espíritu nacional, dio materia e incentivo para una intensificación del concepto de la historicidad de lo antiguo; en cambio, la literatura, en su concreción, no la puso de relieve ni acertó a verla en su valor específico. Pero sí reconoció en el ejercicio filológico y en los procesos mentales que desarrolla el lenguaje, el medio de elevarse de la bastedad de los sentidos y de la inmediatez empírica al mundo del espíritu, preparando al hombre a una más alta perfección a través de las obras antiguas (Rigui, 1967:176).

En definitiva, un rasgo esencial de la filología en su sentido más pleno e integral, es según Wolf, el de ser educadora de la mente mediante la percepción precisa de un mundo lejano y extraño, que se llega a poseer con el ejercicio o praxis de la crítica y la hermenéutica centradas sobre lo pequeño y que ven esto en conexión armónica con lo grande (Rigui, 1967:177).

2.3. August Boeckh.

Augusto Boeckh (1785-1867) resume todo el esfuerzo consciente de la filología alemana en la fase de su mejor actividad, que se desarrolló precisamente entre finales del siglo XVIII hasta los años 1860-70. Discípulo de Wolf y de Schleiermacher, hereda del uno la concepción de una ciencia total de la Antigüedad clásica, y del otro el concepto de hermenéutica en su sentido superior, filosófico, como potencia de interpretar a fondo la historia, el pensamiento de una época y de un escritor.

Mientras Gotfried Hermann (1777-1848) concentraba su atención en el lenguaje y en la poesía griega, en Boeckh predominaba el interés histórico. La influencia de Wolf le hizo inclinarse al estudio de los clásicos griegos y las lecciones de Schleiermacher le orientaron al estudio de Platón. Dedicó su estudio sobre los trágicos griegos a Hermann, a quien por entonces aún desconocía y que en un futuro llegaría a ser su adversario (Pfeiffer, 1981). Publicó además tres libros sobre Píndaro de interés métrico y literario más que histórico. Escribió en 1824 una versión libre sobre el texto de la *Antígona*. Una crítica sobre un pasaje de Eurípides tuvo un éxito extraordinario en su época. Entre tanto, sobre materias netamente históricas, escribía dos obras: *La economía pública de Atenas* (1840), con un apéndice que trataba de la marina ateniense, y el *Corpus Inscriptionum Graecarum*. En el *Corpus* sus estudios sobre las monedas y sus consideraciones astronómicas y matemáticas, necesarios para establecer la cronología, son expresiones de la amplitud de sus intereses, conocimientos profundos y competencia en el campo de la

cultura. Estas obras siguen siendo hoy día válidas y sólidas para el estudio y la investigación (Rigui, 1967:177).

Con Boeckh llega la filología a su mayor exigencia de un fundamento filosófico y a su mayor complejidad histórica. Su obra *Enciclopedia y metodología de las ciencias filológicas*, publicada póstumamente en 1877, contiene sus reflexiones sobre el ámbito jurisdiccional de la filología y sus métodos. Esta obra hace pensar en la *Historik* de Droysen (1858), o sea, en sus *Lecciones sobre la Enciclopedia y la Metodología de la historia*.

La hermenéutica y la crítica constituyen, para este autor, los elementos esenciales de la filología, es decir, que el comprender y el juzgar son sus cometidos básicos en orden a componer la historia de la recogida y de la intelección de los restos de la Antigüedad. Establece una relación de circularidad entre las dos funciones intelectual y judicial. En 1822 se definía la filología como “el conocimiento histórico y filosófico de toda la Antigüedad” (*universae antiquitatis cognitio histórica et philosophica*) (Rigui, 1967:178). Si se concibe la historia como exposición de hechos en orden cronológico, la filología abarca algo más: es historia y filosofía a la vez: abarca el conocimiento de los particulares vistos en la totalidad de la vida de los antiguos. De modo que para Boeckh la hermenéutica y la crítica no son el término o meta de la filología, sino los instrumentos para descubrir la verdad sobre la Antigüedad. La filología es el conocimiento histórico y filosófico de los antiguos, logrado en virtud de las ideas supremas o categorías inmanentes en la vida de los pueblos antiguos, expresadas a través de formas representativas visibles (Pfeiffer, 1981). Por tanto, la filología viene a ser una ciencia autónoma, con una constitución intrínseca, inmanente. No necesita tomar prestados ni sus

contenidos ni sus criterios de la filosofía o de la historia, porque los posee en sí misma, sin depender del resto de las disciplinas.

En la teoría de Boeckh la filología consta de cuatro partes: el estudio de las cosas públicas, el de las cosas privadas, el de las artes y la religión y el de la literatura y las ciencias morales. Aunque apunta que también deben estudiarse los estilos y formas de los géneros literarios, tomando como ejemplo aquellos de mayor esplendor formal, pero sin despreciar el resto (Rigui, 1967:179). Asimismo, excluye de la verdadera ciencia filológica las *antiquitates* y niega que la bibliografía sea una ciencia por sí misma, contraviniendo la teoría de Wolf, quien la había incluido entre sus veinticuatro disciplinas. Boeckh la considera parte de la historia de la literatura.

2.3. Debate entre Boeckh y Hermann sobre el concepto de filología.

Un tratado de Boeckh sobre las inscripciones griegas provocó una reacción adversa en Hermann, que dio origen a una polémica, interesante y sutil, entre ambos filólogos sobre el concepto mismo de la filología: Hermann sostenía la primacía de la lengua y los escritos en la función específica de la filología clásica, mientras que Boeckh anteponía como objeto prioritario de la filología las “cosas”, es decir, las instituciones y las ideas del mundo antiguo, de las que el lenguaje y los escritos son el instrumento que las da a conocer (Rigui, 1967:179).

Para Hermann, la literatura y la intelección de las obras escritas por los antiguos y que se han conservado constituyen el fundamento de toda la ciencia de la Antigüedad; y la filología tiene el cometido de interpretar el pensamiento y

la forma de un texto, la manera como se narra un hecho histórico, la estructura de una composición, sus virtudes y sus defectos. Boeckh respondía que es imposible explicar las palabras y el pensamiento de un autor si antes no se conoce la historia (Sandys, 1967).

El conocimiento de la historia era, en cambio, para Hermann algo encaminado tan sólo al conocimiento del escritor, mientras que según Boeckh, había que elaborar un nuevo concepto de la Antigüedad mediante el estudio histórico de sus diversas manifestaciones, conforme a la exigencia de Wolf, a su concepción de la “ciencia de la Antigüedad”.

Hermann no compartía la idea de esta gran construcción científica, y veía el lenguaje como el centro desde el que se irradia el conocimiento de lo antiguo. En Hermann la crítica y la hermenéutica se implican recíprocamente. Boeckh era más bien heredero del método filológico-histórico de Wolf y de la exigencia filosófica de Schleiermacher. La filología, en su concepto, es crítica e interpretación de la Antigüedad a través de los escritores. La historia de cualquier actividad humana, para que sea verdadera y exacta, debe elaborarse filológicamente (Pfeiffer, 1981). La filología consiste en reconocer lo que ha producido el espíritu humano. Todo el proceso histórico debe proceder filológicamente, bien porque se basa en las fuentes, o bien porque los hechos históricos son el producto humano que debe reconocer el estudioso o filólogo.

El conocimiento filológico, dice Boeckh, parte de un impulso esencial de todo pueblo civilizado. En medio de un pueblo inculto o bárbaro podrá surgir un filósofo, pero filologizar sólo es posible en el seno de una sociedad civilizada (Rigui, 1967:179). O sea, que la filología presupone la base de una variada y difundida cultura. Mientras la filosofía conoce “primitivamente”, la filología

reconoce o aprende como una especie de reminiscencia platónica: no inventa. La filología parte de lo acaecido, la filosofía parte del concepto (Rigui, 1967:180).

Del cuerpo conceptual de la ciencia de la Antigüedad, Boeckh elimina las antigüedades y la bibliografía como no esenciales a la disciplina filológica; suprime también la diferencia entre historia externa e historia interna de la literatura, diferencia en la que se basa la concepción de Bernhardt. Combate el filologismo micrológico y el materialismo erudito, que son causa del excesivo desmenuzamiento de la labor filológica. Son necesarias, según Boeckh, la visión panorámica desde lo alto (*Übersicht*) y la posesión de ideas generales (Rigui, 1967:182). Además es imprescindible que la disciplina de lo particular esté informada de espíritu filosófico. De este modo, la filología alcanzaba con Boeckh, su más completa y profunda sistematización.

2.4. Gotfried Bernhardt

Gotfried Bernhardt (1800-1875) publicó en 1832 la primera *Enciclopedia de la filología*, cuando aún no se había publicado la de Boeckh, pues como ya hemos señalado fue póstuma en 1877. En la de Bernhardt se puede advertir una profunda antítesis entre lo antiguo y lo moderno, porque en la Antigüedad el fuerte sentimiento de la vida y la penetración de lo sensible se refleja en todas las manifestaciones de la cultura, mientras que en la conciencia moderna habría una escisión entre el ánimo y el intelecto (Rigui, 1967; Pfeiffer, 1981).

Para este autor, el objeto propio de la actividad filológica es el estudio de la parte formal o expresiva de las obras escritas de la Antigüedad. El contenido

y la unidad material de la filología los dan las obras escritas. Distingue con nitidez la historia interna y la historia externa de la literatura antigua. Siguiendo este criterio, la hermenéutica y la crítica son interdependientes, así como hay una integración y reciprocidad entre las disciplinas materiales y disciplinas formales (Sandys, 1967; Rigui, 1967). Asimismo, retoma la idea de Wolf según la cual una obra antigua debe medirse por los ideales que la estética de la Antigüedad concibió en cuanto a las obras maestras.

Bernhardy escribió una *Historia de la literatura latina* (1830) y una *Historia de la literatura griega* (1836-1845), ateniéndose en ellas al mencionado criterio de la distinción entre historia externa e historia interna de la literatura. Expone, por separado, primero el desarrollo histórico de la literatura grecolatina, en orden cronológico; después, los distintos autores con sus biografías y bibliografía (Pfeiffer, 1981). En función de esto, no puede negarse la elevada concepción que tiene Bernhardy de la literatura, si se le compara con las precedentes historias literarias puramente eruditas.

2.5. Friedrich Haase

Friedrich Haase (1800-1867) piensa que la Antigüedad, con la imagen de su vida fuerte, lozana, natural y armónica, puede aminorar las discordias y los contrastes que perturban la conciencia moderna. Es un romántico que, contra el utilitarismo práctico imperante en su época, fija la perfección ideal del ser humano en lo clásico. Estudió a los escritores de temas militares, la constitución de Esparta, las obras de Jenofonte y de Tucídides; hizo ediciones de Veleyo Patérculo, de Tácito, de Séneca; se ocupó de cuestiones

lexicográficas, de historia literaria y de inscripciones en *Miscellanea philologica*. Trató de modo inteligente la historia de la filología clásica (Rigui, 1967, Sandys, 1967, Pfeiffer, 1981).

Para Haase, la unidad científica a la filología se la da su finalidad, que es conseguir el conocimiento del espíritu de la Antigüedad clásica. La filología no se ocupa de lo curioso sino de lo esencial (Sandys, 1967). Con ello se resuelven muy bien las contradicciones entre la filología formal y la filología material o real, así como también las que parecen darse entre la filología – como estudio de los textos y las palabras- y la arqueología –estudio del arte y de los restos materiales antiguos-

Divide las disciplinas filológicas en fundamentales y auxiliares. Las primeras estudian lo natural y lo prehistórico; la parte histórica se divide en eticidad, arte y ciencia. Las disciplinas auxiliares abarcan la historia literaria, con la epigrafía, la numismática y la bibliografía; a continuación la lexicografía, la gramática y la paleografía. A estas disciplinas añade la hermenéutica y la crítica como método para tratar la materia con fines científicos (Rigui, 1967). Con la hermenéutica se propone dar a conocer la verdadera esencia del escritor; con la crítica busca la autenticidad de lo concreto: determina, si no el autor, por lo menos la época y el grado de desarrollo de la literatura y del espíritu antiguo del que la obra es fruto; se establece así el mérito de cada obra según la medida de lo antiguo, como manifestación de su tiempo.

Como se puede observar, en el desarrollo de la teoría de Haase se hace sentir la influencia de las directrices de Boeckh. Para Haase, el ideal está también en lo griego, porque los griegos desarrollaron su prosa y poesía al compás de la naturaleza. No así los romanos. La ciencia comprende toda la

cultura como contenido, mientras que el arte contendría la forma de todas las manifestaciones.

2.6. Karl Otfried Müller

Karl Otfried Müller (1797-1840) reanudó la polémica que se había originado entre Boeckh y Hermann a propósito de las dos tendencias opuestas de la filología: la real y la verbal. Müller entró en el debate con mayor conciencia, reavivada por una visión histórica que había ganado en profundidad y amplitud gracias a su concepción más rigurosa del vínculo que unía a las diversas manifestaciones de la vida antigua (Rigui, 1967:183).

Publicó en 1813 las *Euménides* de Esquilo, con un prefacio en el que decía que el editor de una tragedia antigua ha de dominar los múltiples nexos históricos en que se enraíza la obra, y atacaba a Hermann por su erudición meramente prosódica (*Notengelehrsamkeit*). Es, por consiguiente, deber del filólogo plantearse problemas más amplios, de más alcance que los puramente gramaticales y formales. Pero Müller tuvo una viva sensibilidad para el arte y para la literatura y un dominio completo de los elementos históricos y culturales de la Antigüedad. Su *Historia de la literatura griega* sigue aún vigente por sus muchos méritos (Pfeiffer, 1981).

En 1836, replicando al ataque de Hermann, que había criticado el método de Boeckh como editor del *Corpus inscriptionum Graecarum* (1825), Müller afirmó su propia concepción de la filología como de “un gran sistema de conocimiento humano íntimamente conexo” (Rigui, 1967:183), dándole así categoría de ciencia autónoma y distinguiéndola de la historia, con la que, no

obstante, tiene una estrecha relación. La filología, según Müller, “abarca un determinado período de la cultura del género humano en su normal desenvolvimiento colectivo y en sus formas individuales; ese período lo conoce científicamente y se lo apropia íntimamente para dar a su vigoroso espíritu toda su potencia, elevándolo por encima del estrecho horizonte de lo contingente y haciéndole sentir todas las formas de la nobleza y de la grandeza humanas” (Rigui, 1967:184).

Müller ve todas las formas de la vida antigua unidas por una inquebrantable unidad: la literatura, las artes figurativas, la religión, todo se halla conexo, y hasta el arte y la ciencia modernos son secuelas de la educación. A él la filología, con su actividad, parece abrirle las puertas a la historia. La filología tendría una virtud de concreción que ayudaría a la historia a abarcar una imagen perfecta de la vida espiritual, abordada y penetrada por aquella mediante el estudio de los documentos y monumentos.

Si esta filología de Müller es más concreta, diligente y eficaz que la historia, tiene también una amplitud y una universalidad dignas de la filosofía, sin participar de los defectos de ésta, como son la tendencia a la abstracción y la presunción intelectual. De ahí que la filología pueda infundir una claridad y un vigor incomparables en el espíritu de los jóvenes, por la vía de la antigua educación.

En su polémica con Hermann, Müller hacía cometido de la filología el esclarecer debidamente el aspecto lingüístico de escritores todavía no bastante estudiados, como Tucídides: su educación política y retórica dentro de la época de Pericles, y la severa gracia de su lenguaje. El espíritu nacional y el individual los ve Müller unidos y distintos a la vez, de manera verdaderamente

dialéctica. A Hermann, la vida pública y privada le interesaban tan sólo para explicar a los autores antiguos, pero Müller le objeta que en la antigua vida política solían expresar también sus ideas los individuos particulares y que, sin embargo, esas ideas tenían carácter público. Leyendo a Demóstenes, a Tucídides, a Platón, es necesario, para entenderlos, interesarse en los temas de la historia, la política y la filosofía sobre los que ellos discurren (Rigui, 1967, Pfeiffer, 1981). El conocimiento científico de la Antigüedad no sólo explica a los escritores que los órganos de la vida antigua, sino que los hace aparecer en esa misma vida antigua con todos sus sentimientos e ideas.

Había, en suma, el gran problema de fijar la relación entre toda la vida histórica de un pueblo y sus manifestaciones concretas, que es el problema mismo de cómo alcanzar una concreción, siempre mayor que la que se logra con el mero conocimiento histórico. Müller se muestra contrario a la vieja práctica escolástica de la pura instrucción gramatical y retórica, llevada adelante con el pretexto de que para la educación de la adolescencia conviene lo meramente formal, sin revivir las circunstancias históricas en que surgieron las ideas de que esas formas se revestían (Rigui, 1967:184). Además de la gramática, para comprender las obras de los clásicos se necesitan algunas otras cosas. La función intelectual no debe aplicarse únicamente, según Müller, a aquello que la lengua transmite en particular, sino que ha de extenderse a todos los pensamientos y sentimientos humanos, a los mitos y costumbres, a las obras figurativas, a las instituciones políticas, etc. En definitiva, que el contenido y la forma están unidos de la manera más estricta. Estudiar las lenguas, sí, pero entendiéndolas como “resonantes realidades con las que los

pueblos hablan a la posteridad: a través de toda su existencia viva” (Rigui, 1967:185).

Müller procuraba profundizar en toda la vida de un pueblo, que habla tanto por sus obras escritas, como por sus monumentos artísticos y sus instituciones sociales. Este espíritu armónico único, que forma cuanto es helénico, romano o hebreo, tiene sin duda algo de romántico, pero había también en él un profundo motivo de verdad, frente a la disgregación erudita de las varias divisiones de la filología. Müller veía la nación como una unidad inquebrantable, no como una formación sujeta a experiencias. Müller estudió y elogió el espíritu espartano porque le parecía ver en él una honda coherencia de la unidad étnica y la espiritualidad (Rigui, 1967, Sandys, 1967; Pfeiffer, 1981). Pero la historia, lo mismo que el individuo, está más allá de la nación, por cuanto que el individuo vive de la universalidad del espíritu humano, es decir, de sus formas eternas, que se reflejan en la nación pero no son de ningún modo determinadas por ella. También la historia de la Antigüedad se incardina en la historia del mundo, y es inteligible precisamente dentro de la idea de la historia universal, no en la de cada nación por separado.

2.7. Karl Lachmann

Karl Lachmann (1793-1851) es famoso por su prefacio a la edición del Nuevo Testamento griego (1842-1850) y por el que puso a la edición de Lucrecio (1850), ambos escritos constituyen la base de su teoría, por la que se le considera el fundador del nuevo método de la crítica textual. Admiró como al más grande de los críticos modernos a Bentley, de quien se sentía legítimo

sucesor (Rigui, 1967:186, Sandys, 1967). El prefacio al Nuevo Testamento es el más rico en rasgos característicos. Señala un punto fundamental en la historia de la crítica de textos y de la tradición de los códices. En el prefacio al primer tomo escribe: “Al ponernos ante los escritos de los antiguos, nos servimos de dos artes diversas, considerando, por una parte, *qui scriptor quid scripserit*, o sea, *quien es el escritor y qué lo que ha escrito*, y por otra parte, exponiendo en qué situación lo hizo y con qué sentimientos e ideas –*quo rerum statu quid senserit et cogerit*. El primero de estos dos ejercicios compétele a la facultad crítica (al sentido técnico); el segundo consiste en la interpretación” (Rigui, 1967:186).

Los grados del juicio, dice Lachmann, son tres: *recensere*, *emendare*, *originem detegere*. El *recensere* puede darse sin el *interpretari*. En cambio, el *interpretari* tiene como condición necesaria el conocimiento de los testimonios para cuyo fin se ha de fijar primero la identidad personal del escritor. La interpretación es condición de la *emendatio* y del establecimiento del origen del libro, porque hace referencia a la índole y el ingenio del escritor. Es necesario contar con los *recentiores*, aun cuando sus textos estén corrompidos (Rigui, 1967:187). En el prefacio al segundo tomo del Nuevo Testamento (1850), al tratar de la *emendatio* dice que es verosímil aquello cuyo contrario carece de testimonio o sugiere como aconsejable una corrección.

Estos principios ayudaron a situar a los manuscritos mismos en la perspectiva histórica conveniente. Aunque merece destacar que los criterios de Lachmann poseen cierta rigidez mecánica. Tal vez la excesiva metafísica de la generación precedente hiciera a Lachmann adverso a todo apriorismo. Pero al combatir la abstracción, introdujo un distanciamiento de los hechos un tanto

externo. Su ciencia muestra la fase precedente a la historia de los textos y por eso viene a ser tan objetiva que anda rozando el mecanicismo, en el que incurrieron especialmente sus seguidores.

2.8. Las aportaciones de otros filólogos, arqueólogos e historiadores.

Lobeck (1781-1860) estudió con singular destreza la literatura griega. Hizo una buena edición del *Ajax* de Sófocles, trabajo que fue muy encomiado por Hermann, quien había sido su maestro. Escribió el *Aglaophamus* (1829) sobre las causas de la teología mística de los griegos (Sandys, 1967; Pfeiffer, 1981).

Gerhard (1795-1867) escribió unos *Lineamientos de la arqueología*, reclamando para esta ciencia un puesto independiente con respecto a la filología entendida en sentido estricto (Rigui, 1967, Sandys, 1967).

Welcker (1784-1868) estudió a Grecia en tres aspectos convergentes de su poesía, su arte y su religión. Religión significa para este autor mitología. Escribió *La doctrina de las divinidades griegas*, en tres tomos, publicando a la vez una edición de la *Teogonía* de Hesíodo. Comentó el *Banquete* de Platón y el *Prometeo* de Esquilo. Tradujo *Las nubes* y *Las ranas* de Aristófanes, con notas explicativas. Estudió también los trágicos griegos, poniéndolos en relación con el ciclo épico (Sandys, 1967, Pfeiffer, 1981).

Bekker (1785-1871), discípulo de Wolf, recensionó la *Ilíada* de Heyne y el *Homero* de su maestro. Investigó sobre Tucídides, Isócrates y Esquines, cotejando los manuscritos respectivos. Hizo dos ediciones de la *Ilíada*, aduciendo de manera fidedigna los *scholia* del *Codex Venetus* de Villoison

(Rigui, 1967:190). Contribuyó a dilucidar la lexicografía y la etimología griegas. Editó a Tácito y a Livio con correcciones textuales y comentarios eruditos. Desarrolló una actividad extraordinaria y fue tenido en la mayor estima por los filólogos contemporáneos.

Reisig (1792-1829), discípulo de Hermann, hizo estudios sobre los escritores latinos y griegos, aportando apreciables correcciones. Publicó una edición crítica de *Las nubes* de Aristófanes (Rigui, 1967; Sandys, 1967).

Meineke (1790-1870) escribió una historia crítica de los poetas cómicos griegos, de los que publicó los fragmentos. Explicó a Horacio y a Esquilo. Investigó también la poesía alejandrina, publicando *Analecta Alexandrina*. Publicó juntos a Euforión, Partenio, Teócrito, Bion y Mosco, e hizo una edición de la *Antígona* y del *Edipo en Colona* de Sófocles, acompañándola de una monografía crítica. Hizo también una edición de Horacio. Tuvo una gran formación en crítica textual. Extendió a los comediógrafos griegos la obra que Bentley había iniciado sobre Filodemo y Menandro (Pfeiffer, 1981).

Hubner (1834-1901) destacó como arqueólogo, ocupándose sobre todo de los monumentos de lengua española. Pero también trató de cuestiones pertinentes a la historia de la literatura latina (Rigui, 1967; Sandy, 1967).

Otro arqueólogo, Preller, escribió sobre mitología griega y romana (1858) siguiendo las huellas de Heyne y de Welcker (Rigui, 1967).

Moritz Haupt (1808-1874) fue discípulo de Hermann. Publicó en 1837 *Quaestiones Catullianae*. Estudió la *Germania* de Tácito y publicó una edición de los siete primeros libros de las *Metamorfosis* de Ovidio. Publicó también el pseudovirgiliano *Aetna*. Colaboró activamente en revistas filológicas (Sandys, 1967, Pfeiffer, 1981).

Ritschl (1806-1876) estudió primero los poetas griegos con Hermann y con Reisig. Publicó un ensayo sobre la *Biblioteca alejandrina*; pero su actividad posterior se centró principalmente en los estudios sobre Plauto, acerca de cuya crítica textual publicó una bibliografía, hasta que en los años 1836-1837 visitó Italia. En Milán, descifrando el más autorizado códice plautino en un palimpsesto la Ambrosina, descubrió el verdadero nombre del comediógrafo latino, escrito al final de la *Casina*, se debía llamar no ya *Marcus Accius Plautus*, sino *Titus Maccius Plautus* (Rigui, 1967:192, Pfeiffer, 1981). En 1848 publicó nueve comedias de Plauto. Estudiando entretanto a este autor profundizó en las leyes del lenguaje latino arcaico, sirviéndose de la ayuda de las más antiguas inscripciones, que recogió luego, en 1862, publicándolas con el título de *Priscae Latinitatis Monumenta Epigraphica* (Sandys, 1967).

Urlichs (1813-1889) escribió *Vindiciae Plinianae* y *Chrestomathia Plintiana*. Estudió diversos aspectos de la filología, distinguiendo entre filología pura, que comprendería la crítica y la hermenéutica, la filología histórica, en la que vuelve a contemplar la consideración del múltiple contenido de la Antigüedad; y la filología estética, que sería la historia del mito, de las artes y del pensamiento. Para estos tres planos independientes designa tres categorías diversas de filólogos (Pfeiffer, 1981). En su amplia concepción de la filología se hace patente la influencia de las teorías anteriores.

Hertz (1818-1895) trabajó en la crítica textual a propósito de los historiadores latinos. Hizo ediciones de Tito Livio, Prisciano, Gelio y Nigidio Fígulo. El estudio de Aulo Gelio le sugirió la idea de distinguir en la literatura latina un período renaciente y otro barroco. Este último sería precisamente la

época de Aulo Gelio, que vivió a finales del siglo II d.C. en Roma (Sandys, 1967; Rigui, 1967).

Prantl (1820-1888) tuvo intereses colindantes entre la filología y la filosofía. Además de publicar la *Historia de los animales* de Aristóteles, publicó en cuatro tomos la clásica *Historia de la lógica en Occidente* (1855-1870). Tradujo varios diálogos de Platón, entre ellos la *República*, y también las obras de Aristóteles sobre física (Sandys, 1967).

Teuffel (1820-1878) inició sus actividades filológicas en la *Real Encyclopädie* de Pauly y Wissowa. Compuso artículos sobre literatura griega y especialmente sobre Platón, publicados después en los *Estudios y características* de las literaturas griega, latina y alemana. Pero su renombre se debe, sobre todo, a su *Historia de la literatura latina* (1870), revisada y actualizada por Swabe (Rigui, 1967; Sandys, 1967).

Max Müller (1823-1900). Su obra es de gran valor en lo que respecta a la literatura védica. Fue indólogo, lingüista e historiador de la religión. Fue discípulo de Boeckh y de Schelling. Se dedicó principalmente a la filología comparada. Estudió las leyendas populares y divulgó los textos de la India. Publicó los *Himnos védicos*. En sus estudios de historia religiosa y de mitología concibió a esta última como “una inevitable enfermedad del lenguaje” (Rigui, 1967:193).

Bernays (1824-1881) investigó sobre Heráclito y Lucrecio y también sobre la introducción de la filosofía griega en Roma y, por tanto sobre los estoicos y los epicúreos. Estudió además a Tucídides y la historiografía griega. En 1852 publicó una excelente edición de Lucrecio. Se ocupó de la catarsis aristotélica y la interpretó como “purgación” por las emociones de temor y de

piedad. Demostró una gran amplitud de intereses y unió su agudeza crítica a un profundo saber filosófico (Sandys, 1967; Pfeiffer, 1981).

Westphal (1826-1892) fue especialista en métrica y en música antiguas (Rigui, 1967; Sandys, 1967).

Ribbeck (1827-1898) estudió los poetas latinos e investigó especialmente el arte poética de Horacio y los fragmentos de los dramaturgos. Editó el *Miles gloriosus* y escribió una historia de la poesía latina en tres volúmenes (Rigui, 1967; Sandys, 1967).

Bursian (1830-1890) fue arqueólogo y, a la vez, filólogo clásico: vio ambas actitudes coincidentes en su finalidad. Hizo una edición de Séneca el Viejo y escribió una geografía de Grecia. Estudió la historia de la filología clásica en Alemania (1883). Pero no comprendió la importancia de Lachmann ni la de los criterios de la crítica textual expuesta en su prefacio del Nuevo Testamento (Rigui, 1967; Sandys, 1967) .

Usener (1834-1905) trabajó, como Prantl, filológicamente temas filosóficos: desde Teofrasto hasta Dionisio de Halicarnaso y desde Homero hasta la astronomía bizantina. Escribió sobre Platón y su obra; y una historia de la gramática griega y latina, con visión amplia. Pero, sobre todo, son importantes sus estudios sobre Epicuro, que después dieron lugar a su publicación titulada *Epicurea*. Hizo estudios sobre la historia religiosa y sobre la mitología y la épica griegas, así como sobre las leyendas de los santos, investigando particularmente a Casiodoro y Boecio (Rigui, 1967; Pfeiffer, 1981).

Contra Wolf, se opuso al concepto de nación como coincidente con el ámbito mismo de la filología, por el hecho de que las naciones se comuniquen entre sí: puso como ejemplo el propio pueblo griego (Pfeiffer, 1981). La misma

historia interna de una nación no se entiende si no se siguen los hilos que la vinculan con las demás naciones.

Reveló la importancia del método comparado, que abre al horizonte de la prehistoria e induce a considerar la vida de los pueblos primitivos. La filología no es para él una ciencia propiamente dicha, sino un círculo de estudios (*Studienkreis*) (Pfeiffer, 1981).

Usener no se contentó con verificar los hechos literarios. En 1934 publicó la editorial Teubner, de Leipzig, su correspondencia con Wilamowitz, su discípulo, de tendencias más positivistas y partidario de reducir todo testimonio al nivel documental. Usener le manifiesta en una carta su concepto más pleno de la filología, como “impulso a pensar y sentir de nuevo, con simpatía, lo que ya otros pensaron y sintieron antes” (Rigui, 1967:195). Observa además que el profesor, al hacer entender a los alumnos un poeta con su alma, enciende en ellos la chispa de la humanidad común. Así la filología se convertía para él en humanismo, superando la mera instrumentalidad.

Luciene Müller (1836-1898) se ocupó especialmente de métrica: *De re métrica*, tratando de Livio Andrónico y de Nevio. Hizo una notable edición de las *Epístolas* y las *Sátiras* horacianas (Rigui, 1967; Sandys, 1967).

Schliemann (1822-1890) era un aficionado apasionado por el mundo homérico. Enriquecido gracias a sus grandes cualidades para el comercio, empleó su fortuna en sus estudios y exploraciones del mundo clásico. A los 36 años empezó a estudiar el griego y el latín. A los 46 empezó a visitar los escenarios de la poesía homérica. En 1871 inició las excavaciones de Troya, Micenas, Orcómeno y Tirinto, siempre tras los vestigios de Homero y de sus

grandes héroes, tratando de descubrir el tesoro de Príamo y de Atreo (Rigui, 1967).

Los filólogos miraron con desconfianza, al principio, que un aficionado hiciese tales descubrimientos, y no se percataban de su importancia; pero, entretanto, Schliemann lograba introducir el conocimiento del mundo helénico de dos mil años antes de Cristo, despreciando la leyenda de que la civilización helénica comenzase con Homero. Descubrió después los grandes sitios arcaicos de Creta, revelando la existencia de una poderosa cultura en la edad prehelénica y planteando los problemas de averiguar cuáles serían las relaciones entre Grecia y las primitivas poblaciones de Asia Menor. Llegó a la conclusión de que sin conocer la cultura micenocretense el mundo homérico resulta incomprendible (Rigui 1967; Pfeiffer, 1981).

2.9. Estudios especiales de las lenguas. La ciencia del lenguaje

En la historia de la filología clásica se debe tener en cuenta una parte de los estudios especiales de las lenguas, esto es, a sus estructuras: a los estudiosos dedicados a compararlas, a los especialistas en glotología o lingüística comparada. La ciencia del lenguaje (*Sprachwissenschaft*) puede entenderse en dos sentidos: como ciencia filosófica y como ciencia naturalista. Como ciencia filosófica cuenta con el nombre de Wilhelm Humbolt, que fue su verdadero iniciador moderno, Steinthal, W.M. Urban y otros. En cuanto a la glotología o lingüística que indaga sobre las formas de los idiomas y sus relaciones y compara sus estructuras, tuvo en el siglo XIX un extraordinario

auge, partiendo de Bopp, Pott, Grimm y Diez. Resulta, no obstante, conveniente diferenciar ambos enfoques expuestos.

Wilhelm Humbolt (1767-1835), espíritu polifacético y profundo de la edad de oro de la cultura germánica (Rigui, 1967:196), es famoso, sobre todo, por sus estudios lingüísticos, a los que imprimió un original carácter filosófico. Pero también dejó una huella importante en otros campos como el de la estética, crítica literaria, historia antigua, teoría de la historiografía y el teatro. Fue político y embajador en Roma. Fundó la universidad de Berlín, a la que llamó a los profesores e investigadores más ilustres de su época. Tuvo trato con Goethe y amistad con Schiller, con quien mantuvo una importante correspondencia epistolar que publicó después de la muerte del poeta. Conoció a Heyne, Wolf, Jacobi, Lavater y Koerner, entre otros estudiosos y literatos destacados (Sandys, 1967).

Investigó la lengua euskera. Tradujo el *Agamenón* de Esquilo. Estudió las lenguas malasias, el chino y algunas de la India. Pero su obra fundamental sigue siendo la *Introducción a la lengua kawi* (de la isla de Java), que es un estudio filosófico “Sobre la diversidad de la estructura lingüística humana y su influencia en el desarrollo espiritual de la humanidad” (Rigui, 1967:196; Sandys, 1967).

Humbolt sitúa el fenómeno del lenguaje en el centro del desarrollo cultural de la humanidad, porque expresa su conexión histórica en el seno de cada nación, porque es la sede y el principio de la espiritualidad humana, la revelación del pasado, el testimonio del ser, la concreción del individuo y el vínculo cultural entre los hombres (Pfeiffer, 1981). El lenguaje es creación colectiva de las naciones y, al propio tiempo, es una creación particular y

original de cada individuo. Como expresión colectiva y social tiene un valor práctico de comunicación; como producción individual expresa el sentimiento que dimana de la más íntima estructura psicológica de la persona. Además, el lenguaje es necesario para pensar, por eso, el atender y el hablar son expresiones de la misma fuerza interior, por el hecho de que sin hablar no se puede pensar. Para comprender el significado de la palabra, el hombre debe ver los efectos que produce en los demás: es, pues, creación del individuo y, a la vez, necesidad colectiva y vínculo comunicativo.

Todas estas nociones influyeron de manera decisiva en todos los glotólogos, críticos y filólogos de la época romántica: Wolf, Bopp, Pott, Grimm y Diez. El pensamiento de Humbolt, siempre sugestivo, sigue vigente en la actualidad, por más que Steinthal le hiciese algunas críticas, como veremos a continuación.

Steinthal sostuvo en 1855, en un escrito sobre “Gramática, lógica y psicología”, que se puede pensar sin la palabra, con signos significativos; o sea, con expresiones diversas de la palabra, distinguiendo netamente entre el juicio lógico y las representaciones psicológicas y lingüísticas (Rigui, 1967; Sandys, 1967). Y en 1863, tomando en consideración las relaciones entre la filología, la lingüística, la historia y la psicología, criticó los siguientes tres conceptos: 1) el del espíritu nacional o popular (*Volksgeist*), que daba lugar a la filosofía de la historia; 2) la doctrina de las ideas defendida por Humbolt; 3) la comparación externa (Rigui, 1967). Evidenció así que poseía un talante igualmente adverso tanto a las abstracciones románticas como al simplismo de los positivistas.

Asimismo criticó la definición que de la filología había dado Boeckh en su *Enciclopedia y Metodología* (1877) observando que se trataba de un “conocimiento de lo conocido” (Rigui, 1967:197), objetando que no siempre se vuelve a conocer lo conocido, pues a menudo las creaciones históricas y las representaciones –por ejemplo, las de los salvajes- son inconscientes.

Steinthal distinguía seis formas de interpretación: gramatical, ambiental, estilísticas, individual, histórica y psicológico-genética (Rigui, 1967:196). Criticó con precisión y severidad el concepto de lo popular. Y sintió profundamente la exigencia de la unidad del saber, que entre tanta necesidad y afición de las especialidades se iba disolviendo, al ampliarse el campo del conocimiento. Investigó exhaustivamente las concepciones lingüísticas entre los griegos y los romanos.

Jakob Grimm (1785-1863) estudió principalmente las lenguas eslavas y la lengua y la literatura alemanas, afirmando que todo poema e incluso todo proceso histórico lleva en sí su propia vida orgánica y se desenvuelve en virtud de una fuerza irracional, es decir, inaccesible a la razón. Esta era una verdad que ya habían afirmado los románticos. Se dedicó a investigar las antigüedades germánicas para encontrar a través ellas y con una clara influencia romántica, el origen del lenguaje, de la poesía y del derecho. Fundador de la germanística (Rigui, 1967; Sandys, 1967; Pfeiffer, 1981), concibió la poesía popular como superior a la artística. Impulsó poderosamente la historia de las antigüedades germánicas, con una comprensión crítica y sintética de todas las manifestaciones culturales, promoviendo la investigación de las fuentes y la conciencia de la historia patria y abriendo el camino a la

investigación sobre todas las formas de vida de los tiempos en que se originaron los pueblos modernos.

Consideró unitariamente la epopeya, el mito y la historia. Fundó la gramática histórica y comparada de las lenguas germánicas y puso un firme fundamento a la etimología. Veía estrechamente unidas por una misma raíz la poesía y el derecho primitivo, y concebía el genio popular como predominante sobre las leyes.

Estudió la mitología alemana y aplicó los resultados de la filología comparada a la etnología y a la historia cultural de Alemania. Compuso también una historia de la gramática alemana. Aunque su obra fundamental es un diccionario de la lengua alemana, en el que emite juicios sobre la etimología, la historia y el idioma desde Lutero hasta Goethe, pero quedó incompleto, llegando tan sólo a la palabra *Frucht* (Rigui, 1967:198).

Friedrich Christian Diez (1794-1876) es el fundador de la lingüística románica. Estudió primero filología clásica bajo la dirección de Welcker, pero, tras una conversación mantenida con Goethe en 1818, sintió que se despertaba en él un gran interés por la poesía trovadoresca (Rigui, 1967:198) y así, en 1826 publicó su estudio sobre *La poesía de los trovadores* y más tarde el titulado *Vidas y obras de los trovadores* (1829) y la *Antigua literatura española investigada en las cortes de amor*.

Desechó por completo la opinión de que el antiguo provenzal fuese una fase intermedia entre el latín y las lenguas romances. El fundamento de sus estudios fueron la fonología y la sintaxis. Con él surgió la nueva disciplina de la filología románica, que sienta las bases históricas para el conocimiento lingüístico del mundo neolatino. Gracias a labor de Diez, el mundo medieval

salido de las ruinas del mundo antiguo, y sus lenguas –hijas del latín- aparecen como objeto de gran interés filológico y lingüístico, como una nueva civilización, con personalidad propia, que se diferencia totalmente de la antigua Roma, ya caduca. Los pueblos neolatinos iniciaron una nueva vida, cuyos vestigios se descubren mediante el profundo estudio de sus lenguas y literaturas, que habían adquirido una dignidad propia y relevancia autónoma (Pfeiffer, 1981). A partir de las investigaciones de Diez, se instituirán cátedras universitarias en todas las naciones de Europa para el estudio de la filología románica.

Franz Bopp (1791-1867) fue discípulo de Windi Schumann, médico y filósofo seguidor de Schelling. Marchó a París a perfeccionarse en el conocimiento de las lenguas orientales y del árabe. Estudió los poemas épicos de la India y orientó hacia el estudio del sánscrito a Augusto Schlegel. Tradujo los dos poemas indúes *Ramayana* y *Mahabjarata*, anteponiéndoles un prefacio en el que comparaba el verso sánscrito con los de las lenguas indoeuropeas. Investigó sobre el sistema de la conjugación sánscrita comparando con los de las lenguas griega, latina, persa y alemana. Después se ocupó de las lenguas eslavas, del armenio y de los idiomas de la rama irania, de los que fue el primero en dar una sistematización en forma de una fonología ario-europea y un cuadro morfológico de las lenguas arias comparadas (Rigui, 1967; Sandys, 1967).

En 1854 publicó un sistema comparativo de la acentuación y demostró las correspondencias gramaticales entre el sánscrito y el griego. En 1886 fue reconocido por la comunidad filológica como el sistematizador de la conjugación y fundador de la gramática comparada (Rigui, 1967). Concebía el lenguaje como un fenómeno que evoluciona originalmente según las leyes

propias y con el dualismo histórico de la raíz y la flexión. Los filólogos más renombrados de su tiempo, como Hermann y Lobeck, tardaron en darse cuenta de la importancia que tenían los descubrimientos hechos por Bopp.

Pott (1802-1887), gran lingüista, enseñó en la universidad de Halle. Escribió sobre cuestiones etimológicas, basándose para ello en estudios sobre las relaciones entre la glotología y la etnografía, sosteniendo que “las desigualdades entre las razas humanas comienzan, sobre todo, desde el punto de vista lingüístico, bajo la forma del desarrollo fonético” (Rigui, 1967:200; Pfeiffer, 1981). También investigó el letón, el curdo y las lenguas neolatinas, en el aspecto léxico. Estudió los elementos románicos de la ley sálica y de las leyes longobardas.

2.10. Historiadores que emplearon el método filológico

Dos grandes historiadores alemanes emplearon el método filológico para sacar a la luz la historia de Roma, nos referimos a Niebuhr y a Mommsen.

Bertoldo Niebuhr (1776-1831) descubrió en 1816, en un palimpsesto de la biblioteca capitular de Verona, las *Instituciones* de Gayo. Informó de ello al eminente jurista Savigny y ambos se pusieron de acuerdo para editarlas a expensas de la Academia de Berlín (Rigui, 1967:201). En Roma, en un manuscrito de la Biblioteca Vaticana, descubrió fragmentos del *Pro Fonteyo* y del *Pro Rabirio* de Cicerón (Rigui, 1967:201). Editó a Frontón, que había sido descubierto en el monasterio de Bobbio.

En una carta a un joven filólogo amigo suyo expone su elevada concepción de la cultura clásica, indicándole los autores que debe leerse con

preferencia como los más formativos. Entre otros menciona a Homero, Esquilo, Sófocles, Píndaro, Heródoto, Tucídides, Demóstenes, Plutarco, Cicerón, Tito Livio, César, Salustio y Tácito. Aconsejaba leer para asimilarse el espíritu de los antiguos, sin hacer de la lectura objeto preciso de la crítica estética u otras disciplinas. Al respecto declaraba: “Esta es la auténtica filología, la que sana el espíritu, en tanto que las investigaciones eruditas pertenecen a un nivel inferior” (Rigui, 1967:202).

En Nápoles cotejó el *Diálogo de los oradores* de Tácito y el manuscrito de Carisio encontrado en Bobbio. En Suiza, concretamente en Saint-Gall, descubrió en un palimpsesto los fragmentos del retórico español Merobaudes. En Bonn publicó los textos críticos de los historiadores bizantinos: *Scriptores historiae byzantinae*, con introducción, traducción y notas. Fundó en 1827 el *Rheinisches Museum* junto con Brandis y Boeckh.

Su teoría de que la antigua historia romana deriva de cantos populares – teoría que ponía en evidencia al relato de Tito Livio- fue rechazada por muchos historiadores y filólogos de esta época. Esta teoría, con sus oportunas correcciones, fue un punto central y fecundo de su gran construcción histórica, que a la vez que con vigor filológico desvaloraba las fuentes convencionales, revelaba también sus propias tendencias románticas (Rigui, 1967:202).

Teodoro Mommsen (1817-1903) pertenece más a la historia que a la filología, pero su penetración en los documentos fue más profunda que la de todos los demás filólogos del siglo XIX (Rigui, 1967:202). Las cuatro grandes obras que escribió: la *Historia de Roma*, la edición de las *Pandectas*, el *Derecho Público Romano* y el *Corpus Inscriptionum latinarum*, no las hubiese podido realizar si no fuera por su enorme capacidad para la investigación de los

más diversos monumentos y documentos: desde textos de los autores clásico a los epígrafes e inscripciones y desde el derecho romano hasta las monedas. La economía monetaria, la numismática, el derecho penal y la filología pura no tenían secretos para él, de modo que fueron más de mil trabajos los que publicó, en un prodigioso despliegue de actividad.

Durante toda su vida sintió una gratitud especial hacia su hermano menor, estudioso de la lengua griega, que le había dado la ocasión de nutrir su espíritu con la cultura clásica. En una de sus cartas le decía: “A ti te de debo, querido hermano, el no haberme olvidado de Homero por las Pandectas” (Rigui, 1967:203). Se mostraba también reconocido a otros filólogos como Jahn, Haupt, Welcker y Lachmann, que le habían ayudado mucho a lo largo de su trayectoria investigadora. Consideraba maestro suyo al italiano Bartolomeo Borghesi di S. Marino, en cuyos *Fasti consulares* halló la clave para asignar a cada magistrado sus competencias. Y recordó también a De Rossi, eminente arqueólogo, sobre todo es su trabajo relativo a la Roma cristiana de las catacumbas.

3. LA FILOLOGÍA CLÁSICA EN ALEMANIA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Volviendo de nuevo a los investigadores puramente filólogos de la segunda mitad del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX, cabe destacar, entre otros, a Rohde, Wilamowitz y Nietzsche, sobre quienes volveremos a tratar en el capítulo dedicado a Nietzsche por el debate y la polémica que se suscitó entre ellos.

Erwing Rodhe (1845-1898) fue amigo de Nietzsche, quien con sus conversaciones le inspiró la idea de estudiar los orígenes del misticismo griego. Estudios que le moverían más tarde a escribir su obra fundamental, *Psyche*, investigación sobre la creencia en la inmortalidad del alma entre los griegos desde la antigüedad homérica hasta Platón. En esa obra demuestra Rohde un gran dominio de la materia y una gran coherencia en la argumentación (Pfeiffer, 1981).

Investigó también la “novela griega”, sirviéndose en este campo de la historia de la literatura griega y de las literaturas comparadas en lo concerniente a la fabulación. Mientras trabajaba en este asunto, confesó haberse dejado llevar a convertir la investigación puramente filológica en investigación histórica y en apreciación estética, lo cual transformaba su precedente formación filológica en algo más elevado (Rigui, 1967:204). Concluía de ello que nunca debe olvidarse el punto de partida, que el núcleo principal de la labor filológica debe ser la literatura, la cual sólo se puede comprender si se cuenta con un sano criterio estético.

Ulrico Wilamowitz (1848-1931) fue el más renombrado filólogo alemán del helenismo de su época (Calder, Flashar y Lindken, 1985). Escribió una importante *Introducción a la tragedia griega*, llena de erudición; una breve *Historia de la filología* y muchos estudios y comentarios sobre autores griegos.

A él se debe, en Italia, el cambio que juntó las cátedras de literatura griega y de literatura latina en una sola, denominada cátedra de “Filología clásica”. Wilamowitz fue muy apreciado en Italia, especialmente por uno de sus mayores helenistas, Girolamo Vitelli. Pero se opusieron Fraccaroli y Romagnoli, acusándole de escasa sensibilidad artística y por cierto encono que ellos sentían contra el filohelenismo germánico (Rigui, 1967:204).

Wilamowitz sintió, de joven, especial aversión a Nietzsche, desde que éste publicó su obra titulada *Los orígenes de la tragedia en el espíritu de la música*. Aunque más adelante volveremos sobre esta polémica abierta con Nietzsche, adelantamos en estas líneas que las ideas y tendencias de esta obra movieron a Wilamowitz a llamar irónicamente “filología del porvenir” a la tendencia filológica iniciada por Nietzsche (Calder y Willian, 1983).

Por su parte, Wilamowitz provocó la animadversión de Ricardo Wagner, a quien le repugnaba la ostentación de su filología clásica en un “monstruoso aparato de notas y de citas”, a través de las cuales no le parecía a Wagner que resplandeciera precisamente “el reinado de las Musas”, ni tampoco el espíritu de la Antigüedad, como lo promete el estudio de la filología (Rigui, 1967:204). Wagner se apartó de “tal monstruosidad con espanto”, lo mismo que su amigo y admirador Nietzsche, y se dedicó a buscar más bien en los orígenes de los cantos y leyendas populares de Alemania la inspiración para su música (Calder y Willian, 1983).

Eduardo Norden (1868-1941), en su *Historia de la literatura latina* -desde sus orígenes hasta la Edad Media- se ve influido por el pensamiento de Mommsen cuando se queja de la pobreza de fantasía de los autores latinos desde el punto de vista de la inventiva.

Escribió también *Antike Kunstprose*, que es una historia de la evolución estilística de la literatura latina clásica, en la que da gran importancia a la armonía de la prosa, es decir, al *numerus*.

En *Agnostos Theos* (1913) estudia el tema del Dios desconocido por los pueblos antiguos. Aquel que el apóstol san Pablo se propuso dar a conocer revelándoselo a los atenienses.

Compuso además un buen comentario al libro VI de la *Eneida*, en el que demostraba cómo Virgilio se inspiró en Posidonio.

Trabajo sobre la obra de Virgilio titulada *El nacimiento del "Puer"*, sobre los libros sacerdotales romanos y sobre el valor formativo de la literatura latina.

En su ya mencionada *Historia de la literatura latina*, que trata sobre la fortuna de los autores clásicos durante la Edad Media, señala las etapas de la tradición de los manuscritos clásicos desde el siglo VIII al X, dividiéndolas de la siguiente manera:

- 1) La actividad de los nobles romanos que hacen copiar los textos.
- 2) Las transcripciones hechas en los cenobios según las normas enseñadas por Casiodoro.
- 3) La propagación de las culturas griega y latina mediante la labor de los monjes irlandeses y anglosajones.
- 4) La transmisión de los clásicos a través de la cultura carolingia.

Concluye en esta obra que esta ininterrupción de la tradición manuscrita nos permite comprender cómo pudieron sobrevivir los autores clásicos gracias a la paciencia, el interés y la laboriosidad de los intelectuales y letrados del medievo (Rigui, 1967:205).

Con respecto a la cuestión de la “originalidad latina”, ha habido bastantes investigadores alemanes que la han afirmado, ante las negaciones de algunos de sus predecesores. Así Leo (fallecido en 1904) fue quien observó por primera vez que la capacidad que ha tenido la literatura latina para inspirar a los escritores de los tiempos modernos no se explicaría si dicha literatura no tuviese una virtud singular, en el sentido moral y estético. Más tarde, defendieron esta postura de la originalidad latina Jachmann, discípulo de Leo, y Heinze, quien estudiando la estructura del *epos* virgiliano puso de relieve su potencia artística; se les sumaron Reitzeistein y Gelzer, este último investigó la romanidad como fuerza cultural; y Fraenckel, que estudió la posición de la romanidad en la educación humanística moderna.

4. LA FILOLOGÍA CLÁSICA EN LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XX

En los primeros años del siglo XX, algunos filólogos alemanes se ocuparon de cuestiones de metodología e historia de la filología, mientras que otros se inclinaron hacia el filologismo, es decir, hacia la búsqueda de los medios técnicos, hacia la acostumbrada investigación de las fuentes y de los géneros literarios en orden a la literatura latina. Entre los primeros cabe destacar la figura de Maurenbrecher, quien en 1908 publicó un trabajo sobre el método filológico, dando cuidadosas referencias bibliográficas acerca de cada una las partes del estudio de la filología (Rigui, 1967:206).

En contraposición, Kroll insiste especialmente en la importancia de la investigación de las fuentes y los géneros literarios. De hecho, en su libro *Para la comprensión de la literatura romana* (1924), estudia el cruce (*Kreuzung*) de los diversos géneros literarios: sátira, mimo, epigrama, elegía. Pero niega que los autores latinos tuvieran originalidad, basándose en que Horacio y Aulo Gelio reconocen la dependencia de Roma con respecto a Grecia. Según Kroll, los romanos heredaron de los griegos reglas y materias fijas.

En general para los filólogos alemanes de esta época no cabe interesarse por la humanidad individual de cada escritor, y la filología clásica se reduce a una investigación puramente técnica de datos y fuentes (Rigui, 1967:206).

Pero por otra parte, antes de llegar a este punto y ya desde 1872 Friedrich Nietzsche planteaba el problema de la utilidad del historicismo, incoloro y excesivamente erudito, en sus *Consideraciones inoportunas*. En rigor, podría decirse que a él, educado en la cultura clásica desde su más

temprana infancia y juventud en Schulpforta, la aversión al historicismo erudito se la inspira la exigencia de un nuevo humanismo. Es por eso que no podemos prescindir de hacer una referencia a este autor en nuestro trabajo, y dada la importancia de su aportación al mundo de la cultura clásica, le dedicamos más adelante un capítulo entero. En el punto que nos ocupa, nos limitaremos a señalar que la actividad filológica y el helenismo fueron puestos de nuevo de actualidad en los primeros años del siglo XX por Nietzsche, quien enfervorizado por la música de Wagner –uno de sus grandes amigos- y por la filosofía de Schopenhauer –por quien sentía una admiración incondicional- escribió una obra singular titulada *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, en la que tratará, como veremos en el siguiente capítulo de este trabajo, del instinto dionisíaco frente a todo razonamiento apolíneo.

CAPÍTULO 4

EL EXILIO DE LOS DIOSES Y EL OCASO DE LA FILOLOGIA CLÁSICA ALEMANA

CAPÍTULO 4. EL EXILIO DE LOS DIOS Y EL OCASO DE LA FILOLOGIA CLÁSICA ALEMANA

INTRODUCCIÓN

Después de Goethe, máximo exponente de la literatura alemana de esta etapa y de Hegel, que compendia todos los esfuerzos y los pensamientos de los metafísicos durante más de medio siglo, la historia del pensamiento alemán esperaba una transición brusca, una gran crisis acompañada de momentos de vacilación y profunda intranquilidad del espíritu.

La serenidad del genio de Goethe y la tranquilidad de Hegel encubrían los pensamientos de la lucha del genio nacional. Pero muertos los maestros, huyeron las ilusiones y se hizo necesario entender que de aquella generación por ellos educada, brotaba una Alemania nueva, repleta de aspiraciones no definidas y de inciertos ideales. Solamente una cosa parecía clara en el lento despertar de sus aspiraciones: dejar el campo de la abstracción y penetrar en el campo de la realidad.

1. HEINRICH HEINE: EL OCASO DE LA ANTIGÜEDAD EN CLAVE DE HUMOR MELANCÓLICO

1.1. Apuntes biográficos

Un escritor que resume fielmente la agitación de esta época es Heinrich Heine. El gran poeta nació en Düsseldorf el 17 de diciembre de 1799 en el seno de una familia acomodada. Su primera educación la terminó en el convento de franciscanos de Düsseldorf. Rara contradicción, pues siendo de familia judía recibe enseñanza en un monasterio cristiano. Quizás ello fue uno de los factores que explicará su posterior carácter voluble. Después frecuentó el Liceo de Düsseldorf. En 1819 empezó estudios de jurisprudencia en la Universidad de Bonn, los continuó en la de Göttingen, finalmente, tres años más tarde, en la Universidad de Berlín, y bajo la dirección de Hegel, se entregó por completo al estudio de las ciencias filosóficas. Fue entonces cuando entabló relaciones de amistad con los más prestigiosos intelectuales de las ciencias y las artes. Personalidades como Eduardo Gans, Varnhagen d'Ense, Franz Bopp, Chamisso y Grabbe pasaron a formar parte de su círculo social más estrecho (Hermand, 1976).

En estos momentos, el arte ya le atraía profundamente, de modo que en 1821 aparecen publicados sus primeros versos *Junge Leiden*, prólogo del posterior escrito titulado *El Libro de los Cantos*. Su éxito fue inmenso para sorpresa de la Alemania profunda, que no podía entender al escritor que la hería con los dardos de su pensamiento atrevido y al mismo tiempo la enaltecía con el resplandor de su genio (Hermand, 1976).

En 1830 partió como corresponsal de la Gaceta de Augsburgo a Francia, atraído por su revolución. Persona controvertida, Heine fue acusado unas veces de espía de Luis Felipe y otras veces como espía de Alemania. Para defenderse de tales acusaciones utilizó con su pluma llena de una certera e inagotable ironía (Möller, 1973).

Por último, en 1856 murió aquel gran genio, que durante veinticinco años representó en Alemania el espíritu de Francia y en Francia el espíritu de Alemania, y que dotó al siglo XIX de gran cantidad de obras maestras de la literatura y de la filosofía, que no citamos en nuestro trabajo por ceñirnos a aquella que mejor presenta una interpretación de la antigüedad griega: *Los dioses en el exilio*.

1.2. Características de su peculiar estilo: humor, ironía y simpática melancolía.

No podemos sustraernos a la necesidad de considerar, aunque sea con brevedad, los principales caracteres que sobresalen en las obras de Heine, si queremos, más adelante, entender bien su escrito *Los dioses en el exilio*.

La característica esencial de las obras de Heine es el humor: para él no existe nada sagrado, ni la fe, ni el amor, ni la patria. Hasta los propios dioses caerán bajo los golpes de su pluma. Aunque sus burlas tienen en el fondo algo de melancolía simpática, de dulzura y cierta dosis de ternura (Clasen, 1979).

En sus temas, unas veces fustiga al Dios cristiano, otras veces llora en estrofas por la muerte de los dioses de la vieja Grecia, y, de inmediato, canta al Cristo redentor con ardiente inspiración en los versos del *Mar del Norte*. Él, que

se mofa del Cristo cristiano, cuenta la dulce impresión que se producía en su mente cuando, siendo niño, miraba un Cristo crucificado en el aula del convento de Düsseldorf (Winkler, 1995).

De espíritu abierto a todas las impresiones, Heine las transforma en sentimiento artístico a través de su poesía, dándoles una nota esencial de su originalidad característica. En su obra se aprecia la influencia de sus antecesores como Wieland, de quien toma prestada su amable sensualidad; de Schiller, su ardiente sentimiento y de Goethe su panteísmo espiritual (Clasen, 1979; Winkler, 1995).

Se ha criticado la dureza con que tantas veces Heine trata a Alemania, *a la vieja de allá abajo*, como él con su humorismo la llamaba. Pero, al mismo tiempo, nadie como el poeta sentía las faltas de su país. A pesar de todo, y como discípulo de Hegel, no dejaba de alentar la “gran idea” (Heine cit. Sacristan, 1964, introducción). Tenía, como todo la Alemania de entonces, la noción, consciente o inconsciente, de un gran fin aún no definido. Creía con toda su alma en el triunfo próximo de su raza. Así escribe: “Guardaos, mis queridos vecinos de la Francia; cuando ese día llegue, vuestras horas estarán contadas” (Heine cit. Sacristan, 1964, introducción).

El amor es en Heine una mezcla rara, confusión extraña de sentimientos encontrados. La amargura más inocente, la queja más sentida se entrelaza con su sátira siempre fría que cautiva por su sencillez en todas las ocasiones. Sus burlas toman, a veces, un carácter melancólico que las hace simpáticas. El poeta, cansado de luchar, se queja y sus quejas penetran en el fondo del alma.

Compleja, universal y múltiple, la figura de Heine se refleja en sus obras. Su mente, apasionada por las luchas de su siglo, se refugia buscando calma en

los viejos recuerdos de su patria. Sus cantos dejan entrever entonces la influencia de la dulzura de Novalis, la enérgica cadencia de las baladas de Brentano y el mágico atractivo de Tielk. En su *Romancero* y en sus *Nocturnos*, todos los héroes de la pasada edad dorada reaparecen evocados por su pluma y cobra nueva vida animados por su poderosa inspiración. Todo se agita en torno suyo, penetrando en la selva oscura de Alemania (Möller, 1973; Koopmann, 1972:48-49).

Cuando la enfermedad le retenía sobre su lecho, su última inspiración voló desde su mente al mundo. Los recuerdos de su patria y de los tiempos pasados, en una palabra: su *Romancero*, fue la primera de sus tres últimas obras. Después vinieron las *Melodías hebraicas*, en las que parece vibrar más sinceramente que nunca su espíritu de creyente. Heine, que amaba a aquella Jerusalén que sólo conocía en sueños, sentía que llegaba la hora de creer en un Dios, en el Dios de sus mayores. Así, el Libro de Lázaro, su última producción, es un relato de sus días de enfermedad y sufrimiento, unas bellas páginas llenas de sentimientos delicados, combinados con retazos de burla e ironía (Clasen, 1979; Winkler, 1995). Pero su burla tiene, ahora más que nunca, cierto carácter melancólico que entristece y abruma el ánimo.

Para concluir, reiteramos la idea que se desprende de toda la obra de Heine: a vueltas con el amargo encono que campea en la mayoría de sus producciones, el poeta es un apasionado creyente, siempre original y atrevido, y aun en medio de sus amargas diatribas contra su patria, conserva hacia ella un cariño respetuoso y austero.

1.3. *El exilio de los dioses.*

1.3.1. Contexto de la obra

“*Los dioses en el exilio*” (*Die Götter im Exil*) es un breve texto en prosa que Heine escribe en 1834, estando ya desterrado en París. Por la misma época redacta otro escrito de características similares titulado “Los espíritus elementales”. En este momento el Heine tiene treinta y siete años, es conocido como poeta, ha pasado por diferentes universidades, ha concluido su doctorado y se ha visto obligado a recibir el bautismo para promocionarse socialmente. Llega a París, desterrado, el 19 de marzo de 1831. Pronto traba amistad con Balzac, Musset y Vigny, entre otros (Clasen, 1979; Winkler, 1995). Ese mismo año de 1834, Metternich advierte sobre sus actividades subversivas. Pocos meses después, en 1835, se prohíben todos los escritos de Heine en Prusia, al mismo tiempo que se publica la versión alemana de *Los dioses en el exilio* (*Die Götter im Exil*), texto previamente publicado en París, en la *Revue des Deux mondes*, en 1834 (Heine, 1964, introducción).

Tiempo atrás, en 1824, el joven poeta, admirador de Napoleón Bonaparte y de la Revolución Francesa, había salido enemistado de la casa de Goethe, al confesar a éste que estaba escribiendo su propia versión del mito de Fausto. Recordemos que según hemos visto en la biografía de Heine las relaciones diplomáticas en lo que a su entorno se refiere, nunca fueron el aspecto más destacado de su personalidad. Probablemente ese talante corrosivo y a veces revulsivo es lo que llevó a Karl Marx a admirarlo como “el más endurecido de los emigrantes alemanes”, “el más inteligente” y “el más irreductible” (Heine, 1964, introducción) y a sostener con él una relación

amistosa que se expresó fundamentalmente en la colaboración en los *Anales Franco-alemanes* (*Deutsch-französischen Jahrbüchern*) entre 1843 y 1844. Esos años fueron también decisivos en la evolución lírica y política de Heine puesto que publica su *Canto de alabanza al rey Luís de Baviera* y *Los tejedores*, el poema más abiertamente militante de su obra (Clasen, 1979; Winkler, 1995).

En 1844 escribe Heine una carta a Marx sobre el poema *Deutschland* y, a través de gente próxima a Marx, como su secretario Reinhardt, mantiene con él una relación de amistad, sin ser el poeta del todo comunista ni devoto de la causa del proletariado (Heine, 1964, introducción). Esa ambigüedad en el orden de la historia y de la política impregna también su vida interior y su mundo religioso. Heine no deja de creer ni de descreer, transita del monoteísmo al panteísmo entre nihilista, ateo y pagano, pasando del judaísmo al catolicismo, ansioso por encontrar alguna idea que merezca ser creída. Esta actitud vital e intelectual le fue acerbamente criticada.

En este contexto de revolución, donde los acontecimientos se suceden a una velocidad de vértigo y contra el cual se recorta el ensayo estudiado en este punto del trabajo, no es de extrañar que la prosa de Heine sea intermitentemente poética y filosófica, y que de voz a la más tensa dialéctica que puede conocer un hombre: la de la crisis de las formas simbólicas y la paralela disolución y resolución de los ideales que la llenan. Ese nítido reflejo de las vicisitudes de la conciencia histórica y artística fue patente desde la primera prohibición de la obra de Heine en 1835 hasta las posteriores promulgadas por los nazis durante la quema de libros. Su poesía, tendenciosa y comprometida, le acarreaba muchos riesgos y él lo sabía. En su prosa, en

cambio, la vivacidad de su inteligencia se enciende sin decaer en ningún momento y mantiene en vilo siempre las líneas de la prosa. Así pues, sólo nos resta decir que el ensayo que vamos a comentar a continuación no está exento de un cierto resplandor inquietante.

1.3.2. La victoria cristiana y el exilio de los dioses

Heine empieza su sobre *El exilio de los dioses* con una amarga queja sobre la demonización que han sufrido las divinidades grecorromanas tras el dominio cristiano del mundo. Culpabiliza a la Iglesia cristiana de haber transformado una serie de dioses, poderosos en su momento, en espíritus malignos, para demostrar la victoria de Cristo. Señala además que, en opinión de la iglesia cristiana, las armas diabólicas de los primeros siguen estando presentes en la sociedad del momento, manifestándose a través de la concupiscencia, la belleza y especialmente por medio de las danzas y los cantos, artes diabólicas todas ellas que, si bien en un principio fueron propias del culto a la naturaleza ahora son propias del culto a Satanás. Esta misma iglesia se ha encargado también de transformar el sacerdocio pagano en brujería. El poeta es consciente, pues así lo escribe en su ensayo, de que el tema que trata no es nuevo, pero considera la divulgación de las ideas antiguas a “algo parecido al huevo de Colón: todo el mundo sabía la cosa, pero ninguno la decía” (Heine, 1964:117). Otros eruditos modernos habían tratado el tema antes que él pero lo hicieron en un lenguaje científico tan confuso y abstracto que el gran público no lo podía descifrar.

La idea básica de este ensayo es llamar la atención del lector sobre cómo los viejos dioses, tras la victoria decisiva del cristianismo en el siglo III de

nuestra era, tuvieron que huir de Grecia para poder sobrevivir. Según Heine, la mayoría de ellos se dirigieron a Egipto, donde para mayor seguridad se transforman en animales. Otros huyeron a Europa, donde adoptaron todo tipo de disfraces para poder sobrevivir. En esta situación algunos dioses griegos buscaron refugio en las leyendas centroeuropeas, convirtiéndose en leñadores, pastores, verdugos o comerciantes aburguesados para, de alguna manera, seguir viviendo. Sin ir más lejos, la figura del Apolo griego parece haber inspirado al pastor de muchas de las leyendas medievales que pasaron a formar parte del imaginario de leyendas populares de la Baja Austria en la edad moderna: ese pastor que mientras apacienta su ganado canta con voz maravillosa al tiempo que toca admirablemente la lira o la flauta, y cuya belleza física acompañada de su sensibilidad de espíritu atrae de un modo irresistible a las mujeres, hasta tal punto que las hace enfermar de amor. Por otra parte, la figura del dios griego de la guerra, Marte, parece que inspiró la figura del verdugo medieval y moderno que aparece registrada en cuentos populares de Münster y Bolonia.

Tras esta breve introducción, Heine se hace eco en este escrito sobre la suerte de otros dioses: Baco/Dionisos, Mercurio/Hermes, Plutón y Neptuno y finalmente del gran Júpiter/Zeus.

1.3.3. El triunfo de Dionisos bajo la fe cristiana.

Con la leyenda del joven pescador y los tres monjes insiste Heine en el sincretismo que se produjo entre los dioses paganos y la fe cristiana. Para ello refiere en dicho relato que había en el Tirol una cabaña rodeada de lagos y bosques donde vivía un joven pescador. Un día, en el equinoccio de otoño, tres monjes llamaron a la puerta de su casa para que les prestara su barca para cruzar uno de los lagos. El joven accedió y a medianoche del día señalado se presentaron los monjes dispuestos a hacer el viaje, previo pago de la cantidad de dinero acordada. Dicha escena se repitió en dos ocasiones más. En la última, el joven pescador no pudo resistir su curiosidad y decidió esconderse entre las redes de su barca para descubrir el misterio de los tres monjes y su oscura travesía del equinoccio de otoño. Su sorpresa fue grande cuando observó que la travesía fue más breve de lo normal y cuando llegaron a su destino, pese a conocer palmo a palmo todas las tierras próximas a su cabaña, fue incapaz de reconocer el paisaje que tenía ante sus ojos: un gran claro de bosque rodeado por unos árboles que pertenecían a una flora totalmente extraña para él y, rodeadas de luces, se encontraban en él centenares de personas de toda condición, la mayoría hermosas como estatuas y vestidas con túnicas, todas parecían estatuas en movimiento. Las mujeres llevaban diademas de vid. Todos se acercaron a saludar a los tres monjes recién llegados.

Pero las sorpresas de joven no acabaron ahí. Cuando uno de los tres monjes se retiró el hábito que lo cubría vio que tenía un rostro repugnante dotado de orejas puntiagudas y una sexualidad cómicamente exagerada. El segundo monje resultó ser un ser barrigudo y calvo. Finalmente, el tercer

monje, despojado de sus vestiduras, tenía una maravillosa figura juvenil de nobles proporciones y algo afeminada en sus formas. A éste lo vistieron con una elegante túnica, le pusieron una corona de hiedra en la cabeza y le echaron sobre los hombros una magnífica piel de leopardo. En ese momento, llegó un carro triunfal de dos ruedas, tirado por dos leones, al cual se subió el joven. El carro se movió lentamente y detrás les siguió la alegre danzante muchedumbre coronada de vid. Delante del carro iban los músicos y los “mozos de pies cabrunos y rostros hermosos [...] aunque lascivos” (Heine, 1964:121).

En estas líneas Heine nos ha descrito una bacanal o fiesta dedicada a Dionisos. No obstante aprovecha para señalar, con su peculiar ironía, que da por sentado que el lector, por su formación en cultura clásica, habrá adivinado desde el principio que estaba describiendo una fiesta de Baco. Decimos que lo hace con ironía porque, desde hacía ya algún tiempo, en los planes de estudio de los *Gymnasien* alemanes cada vez se dedicaba menos tiempo al estudio de las disciplinas relacionadas con la humanidades (Ciencias de la Antigüedad, Filosofía, etc.) en beneficio de las ciencias técnicas (Matemáticas, Física, etc.) y las lenguas modernas (Martin, 1999). La crítica a la nueva situación académica no acaba ahí, pues en las líneas que siguen escribe cómo esta visión provoca una profunda angustia y terror en el joven pescador que no estaba familiarizado con los mitos de la cultura clásica y, por tanto, era incapaz de comprender lo que estaba viendo. Sin duda, el pescador es la imagen misma del lector que desconoce los clásicos y, por este desconocimiento de la antigüedad, resulta fácilmente manipulable por parte de una iglesia que conoce

muy bien la tradición clásica y se aprovecha de ello para falsearla, convirtiendo de este modo a los magníficos dioses antiguos en fantasmas y demonios.

Cuando el pescador es capaz de reaccionar vuelve de nuevo a la barca, se esconde de nuevo bajo las redes y espera impaciente llegar cuanto antes a su casa. De vuelta a su cabaña, el joven pescador se cree en la obligación de denunciar a los tribunales eclesiásticos el hecho horrendo que ha vivido. Para ello se dirige a un monasterio de franciscanos, próximo a su hogar, cuyo superior era casualmente el presidente de un tribunal eclesiástico; con humilde mirada contó al superior la horrorosa historia. Una vez terminado su relato, el superior levantó la cabeza, se retiró la capucha y el pescador descubrió con terror que el superior del convento era uno de los tres monjes que había participado en la bacanal, era un demonio pagano, concretamente el mayor de todos: aquel joven hermoso que había subido al carro triunfal. Era el mismísimo dios Baco. En tono amable y conciliador, el superior confirma al joven pescador que lo que ha experimentado es, ni más ni menos, que una noche en compañía del dios Baco, que el dios en sí mismo no es perjudicial para las personas que saben lo que representa: consolación para las preocupaciones y alegría para los corazones; sin embargo reconoce que es una divinidad muy peligrosa para la gente inculta, como el pescador. Por eso le da a entender que aquella visión fue fruto de un episodio de embriaguez del pescador, le aconseja moderar el consumo de vino y finalmente le invita a que no diga nada a nadie bajo la amenaza denunciarlo a la autoridad secular del alguacil y la pena de veinticinco azotes. El pobre pescador cerró la boca y no contó esta historia sino en su vejez y sólo a sus parientes.

Una vez más, la iglesia cristiana, sabedora de la apropiación de mitos paganos para usarlos en su propio beneficio para expandir el cristianismo, no acepta de ningún modo que esto se haga público y amenaza con denuncias y castigos a todo aquel que quiera divulgar este tema (Küppers, 1994; Martin, 1999). Por ello decía Heine al inicio de este ensayo que fueron muchos los autores que antes que él trataron este tema, pero lo hicieron de una manera tan oscura que no conseguía llegar al gran público, sólo a los iniciados; y como queda patente en las palabras del superior del convento: que los hombre de letras tengan conocimiento de esto, mientras no se divulgue demasiado, no tiene mucha importancia; el peligro está en el gran público, en las masas, a las que conviene tener controladas a través de la religión, sin ofrecerles demasiada cultura.

1.3.4. De cómo Hermes se convierte en comerciante holandés.

En este mismo escrito cuenta Heine que otras viejas crónicas esconden leyendas parecidas, pero en esta ocasión sitúan los hechos en Spira, junto al Rin. Al parecer, en las costas de la Frisia oriental existe una tradición en la que se reconoce con suma claridad el trasfondo de las antiguas ideas paganas de la travesía de los muertos al reino de las sombras. Y, si bien es cierto que nunca aparece el personaje de Caronte para guiar la barca, en cambio se puede reconocer una figura mitológica mucha más importante, nos referimos a Mercurio o Hermes *psychopompos*.

Cuenta la leyenda que en la Frisia oriental, en la costa del mar del Norte, se encuentra la casa solitaria de un pescador que vive allí con su familia. En

una determinada época del año, a mediodía, entra un viajero en la cabaña y pide hablar con el pescador sobre un negocio. Al principio el pescador se niega pero finalmente accede a tener la conversación con el extranjero. El viajero era un varón entrado en años pero bien conservado, robusto, con unos ojos muy vivos. Llevaba un vestido de mercader holandés que revelaba cierto bienestar económico. Sin duda, el viajero era un comerciante holandés. Según el propio viajero, él es un agente expedidor y ha recibido el encargo de uno de sus clientes de transportar, desde la costa frisia hasta la Isla Blanca, un determinado número de almas: tantas como quepan en una barca corriente. Para esto quería saber el viajero si el barquero quiere trasladar esa misma noche con su barca dicha carga a la isla citada, por supuesto está dispuesto a pagar el viaje por anticipado y espera, por modestia cristiana, que el pescador ponga un precio razonable.

El pescador se queda callado, pensando, pues se da cuenta de que la carga son las almas de difuntos y de que está en presencia del holandés fantasma del que en alguna ocasión le han hablado sus colegas. Después de cierta reflexión sobre el asunto, accede al negocio: a la hora acordada acude el pescador con su barca al lugar convenido y procede embarcar su carga invisible de almas difuntas. Tras la travesía llegan a la Isla Blanca y detiene la barca. No ve a nadie en la playa, pero oye la voz del holandés que parece leer una lista de nombres propios, entre los que hay algunos de personas conocidas del pescador que han muerto durante el año. Mientras prosigue la lectura de la lista la barca va aligerándose, apenas terminada la lista se levanta de golpe. El pescador se da cuenta de que su carga ha sido recibida y se vuelve tranquilamente a su casa a reunirse con su mujer y sus hijos.

En esta leyenda es fácil de adivinar, pese al disfraz de comerciante holandés, la presencia de una importante figura mitológica. Se trata del dios Mercurio, antiguo guía de las almas, del Hermes psychopompos, cuyo hábil ingenio y oportuno disfraz le han permitido sobrevivir, aunque de manera oculta, en la tradición de las leyendas populares. El más astuto de los dioses se hace comerciante para estar protegido por las leyes y poder escalar peldaños en la pirámide social de su tiempo, pues cabe recordar que en esta época los comerciantes, representan a la incipiente burguesía que tan destacado papel jugará en los años posteriores por su importancia tanto económica como política, protagonizando importantes cambios estructurales durante todo el siglo XIX (Küppers, 1994; Martin, 1999).

1.3.5. Plutón, Neptuno y Júpiter: tres hermanos, tres destinos.

En la fe popular el reino de las sombras de Plutón se convirtió en infierno pleno, mientras su señor era objeto de una diabolización completa. No obstante, la posición de Plutón siguió siendo esencialmente idéntica. Él era el dios del inframundo y su hermano Neptuno seguía siendo el dios del mar (Küppers, 1994; Martin, 1999). Ambos no tuvieron que emigrar de sus respectivos reinos como otros dioses, sino que siguieron en sus dominios, incluso después de la victoria del cristianismo. Neptuno siguió siendo el dueño del imperio del agua, aunque sólo ejerciera en los sueños de los marineros y en los versos de los poetas y Plutón se mantuvo como príncipe del mundo subterráneo a pesar de su transformación completa en diablo o demonio.

Peor suerte corrió Júpiter, padre de todos los dioses y soberano absoluto del Olimpo. Cuando se proclamó el triunfo de la cruz, el Crónida desapareció en el tumulto de las migraciones de los pueblos y su rastro se perdió. Parece que no se ha conservado ninguna tradición popular de Júpiteres medievales y, según relata Heine, la única noticia recogida es una historia que le contó una vez su amigo Niels Andersen.

Esta historia, según recoge Heine, tiene como escenario la Isla de los Conejos. Nadie conoce su ubicación exacta. Nadie ha podido llegar a ella desde que se descubrió pues gigantescos témpanos de hielo lo impiden. Sólo los marineros de un ballenero ruso que una vez se vio lanzado muy al norte por una tormenta pisaron dicha isla y de eso hacía ya cien años. Cuenta que cuando aquellos marineros desembarcaron con una lancha hallaron la isla desierta y salvaje. Vieron correr unos conejos y por eso le dieron el nombre de la Isla de los Conejos. En ella encontraron una miserable y única choza habitada por un anciano viejísimo que iba vestido con pieles de conejo. A su derecha había un pájaro gigantesco que parecía un águila, apenas conservaba sus plumas, lo que daba al desnudo animal un aspecto entre cómico y horrible al mismo tiempo. A la izquierda del viejo estaba echada en el suelo una cabra grandísima y pelona que parecía muy vieja.

Entre los marineros rusos había varios griegos y uno de ellos, sin pensar que el dueño de la choza pudiera entenderle, dijo en griego a uno de sus compañeros que posiblemente ese viejo era un fantasma o un demonio malo. El viejo, al oír estas palabras, se levantó de su silla y con gran asombro los marineros contemplaron una figura alta y magnífica, con dignidad y autoridad real y con rasgos nobles y proporcionados signo de originaria belleza. Por su

boca, en un viejo dialecto griego, comunicó al joven que se equivocaba, que no era ni un fantasma ni un demonio, sino un desgraciado que conoció días mejores.

El viejo les dijo que vivía en la isla desde tiempo inmemorial y que le complacía en aquella ocasión poder hablar su lengua materna, pues él era griego. Pidió a sus compatriotas que le dieran algunas noticias de la situación de Grecia. El que alguien hubiera derribado las cruces de las ciudades griegas produjo una alegría maliciosa en el viejo, pero se entristeció cuando le dijeron que en lugar de la cruz habían puesto la media luna. Lo más notable era que ningún marinero conocía las ciudades por las que el viejo preguntaba y que, según decía, habían sido florecientes; del mismo modo al viejo le eran desconocidos los nombres de ciudades y aldeas de la Grecia actual que le dijeron los marineros. Observaron, sin embargo, que conocía las tierras de Grecia con todo detalle: las ensenadas, los golfos, los cabos e istmos. Así, les preguntó con especial interés y hasta con un poco de angustia por el templo más hermoso de toda Grecia, pero ninguno de los oyentes conocía el nombre que el viejo pronunció con ternura.

Uno de los marineros dijo que allí había ruinas de antiguos edificios que hablaban de una pasada magnificencia, pero que sólo quedaba en pie alguna gran columna de mármol y que medio escondidas en el suelo yacían algunas grandes placas de mármol que retrataban figuras en altos relieves representado toda clase de juegos y combates, muy amables y bonitos de ver, pero desgraciadamente también muy destruidos por el tiempo. Su padre le había dicho que eran las ruinas de un viejo templo dedicado a un malvado dios pagano que no sólo se dedicaba a la desnuda lascivia sino que cultivaba los

vicios contra naturaleza y la vergüenza de la sangre; y que, a pesar de todo ello, los ciegos paganos habían venerado con sacrificios. Una vez más, la escasa formación en las disciplinas propias de la antigüedad o la ignorancia de las masas populares conducen al desprestigio de los dioses antiguos y se prestan a la fácil manipulación de su simbolismo hasta conseguir su total diabolización (Küppers, 1994; Martin, 1999).

Cuando el joven terminó de hablar el viejo lanzó un profundo suspiro que demostraba la presencia de un dolor espantoso. El gran pájaro chilló y la vieja cabra empezó a lamer las manos del anciano para consolarle. Los marineros sintieron un extraño malestar a la vista de ese espectáculo y abandonaron velozmente la choza y la isla.

Vueltos a bordo del barco contaron su aventura. Entre los hombres de a bordo había un sabio ruso profesor de la facultad de filosofía de la Universidad de Karzán, quien les aseguró que su aventura había sido muy importante, pues les declaró que el anciano de la Isla de los Conejos era indiscutiblemente el viejo dios Júpiter, antiguo rey de los dioses. Que el pájaro era el águila que en otros tiempos sostuvo sus rayos. Y la vieja cabra no podía ser otra sino Amaltea, la vieja nodriza que en Creta amamantó al dios y que ahora le alimentaba de nuevo en el exilio.

Heine termina su narración diciendo que esta historia le llena el alma de melancolía, al ver que hasta los dioses tienen que perecer al final. Refiere con cierta amargura que hasta el más grande de los dioses tiene que esconderse en el Polo Norte entre témpanos de hielo y negociar con míseras pieles de conejo para poder, no ya sobrevivir, sino simplemente vegetar hasta que la férrea ley del hado disponga.

No puede acabar su ensayo sin una profunda reflexión cuando dice que, sin duda, hay gente que disfruta malévolamente ante este espectáculo. Pero que a él le conmueve el espectáculo de la grandeza caída y a ella dedica su más piadosa compasión. Señala además que su sensibilidad le impide dar a su narración esa fría seriedad que es uno de los rasgos característicos de los historiadores (Küppers, 1994; Martin, 1999). Y aunque finaliza su escrito diciendo que se trata sólo de la “primera sección de su historia de los dioses en el exilio”, nos hallamos de nuevo ante una burla de Heine respecto al estilo histórico-científico de muchos de sus colegas que utilizaban un estilo tan complejo que apenas era comprensible para el gran público.

2. NIETZSCHE: EL OCASO DE LA ANTIGÜEDA EN CLAVE DE TRAGEDIA.

2.1. Relación de Nietzsche con la Filología Clásica

Frente a la figura de Nietzsche como filósofo, su antigua profesión de filólogo ha quedado relegada a un segundo plano. Dada la temática de nuestro trabajo, nos ocuparemos de la relación que tuvo Nietzsche con la Filología Clásica, comenzando por su formación humanista en Pforta, revisando sus conferencias, trabajos científicos y analizando su dedicación a la docencia durante esta etapa. Como veremos, tempranamente se gesta en el interior de Nietzsche un conflicto entre filología y filosofía, que le llevará finalmente, tras enfermedades y abandonos temporales, a la renuncia a docencia en Basilea.

Antes de continuar debemos señalar los límites cronológicos a los que nos ceñiremos. Por una parte, como punto de partida estableceremos su temprana formación humanística; por otra parte, como punto de llegada colocaremos la publicación de la obra que él programó para su consagración como filólogo clásico, *El nacimiento de la tragedia [Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik (Griechentum und Pessimismus)]* que tantos desengaños le proporcionaría que significó verdaderamente el fin de su carrera como filólogo clásico. Atendiendo a esta limitación final que consideramos significativa, nos referiremos brevemente a los años siguientes hasta 1879, fecha en la que siguió impartiendo docencia, aunque cada vez se iba alejando más de la filología, hasta que finalmente abandonó su cátedra.

2.1.1. Infancia y primera juventud de Nietzsche (1854-1864)

Al centrarnos en la relación que existe entre Friedrich Nietzsche y la filología clásica, debemos remontarnos a su infancia y ver en ella el origen de su formación humanística. Su padre, Ludwig Nietzsche, era pastor de la iglesia luterana. Su temprana muerte cuando su hijo contaba sólo cinco años, determinaría los estudios humanísticos de éste con la idea implícita de que seguiría los pasos de su padre. Cuando a los diez años entre en el Instituto de la Catedral de Naumburg, ciudad a donde se retiró su madre viuda con sus hijos, ya poseía conocimientos elementales de latín y de griego. En 1858 la madre recibió una carta del rector de la Escuela Provincial Real de Pforta en la que se le ofrecía una plaza para su hijo de quien se conocía su gran aptitud. Así, en octubre de ese mismo año, Nietzsche ingresó en esta prestigiosa institución que habría de ser absolutamente decisiva para su carrera posterior (Janz, 1981:57).

Su formación en lenguas clásicas ya se había desarrollado en el Instituto de Naumburg donde había estudiado duramente, aunque no tuvo dificultades ni siquiera con el griego. El programa de trabajo del Instituto de Pforta era de mayor dureza aún, con un horario que comenzaba a las siete de la mañana y duraba hasta las siete de la tarde. La finalidad del período de enseñanza, que duraba seis años, era preparar a sus pupilos “para la vida científica superior o para el cultivo profesional de la erudición y el saber” (Janz, 1981:59). Figuraba en su época como el mejor centro de formación humanística y así, aunque se prestaba atención a la lengua y cultura alemanas, su foco de interés principal era la Antigüedad. El espíritu de esa institución era, en parte semejante al de

una escuela militar prusiana, pero en parte alejado por su carácter apolítico, con un ligero latido de libertad y republicanismo en el sentido de la polis griega y de la antigua Roma (Janz, 1981:61). La finalidad primordial era, con todo, la investigación lingüística y filológica, el saber erudito dirigido tanto a los grandes clásicos alemanes como al mundo antiguo de Grecia y Roma. Había, en cambio, un gran alejamiento y desinterés por las ciencias naturales que surgían en aquellos momentos. A los alumnos se les animaba a seguir las lecturas y estudio del latín y del griego también en sus horas libres. Los trabajos se redactaban en latín. En 1861, con tan sólo diecisiete años, escribía Nietzsche a su hermana que estaba leyendo simultáneamente en latín a Virgilio, Livio, Cicerón y Salustio y en griego la *Ilíada*, Lisias y Heródoto. Su preparación filológica era tal que, más tarde, en la Universidad solamente tuvo que completar conocimientos y técnicas filológicas.

No resulta extraño, por tanto, que Nietzsche recordara con horror a los veinticuatro años la coerción de este riguroso horario. Son interesantes los comentarios que hace en su obra autobiográfica (Nietzsche, 1954: 151 y ss.) sobre la influencia de Pforta en su vida. Reconoce que la rigidez de sus planes le apartó de sus proyectos artísticos y dedicación a la música. “A partir de ese momento”, escribe, “ese hueco vino a llenarlo la filología”. Si tal dedicación consagró a las lenguas clásicas parece que, en cambio, fueron pobres los resultados en hebreo, lengua que también tenía que estudiar por su futura profesión de pastor; aunque como dice Janz, en esa etapa Nietzsche no veía un camino claro ante sí. Si finalmente se decidió por la filología clásica fue por la influencia de algunos de sus profesores, filólogos “de mirada libre y ademán fresco” y tal elección no se habría dado si hubieran sido como los del Instituto

“estrechos de miras, desapasionados, preocupados sólo por el microanálisis, que de la ciencia sólo conocían el polvo erudito” (Nietzsche, 1954:118.). Este severo juicio sobre los profesionales de la filología no lo abandonará en toda su trayectoria formativa y profesional, y sí se encontraran opiniones y asertos de mayor dureza en su escrito póstumo *Nosotros los filólogos [Wir Philologen]*, al que todavía habremos de referirnos o en otro inédito en vida de su autor, *A propósito de la Filología en La inocencia del devenir [Die Unschuld des Werdens]* en donde se leen fragmentos aún más sorprendentes.

Lo único que tenía claro era su amor por la Antigüedad y el placer que le causaron sus primeros encuentros con los griegos en las lecturas de Sófocles, Esquilo y Platón, cuyo *Banquete* era su obra preferida, después de los líricos. Así, en el último curso, realizó un estudio sobre el *Edipo Rey* que sería un prelude de *Die Geburt der Tragödie* y un trabajo final sobre Teognis, éste puramente filológico. En latín su meta era emular en sus composiciones, en rigor y concisión, a Salustio, a quien tomo como modelo, como cuenta en su *Ecce homo* (O.c; 1970: 285). En su examen final le salvaría precisamente el griego, su materia favorita.

2.1.2. Sus años de formación universitaria (1864-1869)

En octubre de 1864 llegó a Bonn para matricularse en Teología, aunque ni ésta ni la filología le atrajeran. De aquella sólo le preocupó, como él mismo cuenta, su aspecto filológico en relación al *Nuevo Testamento* y el problema de la investigación de sus fuentes. Ante esta perspectiva, ya en el verano de 1865 se pasa definitivamente a los estudios de Filología. De esa época es su trabajo *Der Danae Klage*, sobre el poema de Simónides, publicado años más tarde (*RhM* NF XXIII 1868, 480-489). Sus maestros allí fueron Otto Jahn y Friedrich Ritschl y, aunque sentía mayor afinidad por el primero con quien coincidía en los gustos musicales, terminó inclinándose por el segundo, lo que fue determinante para su vida futura. No obstante, su cambio a la Universidad de Leipzig fue una decisión personal y en absoluto condicionada, como demuestra su biógrafo Janz (1981; I: 136), y fue tomada antes de que las disensiones entre Jahn y Ritschl llevaran a este último a trasladarse a Leipzig.

El semestre de invierno de 1865 ya estaba Nietzsche en Leipzig. Aquí habría de finalizar sus estudios universitarios, pese a un intento de traslado a Berlín que finalmente no se llevó a cabo.

Los años que siguieron estuvieron dedicados intensivamente al trabajo filológico. Comenzó asistiendo a cursos de Ritschl y de su discípulo Georg Curtius. Eran cursos de epigrafía latina, de historia de la tragedia griega, de gramática latina y sobre *Miles gloriosus* de Plauto, pero no llegaban a interesarle plenamente. En cambio le interesaba más el proceso de la enseñanza, como actuaba uno u otro de los profesores, cuál era su método. Se esforzó más, en sus propias palabras, “en aprender cómo se llega a ser un

maestro que en aprender lo que normalmente se enseña en las universidades” (Nietzsche, 1954:132-133). Sobre los conocimientos que habría de enseñar tenía confianza en que no le faltarían los conocimientos propios de un académico. Su objetivo era convertirse en un auténtico maestro, capaz de despertar en los jóvenes interés científico.

En diciembre de ese año 1865 Ritschl le invita junto con otros estudiantes, ya conocidos de los tiempos de Bonn, a fundar una Asociación de Filología en la que podían presentar trabajos y discutirlos y criticarlos con mayor intensidad de lo que era posible en clase y en seminarios. En la segunda sesión que celebraron, Nietzsche presentó un estudio sobre la *Theognidea*, que era en realidad una refección de su trabajo final de estudios en Pforta, en el que ahora profundizaba la investigación en cuanto a la crítica del texto y composición de la colección. El éxito de su exposición entre sus compañeros y el sometimiento del trabajo al juicio del maestro fueron determinantes para su futura profesión y, como él mismo confiesa en esa época nació como filólogo (Nietzsche, 1954:139). Su relación con Ritschl se hizo más intensa, pero la sobrevaloración de éste, a juicio de Nietzsche, de su campo, el de la filología, determinaba cierta incompreensión hacia la filosofía, que le llevaba a ver con malos ojos a los filólogos que se inclinaban a ella, lo que sin duda le inquietaba por ser su caso.

En junio de 1866 pronuncia su segunda conferencia, que ahora será un trabajo nuevo sobre la enciclopedia bizantina, denominado *Suda*, entonces atribuida a Suidas, a la que le había llevado la investigación sobre Teognis. Llega a la conclusión, para él paradójica, de que dada su época de composición sea la fuente más importante de la literatura griega. En agosto de

ese mismo año le ofrecieron un trabajo remunerado para elaborar un libro sobre Esquilo, que procedía en realidad de Dindorf, personaje que no era de su agrado. Dicho trabajo no llegó a realizarse pero fue el origen de su interés por la tragedia y por eso lo reseñamos. Ese verano se dedicó también a completar su trabajo sobre Teognis que se publicará en el *Rheinisches Museum* en 1867, gracias a Ritschl.

En noviembre la Universidad propone un concurso con el tema *De fontibus Diogenis Laertii*. Detrás de tal propuesta está su maestro Ritschl, quien conocía los intereses y trabajos del discípulo. Efectivamente, Nietzsche se había interesado por las *Vidas de los filósofos ilustres* en su estudio sobre la *Suda* y había visto certeramente la importancia que tenía para el conocimiento de la filosofía antigua. Este trabajo, redactado finalmente en latín, despertó en él su interés por la redacción previa en alemán, que cuidó en extremo. En 1867 obtuvo el premio y después publicó su trabajo también en el *Rheinisches Museum*. Sin embargo, ni esta publicación ni la anterior, la de Teognis, le complacerían plenamente.

Su tercera conferencia en la Asociación Filológica tuvo lugar en enero de 1867. Su interés se centraba también ahora en la filosofía, en los índices de la obra aristotélica, tomando como punto de partida la obra erudita de Valentín Rose que le incitó también a interesarse por Demócrito. Pero esta vez esos estudios no le llevarán a temas relacionados. Ahora su interés gira hacia la cuestión homérica, pero incluye asimismo a Hesíodo, y también a otros épicos griegos - Museo, Orfeo – a quienes considera representantes del pesimismo griego. Reflexiones que plantea aquí se presentaran más tarde en *El nacimiento de la tragedia*. Al hilo de esos estudios homéricos se presenta el

tema de su cuarta y última conferencia en la Asociación Filológica, cuyo tema fue “Sobre la guerra de aedos en Eubea. En ella exponía los resultados de sus últimos estudios y se ocupaba del *Certamen Hesiodi et Homeri*, sobre lo que luego habría de volver. Hace ahí consideraciones importantes sobre el *agón*, el sentido de la competición, que ve como un rasgo esencial de los griegos y que va a ser también un rasgo decisivo de su imagen de la cultura griega que tan determinante sería de su propia visión de mundo (Janz 1981; I: 169).

No menos interesantes respecto a lo que en un futuro no lejano sería su propia elección final se muestran en las reflexiones que sobre el trabajo filológico aparecen en la correspondencia con sus amigos. Por ello, no podemos dejar de citar algunas muestras: “Todo trabajo de cierta envergadura [...] tiene una influencia ética”, “Una exposición estricta [...] eliminando en lo posible esa seriedad morbosa y esa obsesión erudita por las citas que tan fáciles resultan” (Carta a Paul Daussen el 4 de abril de 1867). “No debemos ignorar que a la mayoría de nuestros filólogos les falta toda visión global estimulante de la Antigüedad porque se quedan demasiado cerca del cuadro y se limitan a investigar tal o cual mancha de aceite en lugar de admirar y –lo que aún vale más- gozar de los rasgos grandes y audaces de la pintura de su conjunto” (Carta a Carl von Gersdorff el 6 de abril de 1867) (Janz 1981; I: 170). Ambas cartas se escriben por los mismos días y son muestra de la inquietud de Nietzsche por la imagen del filólogo al uso, que no coincide casi nada con lo que es su ideal. Le obsesionaba la forma de trabajar del filólogo: “La verdad es que nuestro modo de trabajar es [...] deprimente. Los cien libros que hay encima de mi mesa son otras tantas tenazas que esterilizan el nervio del pensamiento autónomo”, en la carta citada en último lugar. A él le parecía que

no tenía que estar reñido el espíritu con el conocimiento y ponía de ejemplo de su pensamiento a Sófocles que sabía bailar con elegancia y jugar a la pelota al tiempo que mostraba la calidad de su espíritu en la composición de la tragedia. ¿Es que era forzoso elegir una cosa u otra? ¿Esa escisión que el pueblo griego no conocía le habría sido impuesta a la naturaleza humana también por el cristianismo?

De esta misma época debe de datar su amistad con Rohde, quien aparece mencionado por primera vez en una carta de febrero de 1867. También éste había comenzado sus estudios en Bonn y había seguido a Ritschl a Leipzig. Lo que le atrajo a Nietzsche de él, era su apertura de espíritu y su flexibilidad, que le ponían por encima de la estrechez de miras de que tanto acusaba a la filología. Ese mismo año hicieron juntos un viaje en verano, tras el cual se separaron, ya que Rohde proseguiría sus estudios en Kiel. Las intenciones de Nietzsche también eran abandonar Leipzig y terminar sus estudios en Berlín, haciendo allí el servicio militar al mismo tiempo. Pero esos planes se verían trastocados por motivos de organización militar y así tuvo que incorporarse a filas en octubre de 1867 en la ciudad familiar de Naumburg. Esa etapa de su vida él la vivió como “un antídoto contra la manía erudita, pedante, fría, estrecha de miras [...]” (Janz 1981; I: 198). En ese tiempo estuvo elaborando un homenaje a su maestro, que no llegó a materializarse, un trabajo sobre Demócrito, por quien, como hemos apuntado anteriormente, se le había despertado interés ya de antes.

Su correspondencia con Rohde nos revela otra vez su dificultad para soportar las presiones de la filología: “Tengo un raro deseo de decir en mi próximo trabajo, escrito *in honorem Ritscheli*, unas cuantas verdades amargas

al filólogo” (Carta de 1 de febrero de 1868) (Janz 1981; I: 199). Sin embargo Nietzsche sintió siempre una gran veneración por su maestro a quien se sentía profundamente ligado. Pero no puede por menos que atisbarse en esas palabras un punto de esa oposición amor/odio en sus relaciones que, en este caso, estaría favorecida por el carácter de filólogo puro del maestro, totalmente alejado de cualquier inquietud filosófica en el desarrollo de su profesión. En cambio, en el discípulo se va intensificando su inclinación a la filosofía. Por otra parte, la tesis doctoral que proyectaba era de índole totalmente filosófica: *El concepto de lo orgánico desde Kant*, tema que luego abandonaría por sí mismo sin lograr centrarse en otros, para definitivamente no realizar ninguna. Después de la enfermedad padecida por la caída de un caballo en el ejército, vuelve Nietzsche en octubre de 1868 a Leipzig y realiza su último curso.

Este nuevo curso de 1868-69 será abordado con un nuevo espíritu. Su enfermedad le ha hecho madurar y ya no se ve como un estudiante. El 6 de noviembre pronunció una conferencia en la Asociación Filológica, como apertura de curso, sobre las sátiras de Varrón y el cínico Menipo. Esa día será importante en su vida, pues conoció personalmente a Richard Wagner, quien tanta influencia habría de ejercer en su vida. El conocimiento del músico le abre otras perspectivas.

Nietzsche sabía que le faltaba algo, tenía conciencia del carácter unilateral de su formación. Por esos días de enero de 1869 recibió una noticia: en Basilea había quedado libre la cátedra de Lengua y Literatura Griega. El profesor Adolf Kiessling, quien la dejaba vacante, conocía las publicaciones de Nietzsche en el *Rheinisches Museum* y pedía a Ritschl informes sobre él. El informe, extremadamente elogioso de éste, paso al Consejero Educativo de

Basilea. Éste, el también profesor de griego Vischer-Belfinger, se había dirigido ya a otros profesores alemanes, como el propio Ritschl y Usener, que conocía a Nietzsche de Bonn y contestó favorablemente. De este modo, la candidatura de Nietzsche terminó por ser aceptada, a pesar de no haberse doctorado ni habilitado. Él lo supo con certeza en enero y en febrero escribió a Vischer-Belfinger su aceptación y el programa de sus cursos. Sin duda la oferta le halagó y la consideró una gran suerte, pero su juventud comenzaba a quedar atrás. Así Friedrich Nietzsche con veinticuatro años fue catedrático de Basilea.

2.1.3. Sus años de docencia en Basilea (1869-1872)

Antes de su viaje a Basilea Nietzsche intentó acomodar una tesis doctoral con sus nuevas investigaciones sobre Diógenes Laercio, pero la Facultad de Leipzig le liberó de esta obligación por considerar sus publicaciones suficientemente valiosas. Envía también su *curriculum vitae* a la oficina de empleo de Basilea, con reflexiones sobre la filología llenas de lucidez. Por fin, el 12 de abril emprende con calma su viaje. En su transcurso prepara su lección inaugural: *Homer und die klassische Philologie*. Esta lección resultará, en cierta manera, programática, respecto a la concepción que Nietzsche irá adquiriendo de la filología. La cuestión homérica ocupa la parte central de su disertación, pero el comienzo y el final están destinados a exponer su ideario. Defiende a la filología de los ataques que recibe en su época, pero ve manifiesta la contradicción interna que padece en la tensión entre ciencia y arte, tema central de su vida y de su pensamiento. Precisamente hay quienes piensan – escribe Nietzsche – que los filólogos son

los propios enemigos y destructores de la antigüedad clásica y de los ideales del mundo antiguo. Él quiera propugnar la alianza entre esos dos mundos, el científico y el del arte. “El movimiento científico-artístico de tan singular centauro (así denomina a la filología clásica) se encamina con inmenso empuje, más con la lentitud de cíclope, a superar ese abismo abierto entre la antigüedad ideal – que quizás no sea sino la más hermosa floración de la añoranza germánica por el sur – y la antigüedad real. Para ello la filología clásica se esfuerza no por otra cosa que por la final plenitud de sus más propia esencia, por la perfecta coherencia y compenetración de sus impulsos fundamentales, originariamente antogónicos y reunidos sólo con violencia” (VVAA, 1982: 250-253). Al final, parafraseando una frase de Séneca – invierte el dicho de Séneca en *philosophia facta est quae philologia fuit* – resume su pensamiento en que toda actividad filológica ha de estar encuadrada en una concepción filosófica del mundo. Lo que ha expuesto sobre la cuestión homérica es una revisión de los conocimientos filológicos sobre el tema en el momento. Al terminar de leer su lección inaugural da la sensación de que la cuestión homérica ha sido un mero pretexto para poner en relación su particular *Weltanschauung* con la filología clásica.

El contrato que suscribió Nietzsche con Basilea le obligaba también a impartir clases en los últimos cursos del Pädagogium, centro de enseñanza en el que se impartía un bachillerato humanístico superior. Realmente no coincidía demasiado con lo que inicialmente le habían propuesto y terminó explicando en su primer semestre un curso de tres horas sobre los líricos griegos y otro de tres horas sobre *Las Coéforas* de Esquilo. Así, el curso sobre investigación de fuentes de historia de la literatura griega, no llegó a darse. Pero no estaba

separada entonces en su cátedra griego de latín. De modo que en el semestre de invierno (1869-1870) hubo de enseñar gramática latina. Por otra parte, en el Pädagogium sabemos por el informe trimestral que se leyó en la primera mitad los *Trabajos*, la *Apología* de Platón, y los cantos XII y XIII de la *Ilíada*. En la segunda mitad, la *Electra* de Sófocles y *Protágoras* de Platón. También había ejercicios gramaticales y lecturas de alumnos supervisadas por él. Además estaba confeccionando por su cuenta un diccionario de Esquilo y proyectaba realizar con Usener un *corpus* histórico-filosófico donde él se ocuparía de Laercio y aquél de Estobeo.

Entre tanto su prestigio de profesor le llevó a dar dos conferencias públicas: “El drama musical griego” (18 de enero de 1870) y “Sócrates y la Tragedia” (1 de febrero de 1870). Asimismo en *RhM* aparecerían los *Analecta Laertiana* (NF XXX 1870, pp. 217-231) y había prometido a su maestro Ritschl el *Certamen Hesiodi et Homeri* para una colección que aquél estaba fundando en Leipzig, los *Melemata Societatis Philologicae Lipsiensis*, de la que habría de ser el primer número. Quería además recoger en una obra sus publicaciones dispersas sobre Diógenes Laercio. Pero esta época fue para Nietzsche, según la califica Janz, una etapa de profesión y vocación en conflicto (Janz 1981; II: 65). En una carta a Rhode se queja de lo que ha de representar continuamente: “Lo que más molesto me resulta es tener que representar siempre: el maestro, el filólogo, el hombre [...]. Ciencia, arte y filosofía crecen ahora juntas, de tal modo en mí, que habré de parir un día centauros” (Janz 1981; II: 66).

Sobre las materias que impartió en los siguientes semestres también tenemos información completa. Por ello da la impresión de que Nietzsche sentía agobio de sus deberes y vivía un poco del trabajo que había realizado en su última etapa como estudiante, puesto que vuelven a aparecer en el semestre de verano los *Trabajos*, ahora en la universidad, junto con *Edipo Rey* para las clases y los *Academica* de Cicerón para el seminario. Allí parece vivir solamente para los trágicos, pues se leyó primero la *Electra* sofoclea, los alumnos escribieron sobre las *Bacantes* y el culto de Dioniso, y finalmente se discutieron partes elegidas de *Agamenón* y *Coéforas* y la *Medea* de Eurípides. Se le ve, pues, encaminado hacia la creación de su obra primeriza por la selección de sus lecturas. En esa línea se puede situar el manuscrito *En nacimiento del pensamiento trágico* que regalaría a Cósima Wagner en diciembre. No obstante, también escribió para Ritschl el *Certamen Hesiodi et Homeri* prometido.

La guerra francoprusiana de 1870 supondrá un hito en su trabajo. Se incorporará como enfermero en el ejército, pero él mismo contraerá disentería y difteria. De nuevo una enfermedad le apartará de la milicia.

El tiempo de descanso en Naumburg lo ocupó en sus estudios rítmicos y métricos que luego proyectará en sus futuras clases. En septiembre se publica en *Rheinisches Museum* la primera parte de “Der Florentinische Tractat über Homer und Hesiod” en cual sería, junto con la segunda parte de 1873, su último trabajo filológico.

Como otras veces, lo que anuncia como programa del semestre de invierno luego no se realiza. Así en lugar de una “Historia del epos griego” imparte finalmente los *Erga*. La Métrica, en cambio, sí se lleva a la práctica. Los

conocidos *Académica* ciceronianos sustituyen al proyectado libro I de la *Institutio oratoria* de Quintiliano, en lo que debemos ver su ya primordial interés por la filosofía.

El agotamiento que le produce su trabajo hace que los médicos de Basilea le prescriban un mes de vacaciones, las primeras que pasará en el sur liberado de sus cargas docentes. Pero ese tiempo Nietzsche lo empleará trabajando en su obra primogénita. Fue también en enero de ese año cuando intentó cambiar su cátedra por la de filosofía. Era un cambio por el que su amigo Rohde entraría en la suya de filología. Así intentaba unir dos cosas de gran trascendencia para él: dedicarse a la filosofía y tener junto a sí a su amigo más querido. Expone como causa a Vischer-Bilfinger el agotamiento que le produce la enseñanza filológica y el no poder por ello meditar tranquilamente. En su escrito aduce otras razones que por su importancia reproducimos: “Mientras estudié filología nunca me cansé de mantenerme en estrecho contacto con la filosofía; como pueden corroborar muchas personas, mi participación fundamental siempre estaba del lado de cuestiones filosóficas [...]. Propiamente hay que atribuir sólo al azar el que no orientara desde un principio a la filosofía mis planes universitarios, el azar que me negó un profesor de filosofía reconocido y auténticamente estimulante [...].” (Janz 1981; II: 102). No logró sus propósitos. Entre otras razones, como su falta de calificación, indudablemente de gran importancia; probablemente influyeron otras causas, como su conferencia sobre “Sócrates y la tragedia” que había escandalizado en general.

2.1.4. De *El origen del pensamiento trágico* a *El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música*. Perspectiva filológica de la obra.

Anteriormente hemos reseñado cómo Nietzsche regaló un manuscrito titulado *El origen del pensamiento trágico* a Cósima Wagner. Fue un regalo de Navidad, pues pasó esas vacaciones de 1870 en Tribtschen (Lucerna) con la familia del músico. Al regresar, en las primeras semanas de enero de 1871, prepara la primera copia de *El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música*. Sin duda, en su creación fue determinante la influencia ejercida por ese círculo familiar de los Wagner en esta etapa; pero el libro llevaba ya tiempo gestándolo. Pueden considerarse trabajos preparatorios las dos conferencias del invierno anterior, que luego refundiría, y el manuscrito de Cósima. También prepara un artículo sobre lo apolíneo y lo dionisiaco. El problema era ahora conseguir su publicación. Su obra sólo será aceptada por E.W. Fritzsche, el editor de Wagner. Ante su aceptación Nietzsche terminará su obra, enviándole luego el resto junto con el prólogo. El 2 de enero de 1872 aparecía en las librerías su primer título: *En nacimiento de la tragedia del espíritu de la música*.

En marzo de 1872 aún no había aparecido ninguna crítica a su libro. Porque quizás se estaba dando una conspiración de silencio en los círculos filológicos. Rohde ve rechazada su reseña por el *Literarisches Centralblatt*, pero logra que se la publique el 6 de mayo el *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*. En ella hábilmente soslayó pronunciarse sobre el aspecto filológico del libro porque comprendió que pertenecía a otro género (Galiano, 1968: 38). Nietzsche, en cambio, estaba perplejo por la falta de respuesta entre sus

colegas de filología. No tardaría en salir de su perplejidad ante el durísimo ataque que le propinó Wilamowitz con su panfleto *Filología del futuro* (*Zukunftsphilologie*) que se publicó el 30 de mayo, por lo que debía estar elaborado antes de la reseña de Rohde. Su recensión del trabajo de Nietzsche es minuciosa y extremadamente dura. Como dice Fernández Galiano del folleto: “Está lleno de ingenuidades y de pasión, pero acierta a calibrar bien la mescolanza de genialidad y desparpajo científico que reina en la obra de Nietzsche” (Fernández Galiano, 1968: 39). Sin duda Wilamowitz expresaba el pensamiento de los filólogos que habían creído en él como una promesa y ahora le veían como un apóstata que había abandonado los temas y métodos propios de su especialidad. El final es sarcástico, ya que recomienda a Nietzsche que como profeta de esa nueva religión empuñe el tirso pero baje de su cátedra donde debe enseñar ciencia.

La réplica que le dedicaría Rohde en su escrito *Pseudofilología* (*Afterphilologie*) no llegaría hasta octubre. Entre tanto Nietzsche se inquietaba por el silencio de su maestro ante el envío de su libro; pero éste - que finalmente le contestó con gran discreción ser demasiado viejo para esas nuevas orientaciones filológicas – lo había calificado en su diario nada más recibirlo de “patraña ingeniosa” (*geistreiche Schwiemelei*). Así juzgaba ese libro, con el cual su autor le confesaba en una carta que pensaba adueñarse de la joven generación de filólogos. Insiste Ritschl, en su característica confesión de fe, que él sigue dentro de la corriente histórica y le insinúa que debe volver a la filología. Nietzsche siguió al menos tal consejo con la segunda parte del *Tractatus florentinus*, que sería su último trabajo filológico.

Pero no sólo Ritschl se muestra negativo. Usener, en esa época profesor de Bonn, a quien Nietzsche estimaba mucho, comentó con sus alumnos que el libro era un completo sinsentido y que quien lo había escrito estaba “científicamente muerto” (*wissenschaftlich tot*) (Vogel, 1966: 31). Que así era se vio patente en la ausencia de alumnos de filología el siguiente semestre se invierno de 1872-73.

Pero ¿Qué contenía ese libro para producir tal irritación en los filólogos, incluso entre aquellos que le habían alentado y promovido en su carrera filológica? Un filólogo de nuestro tiempo, Fernández Galiano (1968:37), ha calificado a *El nacimiento de la Tragedia* de “delicioso engendro”, en una época en la que ya no podemos suponer ningún tipo de animosidad partidista. Al parecer para suscitar tales reacciones se dio una conjunción de dos factores. Por una parte, presentar como fruto de la investigación filológica un trabajo que no aporta datos objetivos sobre las teorías sustentadas, que carece de un apoyo expreso en las fuentes o en bibliografía, que carece de notas a pie de página, tan valoradas por los filólogos y tan odiadas por el autor. Por otra parte, manifestar en el propio escrito su juicio de que eso era la propia filología y no lo que existía al uso (Aguilar, 1993: 124).

Pero dejando aparte estos motivos que serían más que nada aspectos formales, hay otros de contenido y de fondo, que para cualquier filólogo, habrían de resultar intolerables. En primer lugar, Nietzsche crea una oposición artificiosa entre apolíneo y dionisiaco (Janz 1981; II: 132; Vogel, 1966: 125) y de ahí pretende extraer la esencia de la tragedia. Después arremete contra Eurípides como causante de la agonía de la tragedia que ha edificado sobre la mediocridad burguesa. Esa tragedia ha servido además de modelo a la

comedia nueva, por lo cual igualmente critica a Menandro y demás representantes de aquella. Luego presenta a un Sócrates enemigo acérrimo de la tragedia en cuyo “único ojo ciclópeo [...] jamás brilló la demencia del entusiasmo artístico” (Nietzsche cit. Aguilar, 1993: 125). Un Sócrates incapaz de comprender otra poesía que la fábula esópica y cuya amistad con Eurípides sería otra causa más de la muerte del espíritu trágico y del consiguiente adocenamiento de los griegos. Todos estos argumentos juntos no eran fáciles de asimilar para un filólogo clásico de su tiempo, ni quizás del nuestro. La diferencia está en que nosotros sabemos que Nietzsche era vocacionalmente un filósofo, pero entonces estaba trabajando como filólogo.

Si dejamos aparte esa obra polémica e intentamos examinar su obra puramente profesional, los juicios emitidos por los especialistas no son demasiado halagüeños. En general cada especialista le atribuye el ocuparse de lo contrario a lo que él profesa y, como señala Vogel (1966: 24) en el apartado que titula *Das sonderbarste Philologenbuch*, si los filólogos tienen a Nietzsche por un psicólogo, a su vez los psicólogos lo consideran un filólogo, un historiador o un filósofo. Este juicio está sustentado sobre la opinión de Reinhardt (1966: 300), quien viene a decir lo mismo.

Respecto a sus labores filológicas precedentes, casi todo lo escribió dentro del campo de la crítica textual o del estudio de las fuentes. En sus trabajos sobre el *Corpus Theognideum* o sobre Diógenes Laercio, o incluso sobre el *Tractatus florentinus*, esa fue su línea de investigación. Vogt (1962, II: 113) ha señalado que Wilamowitz tomó de Nietzsche algunas ideas de su edición del *Certamen Hesiodi et Homeri*, pero piensa que, analizados desde un

punto de vista de especialistas, sus trabajos son los de un principiante excelente dotado, pero sólo eso.

Otros juicios más antiguos, como el de Diels (1902): “[...] vaga semejanza de lo correcto, pero nunca y en ningún lugar auténtica ciencia”; o como el de Howald (1920): “producciones mediocres” son más duros (Aguilar, 1993: 126). El más rotundo es, con todo, el más reciente, de Reinhardt (1966: 345): “La historia de la filología no tiene ningún lugar para Nietzsche. Para ello faltan demasiado en él producciones positivas”. También se ha apuntado su curiosidad y afición por los estudios de métrica y rítmica que, según Janz (1981; II: 95) son su aportación a la filología. Otras obras como “La lucha (agón) de Homero” y “El estado griego”, de cinco prólogos a libros no escritos, dedicados a Cósima Wagner en las Navidades de 1872, están más bien en la otra corriente. En una línea de evidente trabajo científico-filosófico se hallan las lecciones sobre “Historia de la Literatura griega” que pronunció en los semestres posteriores a la publicación de *El nacimiento de la Tragedia*, desde 1874 a 1876. Para entender mejor tantas impresiones contradictorias resulta clarificador el juicio que emitió Ritschl, su maestro, en una carta al senador Vischer: “Es extraño cómo en este hombre viven realmente dos almas [...] ¡Por una parte, el método más estricto de investigación científica perita [...] por otra, ese fanatismo religioso-mistérico-artístico, wagneriano-schopenhaueriano, fantástico-exaltado, virtuosista que cae en lo incomprensible!” (Ritschl cit. Janz 1981; II: 193).

Por más contradictorio que pueda resultar es indudable que la figura de Nietzsche no podría haber existido sin todos los condicionamientos que le constriñeron desde su infancia y, muy especialmente sin su rigurosa formación

filológica. Por ella conoció a los griegos y sin Grecia no puede entenderse su obra. En lo que él quiso que fuera su prueba de fuego filológica en *El nacimiento de la tragedia*, irrumpió, como señala Otto Flake (Vogel, 1966: 20), la idea más importante del futuro filósofo, la idea de lo dionisiaco. En sus escritos fuera ya de la cátedra surgen continuamente referencias al mundo griego, aunque algunas de ellas son utilizadas para criticar la profesión de filólogo en sí y sus consecuencias como educadores de la juventud. Su vocación de filólogo no existió nunca, pero las circunstancias que se le fueron imponiendo le llevaron a que llegara a ser su profesión una ciencia, la filología, por la que sentía aversión y a la que él, antes de su llamada a Basilea había calificado de “aborto de la diosa filosofía, engendrado con un idiota o un cretino” (Aguilar, 1993: 127). Tal aversión le venía de lejos, pero atravesaba etapas en que sus brillantes resultados le velaban por un tiempo tales sentimientos.

El juicio de Marie Bindschädler, que reproduce Vogel (1966: 33), lo resume bien: “Die Tragik von Nietzsches geistiger Existenz habe ihren Grund darin, das ser ein Künstler in weitesten Sinne mit dem schlechten Gewissen eines Philologen gewesen sei” (Lo trágico de la existencia de Nietzsche tiene su fundamento en que él ha sido un artista en el más amplio sentido con la mala conciencia de un filólogo).

2.2. Su recepción de la cultura griega antigua

En este apartado intentaremos reflexionar sobre el sentido de la interpretación nietzscheana de Grecia, que tanto problemática como filosóficamente, se inserta en la tradición clasicista de Occidente (Salcido, 2008: 95). Ubicando el clima intelectual en el que surgió *El nacimiento de la tragedia*, se postula que el pensador alemán no puede ser clasificado como un “anticlásico”, sino como un neohelenista en cuya obra se da la batalla entre dos corrientes: la filología clásica ortodoxa y la filología romántica, desarrollando un nuevo tipo de filología que reconcilia la razón con el arte, a través de una concepción filosófica que busca en el mundo helénico una visión de profundo impacto sobre la propia existencia.

El método crítico que el profesor Ritschl enseñaba partía del dogma de que todos los textos transmitidos de la antigüedad clásica estaban adulterados de una forma u otra, debido a ello, la tarea de la filología era restablecer el texto original en su autenticidad por medio del cuidadoso estudio de todos los textos y manuscritos, la investigación de las circunstancias de la época y el conocimiento pleno de la obra del autor. El minucioso y abnegado trabajo por conseguir un texto “puro” parecía dejar de lado lo más interesante: su integración en el contexto de la historia de las ideas.

Como ya señalamos en apartados anteriores, Nietzsche había partido hacia Leipzig motivado en gran medida para dedicarse a la filología por quien consideró su único y verdadero *maestro vivo*, Ritschl, al cual recordaba con veneración en *Ecce Homo* como “el único docto genial con el que me he tropezado hasta hoy” (Nietzsche, 2000: 52). Su profundo compromiso con la

ciencia, el rigor y la afición al trabajo realizado con método no mermó, sin embargo, esa inclinación natural por la reflexión sobre sí mismo y acerca del papel del maestro en la vida de sus alumnos, poniéndose como meta académica lograr despertar en los jóvenes un razonamiento crítico, indispensable “para no perder nunca de vista el por qué, el qué y el cómo de su ciencia” (Nietzsche, 1997: 271). Esta capacidad crítica comportaba un elemento filosófico, la capacidad para entrar en un estado de asombro; fue precisamente este *pathos filosófico* por excelencia el que no le permitió dejarse arrastrar por la mirada escrutadora de la filología (Salcido, 2008: 98). La filosofía fue la puerta que abrió a Nietzsche el camino para corregir una visión ingenua respecto de la Grecia que se presentaba como *hecho*; la reflexión filosófica acerca del pasado suponía una manera fundamental de ver y a través del estudio de la antigüedad dejaba de ser la labor de un anticuario, para convertirse en una guía de la propia vida. Así escribió en “Cómo llegar a ser filólogo”:

“En la comparación con la antigüedad se trata, ante todo, de reconocer que los hechos perfectamente bien conocidos necesitan ser explicados. Esta es la única característica del filósofo. De ahí que tengamos el derecho de empezar por una concepción filosófica de la antigüedad. Sólo cuando el filólogo ha justificado con razones su instinto de clasicismo, le está permitido entrar en los hechos aislados sin miedo a perder el hilo.” (Nietzsche, 1999b: 273).

El impulso filosófico a partir del cual interpretar el mundo clásico ya había echado raíces. Si bien a su llegada a Leipzig, según él mismo relata,

estuvo marcada por el sentimiento “estar a la deriva, sin principios sólidos, sin esperanza y si tan siquiera un recuerdo agradable” (Nietzsche, 1997: 272), marcar el inicio de la revolución interior que le permitirá crearse como filólogo una segunda naturaleza que lo llevará a buscar otros derroteros para la interpretación de la Antigüedad, a través de la cual buscará la forma de transformar la naturaleza entera del ser humano.

En estas circunstancias, Nietzsche leyó *El mundo como voluntad y representación* de Arthur Schopenhauer. A través de esta obra Nietzsche adoptó la idea de que el mundo labrado por la razón, el sentido histórico y la moral, no es el mundo genuino y que detrás de él se encuentra la vida rugiente de la voluntad, es decir: la sustancia del mundo no es ni racional ni lógica, sino ciega, oscura y profundamente vital. La lectura de Schopenhauer le quitó la venda del optimismo, convirtiéndose con ello no sólo en su maestro, sino en su verdadero educador (Salcido, 2008: 99). A partir de entonces, con más profundidad que antes, Nietzsche mostrará su intolerancia hacia la actitud de investigación positiva y objetiva respecto de lo antiguo, generando una crítica del mundo que configura su propia relación con el pasado, cerrándose a toda penetración de un modelo clásico cuya transmisión reduciría, según él, la comprensión y compenetración con lo helénico.

De este modo, mientras Nietzsche aceptaba con resignación el duro trabajo de su labor filológica, la cual comenzaba a tornarse una especie de esclavitud, se reafirmó en él la inclinación hacia una profunda reflexión filosófica – activada a través de Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer y Friedrich Albert Lange – en la cual comenzó a caer sus precisas investigaciones monográficas de Suidas, Diógenes Laercio y Demócrito y su

proyecto de escribir una gran historia de la literatura griega. La reconstrucción del mundo griego a través de sus textos estará guiada, según él mismo lo expresó en una carta a Erwin Rohde, por “una orientación absolutamente determinada”, un “horizonte civilizador” interesado no en los detalles, sino en “el elemento humano en general” y teniendo como objetivo “decir a los filólogos algunas amargas verdades” (Nietzsche, 1999a: 48-52). Para Nietzsche la filología oficial, aunque base fundamental de la educación prusiana, no era una formación de largo alcance, pues no preparaba para la ciencia ni para la vida, al proyectar en la Antigüedad un pensamiento pequeño-burgués, inducido por una sociedad filistea que esperaba del filólogo el fomento y difusión de un humanismo superficial (Salcido, 2008: 102). El joven Nietzsche buscaba huir a toda costa de dicha tendencia, como se puede observar en la siguiente carta:

“Los empleos y dignidades se pagan [...] Ciertamente es que estoy cercano ahora a una clase de filisteísmo, la de “hombre especializado”, pero es natural que el peso cotidiano y la continua concentración del pensamiento sobre determinados problemas y sectores científicos emboten algo la libre sensibilidad, y ataquen en sus raíces el sentido filosófico. Pero me figuro que podré escapar a este peligro con más paz y seguridad que la mayor parte de filólogos. La severidad filosófica ha arraigado muy hondamente en mí, y el gran mistagogo Schopenhauer me ha mostrado con demasiada claridad los verdaderos y esenciales problemas de la vida y el pensamiento como para temer llegar nunca a la ignominiosa apostasía de la *idea*” (Nietzsche, 1999a: 71).

Desde un principio Nietzsche se propuso como tarea inicial el cuestionamiento de la imagen de Grecia que el humanismo alemán – del que la filología clásica había surgido – proclamó como base del clasicismo, elevando dicha imagen a canon de la verdadera humanidad y normatividad máxima de perfección cultural (Salcido, 2008: 102). Esta crítica ya se había vislumbrado en su *Homero y la filología clásica* y continuará a lo largo de todos sus estudios y publicaciones posteriores acerca del mundo griego. Si podemos percibir en ellos ese afán de someter al método genealógico la concepción ortodoxa de la antigüedad, su postura se radicalizará definitivamente con la redacción de *El nacimiento de la tragedia* o *Grecia y el pesimismo*, obra publicada a finales de 1871 (Sánchez Meca, 1999: 16). Como telón de fondo de toda esta polémica estaba la batalla que se estaba librando entre la corriente esteticista que se sustentaba en la tradición de investigaciones acerca del culto a Dionisos, promovida por filólogos, filósofos e historiadores románticos, supuestamente superada, y la de las nuevas aportaciones científicas de Gottfried Hermann y Karl Lachmann, en cuyos rigurosos criterios científicos y su estricta metodología se habían formado Ritschl y su más brillante discípulo Nietzsche.

Así pues, como ya hemos señalado en apartados anteriores, la declaración de la *muerte científica* del joven filólogo declaraba a su vez la muerte de esa tradición alternativa, representada por Friedrich Creuzer, Otfried Müller y Gerhard Welcker, que se oponía a la escuela historicista a partir de presupuestos estéticos y románticos para interpretar el mundo griego desde la intuición y la penetración empática como vías para una comprensión espiritual de los pueblos. Como era común al clima académico en que se encontraba inmersa la propia ciencia filológica, la batalla también se llevó a cabo entre dos

modos de ver la ciencia de la Antigüedad, en la que la rivalidad parecía una continuación de la *Kriegphilologen* entre Jahn y Ritschl, en 1864, o la sonada disputa académica, la *Eumenidenstreit*, entre Hartmann y Müller, treinta años antes; en este terreno, la lealtad suponía apoyar a uno y odiar al otro.

En 1872 se repetía la escena con la publicación de *En nacimiento de la tragedia*: los principios de la escuela historicista, enarbolados por las supuestas argumentaciones objetivas de Wilamowitz, trataban de cerrar el paso a los presupuestos estéticos con los que Nietzsche se proponía interpretar el mundo griego clásico. Desde su punto de vista, Wilamowitz era el representante de una pseudofilología – a la que Franz Overbeck apodó *Afterphilologie* y que dio título a la respuesta de Erwin Rohde – en cambio para Wilamowitz, Nietzsche traicionaba con sus quimeras la indiscutible seriedad metódica de la ciencia filológica. La tradición filológica de corte académico, abanderada por Wilamowitz, tuvo el poder suficiente para escribir el nombre de Nietzsche en una lista negra.

Esgrimiendo los argumentos de la llamada *filología de la palabra* (*Wortphilologie*), Wilamowitz logró convencer a los especialistas de la falta de valor filológico de las tesis nietzscheanas. Aún podemos notar su influencia: todavía se considera a Nietzsche un mal filólogo y un buen schopenhaueriano (Salcido, 2008: 104); su teoría respecto al origen de la tragedia es etiquetada como *anticlásica*, un término que necesita ser matizado si se tiene en cuenta que Nietzsche retomó algunas corrientes clasicistas alternativas.

Cabe afirmar que las confusiones respecto al contenido de *El nacimiento de la tragedia* han influido enormemente en la incompreensión del contenido sustancial de su metafísica trágica. James Porter (2000a) comenta en su libro

The invention of Dionysus que en la lectura de esta obra se han construido dos Nietzsches: uno, el de los filólogos clásicos y otro, el de los no filólogos, convirtiendo con ello a esta obra en una especie de objeto fantasmal, sujeto a las controladas y elaboradas imágenes de Nietzsche que circulan con frecuencia y que parten de un desconocimiento de los términos en los que formuló y desarrolló su primera filosofía. Por ello, si bien sus escritos filológicos son provocativas reflexiones en torno al problema de la Antigüedad clásica y su significado para el mundo moderno – las cuales jamás abandonó y son una clave esencial en toda su obra – ello no anuló el compromiso nietzscheano con la filología clásica, incluso comprendiendo ésta como ciencia; prueba de esto es que Nietzsche buscó, aunque no lo logró, publicar su primer libro en una de las más prestigiosas editoriales de filología, que lo firmó como catedrático de la Universidad de Basilea y que buscó en Rohde una defensa netamente filológica de su tesis acerca de lo dionisiaco.

La revisión crítica de la cuestión de las fuentes histórico-filológicas del joven Nietzsche es importante para la comprensión de su pensamiento, pero no es tarea fácil ya que no sólo se trata de una sólida hermenéutica filológica de dichas fuentes, sino de una reflexión filosófica de los datos obtenidos. La propia postura de él respecto del mundo clásico no es siempre coherente y más parece una metáfora que una posición claramente determinada. Esto quizás se deba a que su proyecto filológico, como señala Barrios Casares (2000: 105), posee dos revestimientos: el primero consiste en la interpretación de la cultura trágica –tema que aún hoy se sitúa dentro de los límites interdisciplinarios de la filología – a partir de la cual tiene como propósito reinterpretar toda la Antigüedad; el segundo consiste en una concepción del mundo basada en una

metafísica trágica que se inserta en el terreno específicamente filosófico. De tal modo que esto nos lleva a preguntarnos para quien había escrito este libro tan problemático e imposible.

Su neta actitud interdisciplinaria, guiada por una concepción global de la *grecidad*, por una cosmovisión que rebasaba los límites científicos y una teoría estética que sobrepasa la propia concepción del arte, fue problemática no tanto porque desarrollara un planteamiento no filológico, sino por proponer el surgimiento de una nueva filología que reconciliara la frialdad de la razón y la lógica cultivadas por la ciencia con el sentido irracional y poético – artístico – de la vida, para que, por medio de una concepción filosófica del mundo surgiera una mirada profunda y unificadora del mundo helénico que tuviera un profundo impacto sobre la propia existencia. Con ello Nietzsche conservaba la aspiración clasicista de recobrar la auténtica imagen de la cultura griega en su integridad.

Nietzsche nunca pensó en suprimir la ciencia filológica, sino en renovarla; así lo muestra en una carta a Ritschl, en la que el joven discípulo considera su primera obra como “un libro lleno de esperanzas para nuestra ciencia de la Antigüedad y para la esencia alemana, aunque con su consecución tuvieran que irse a fondo multitud de individuos” (Nietzsche, 1999a: 103). Es innegable que la reinención nietzscheana de la Antigüedad clásica, la *filología del futuro*, buscó destruir viejos templos creando, sin una pretensión de autonomía absoluta de los saberes, un centauro singular en el que arte, ciencia y vida van de la mano; aunque muchos restos del viejo templo quedaron en pie, si bien reubicados y quizás resignificados, su presencia no resta nada a su escepticismo radical frente a una Grecia edulcorada y edificante, *tratada con suma superficialidad (Verflachung)* y cargada de un

contenido netamente moral. Por último, Nietzsche fue más allá del clasicismo y combatió un mito: el mito de la razón con un contramito, es decir, con una visión alternativa al mito judeo-cristiano como visión del mundo: en este caso, el mito griego, en el que Grecia, como cultura apolíneo-dionisiaca, va a adquirir un carácter netamente filosófico, cuyo valor polémico y estratégico colisionó con la imagen del mundo helénico aceptada de forma unánime por la filología tradicional (Salcido, 2008: 104);

El joven filólogo recreó una serie de elementos del mundo y la mentalidad de los griegos que ya habían sido señalados por otros notables investigadores de la Antigüedad, cuya línea de investigación se inscribían en el movimiento romántico en la que muchos filólogos se situaron entre las orientaciones filosóficas y las estético-literarias para reflexionar acerca del mundo griego. Se puede decir que el estudio de la filosofía del siglo V a.C. – cuya reconstrucción llevó a afirmar a Nietzsche el carácter pesimista de la cultura griega - no fue inaugurada por él, sino continuada, y la visión que da forma a su interpretación de los presocráticos fue heredada de la propia comprensión de la era arcaica del clasicismo contra el que se debate. El siglo XIX estuvo plagado de estudios sobre los presocráticos, quienes para entonces ya se habían convertido en objetos de estudio clásicos por excelencia. Figuras como Heráclito, Homero, Theognis, Demócrito y Esquilo, que constantemente aparecen en la obra de Nietzsche, fueron tratadas por Goethe, Schiller, Hegel, Scheleimacher y por muchos otros.

Aún con todo lo dicho, Nietzsche no fue un *anticlásico* radical, sino que se inscribió en el movimiento de los *neohelenismos*. Mantuvo en su pensamiento y obra esa nostalgia idealista por el mundo clásico, y con ello

participó de algunas de las mismas nociones del clasicismo ortodoxo que constituyeron el punto fijo de su crítica, por eso en la actualidad algunas interpretaciones lo ven como un *clásico anticlásico* (Salcido, 2008: 108). James Porter (2000b), comenta que el análisis de su filosofía se ha ido haciendo también ortodoxo: se cree que Nietzsche reveló la era arcaica como un período en sí mismo de la cultura griega, que descubrió a los presocráticos, que desveló la comprensión original de la religión griega y la oscuridad irracional de la mente helénica; sin embargo, las implicaciones anticlasicistas de la era prehomérica, que él defiende a ultranza como un mundo preeminentemente dionisiaco, desde antes, habían sido recibidas incluso entre partidarios del clasicismo alemán.

A pesar de la estricta sistematización metodológica que caracterizó a la filología clásica decimonónica, se mantuvo viva la herencia, no reconocida en el ámbito académico, de una filología romántica representada, como mencionamos con anterioridad, por Welcker, Creuzer y Müller, que está decisivamente presente en la redacción de *El nacimiento de la tragedia*, llevando a Nietzsche a desligarse de la corriente filológica dominante con una interpretación heterodoxa del mundo griego, la cual, como la de sus predecesores, no obtuvo, a pesar de sus planteamientos que también podían considerarse científicos, es decir, objetivos y rigurosos, un reconocimiento explícito de sus méritos y contribuciones al avance de la investigación histórico-filológica de la Antigüedad.

Existe una tendencia, según Porter, a ignorar las contradicciones de la exposición nietzscheana y centrarse en las características *anticlásicas* que proyectó en la Antigüedad, como lo es la parte dionisiaca de la cultura griega,

que generalizamos indebidamente, al resto de sus visiones. Frente a ello, debemos considerar como tarea fundamental de la interpretación de Nietzsche, la complejidad de sus trabajos filológicos; al hacerlo nos percatamos de la imposibilidad de reducir su concepción del pasado a una sola fórmula: no hallamos en ella una consistencia radical, sino ambigua y, algunas veces, contradictoria. Este factor lleva a rodear al filósofo de lo que Porter denomina *mitos interpretativos*, los cuales han servido para tratar de atrapar y fijar su pensamiento de una forma más manejable: mitos respecto a su relación con el Clasicismo o el Romanticismo, acerca de su lugar en la lucha decimonónica entre humanismo e historicismo, o en torno a sus visiones de la religión, la filosofía, el arte, así como de lo irracional de la Antigüedad clásica.

De este modo, puede reconocerse que el número de interpretaciones que pueden ser consideradas como factibles es indefinido. Entender la filosofía de Nietzsche, y con ello comprender su interpretación del mundo antiguo, requiere abrirse a las eventualidades de sus textos, recrearlos a través de la propia visión sin un intento de atrapar su complejidad en una forma definitiva o, lo que sería lo mismo, tratando de escapar del laberinto de su pensamiento. Nietzsche cuestionó la *objetividad* como camino hacia el conocimiento del mundo antiguo, pero tampoco podemos hablar de la objetividad de sus propias narraciones acerca de ello, o de la objetividad de nuestra propia lectura: consciente o inconscientemente, lo que buscamos condiciona lo que encontramos (Salcido, 2008: 110).

Aunque muchas veces creemos haber comprendido, gracias a la distancia temporal, la postura de nietzscheana, seguimos estando educados en la tradición de la unicidad conceptual. La postura de Porter todavía nos altera y

sorprende al afirmar que quizá la invención nietzscheana de una Grecia arcaica sea sólo una invención de sus intérpretes, alguno de los cuales, como Richar Oehler, intentaron transformarlo en el nuevo profeta de una emergente visión de los griegos, teniendo para ello que fijar una coherencia de la que el propio Nietzsche carece, o cuando afirma que el mito del Nietzsche filólogo transformándose en un filósofo del futuro fue orquestado por sus propios editores de Weimar (Salcido, 2008: 111).

Huir de las lecturas reduccionistas de Nietzsche acerca de la Antigüedad contribuye a desmitologizar al Nietzsche disidente de la interpretación ortodoxa y que es por medio de la reflexión de que no hay un solo Nietzsche ni un Nietzsche verdadero y auténtico lo que nos acercaría más al efecto liberador de su filosofía en nuestro propio pensamiento. No se trata de verificar las tesis del filósofo respecto al mundo griego clásico, más bien se trata de leer un Nietzsche entrelíneas, acercándonos a sus propias lecturas para descubrir que no inventa, sino que explota percepciones contemporáneas, nos abre la puerta a un nuevo Nietzsche, reconocido como ambivalente, transitorio y como un filósofo que ofrece posibles posiciones, más reflexivas y autointerrogativas que positivas y fijas. Se trata no sólo de reconocer las contribuciones que hizo a la filología, sino de que, reflexionando acerca de su postura respecto a la filología clásica y su función cultural, encontrarle también una nueva profundidad al resto de su obra.

2.2.1. Su peculiar concepción de la antigüedad griega.

Al abordar a un gran pensador como Nietzsche, es preciso reconocer que planteó pocos temas con tanta pasión y penetración como el problema del legado cultural griego. Lejos de la mera erudición, su verdadera intención va a consistir en buscar una nueva comprensión de Grecia a través de la misma, propiciando un nuevo diálogo entre el legado griego y el mundo moderno. Nietzsche alcanzó en una medida importante lo que se propuso, por ello es un autor imprescindible a la hora de estudiar la pervivencia del mundo clásico en la Edad Moderna.

Como ya hemos señalado al exponer su relación con la filología clásica, Nietzsche tomó contacto con el mundo de la Antigüedad Clásica a edad muy temprana, pues recordemos que realizó sus estudios de bachillerato no en un centro cualquiera sino en el Instituto Clásico más renombrado de Alemania, en Schulpforta. Se trataba de un centro elitista que se esforzaba por alcanzar la excelencia educativa de sus alumnos, de acuerdo con los grandes ideales clásicos. Nietzsche encontró en Schulpforta una temática con la que estará indisolublemente unido el resto de su vida y que constituirá el objeto de una confrontación apasionada que le hará romper con muchas imágenes recibidas de la Antigüedad. En esos futuros cuestionamientos tampoco quedará a salvo la enseñanza recibida en Schulpforta.

De mano del arte y de la filosofía Nietzsche se va convertir muy pronto en un filólogo heterodoxo que va a tratar de desde una nueva perspectiva las dos tradiciones germánicas de aproximación a los griegos. Es preciso reparar

un poco en esta circunstancia, retomando en primer lugar nuestra atención sobre el Nietzsche filólogo.

A pesar de toda la pasión con que Nietzsche se lanzó al estudio de la filología clásica, no tardó mucho tiempo en advertir que por muy útiles que le resultaran esos estudios filológicos no podían ser considerados por él sino como un medio, no como un fin último. El espíritu de Nietzsche se abrió pronto a otros interrogantes buscando una visión más global de la Antigüedad. A este respecto se ha de recordar que a lo largo del siglo XIX la creciente especialización en los distintos ámbitos de la llamada *Altertumswissenschaft* implicaba que cada vez resultara más difícil encontrar estudiosos con pretensiones de competencia sobre el conjunto (Silk y Stern, 1990: 13). Nietzsche no tardará en quejarse muy pronto de que la mayoría de los filólogos de su tiempo no llegara a formarse una visión de conjunto (*Gesammtanschauung*) de la Antigüedad. Tal circunstancia venía a implicar para él la apertura de la filología a la filosofía. El quehacer filológico ha de recibir según ello su sentido último desde el horizonte filosófico (Ginzo, 2000: 97).

La apertura de la filología al arte y a la filosofía habría de conducir, a juicio de Nietzsche, a una comprensión más profunda de tres referentes básicos: la Antigüedad, el presente y, finalmente, uno mismo (Ginzo, 2000: 99). Nietzsche se tomó muy en serio este triple referente. Confiaba que ello no habría de suponer el fin de la filología sino más bien el comienzo de una nueva filología.

El joven Nietzsche aspiraba a ser un peculiar filólogo clásico que durante un tiempo intenta poner las bases de una nueva filología. Al hacerlo se va a

mostrar como un filólogo y pensador intempestivo. Pronto se va a sentir como un crítico decidido de la cultura moderna. Concretamente se sentía a disgusto con la Alemania de su tiempo, con su culto al militarismo, al pragmatismo y a la utilización de la cultura al servicio de los intereses económicos y políticos. A ese nivel, Nietzsche recurrirá a la ayuda de los griegos para enfrentarse críticamente a su tiempo. En este aspecto habría que destacar particularmente al visión historiográfica de Burckhardt, que influirá poderosamente en él y le facilitará la tarea de pensar con los griegos contra el propio tiempo (Ottmann, 1987: 19). Pero la confrontación con el propio tiempo no podía llevarse a cabo a través de una visión convencional de la Antigüedad. Impelido por su propia lógica interna, el joven Nietzsche va a protagonizar una doble actitud intempestiva: frente a su propio tiempo y frente a la visión convencional de la Antigüedad clásica, especialmente la Antigüedad griega.

Nietzsche fue un peculiar prolongador del filohelenismo que constituyó uno de los rasgos distintivos de la cultura alemana desde mediados del siglo XVIII. Prolonga el culto a Grecia pero rompe con la imagen estereotipada que suele ir unida al Clasicismo alemán. Sin duda, como afirma Ottmann, Nietzsche sigue experimentando la *Griechenlandssehnsucht*, la nostalgia de los griegos, pero a la vez lucha por ofrecer una nueva visión de los mismos, por conseguir un nuevo acceso al mundo griego (Ottmann, 1987: 44).

De una forma general, Nietzsche va a rendir homenaje en *El nacimiento de la Tragedia* a la aportación del Clasicismo alemán a la hora de abrirse al legado griego y a la valoración positiva del mismo poniéndolo en conexión con la cultura alemana. Para Nietzsche no hay duda de que si existe un período de la cultura alemana que se haya esforzado con la máxima energía por aprender

de los griegos, ese período fue el del Clasicismo alemán. En este sentido no duda en referirse a la “nobilísima lucha” de autores como Winckelmann, Goethe o Schiller. Se habría alcanzado entonces un nivel, tanto en la afirmación de la cultura alemana como en el establecimiento de un diálogo de los alemanes con los griegos, que desde entonces no habría podido mantenerse (Ginzo, 2000: 102). En el espacio de tiempo que media entre los clásicos alemanes y su propio tiempo, Nietzsche cree constatar un declinar constante del nivel alcanzado. El papel de los griegos se habría vuelto desde entonces más irrelevante para la cultura. La percepción inconsciente de este hecho explicaría, a su juicio, que quienes vinieran después del Clasicismo alemán no se sintieran estimulados a seguir avanzando por la misma vía, al intuir que no llegarían así al núcleo del problema.

En realidad, Nietzsche había llegado tempranamente a la conclusión de que la visión de Grecia transmitida por el Clasicismo alemán era insatisfactoria. Ya con anterioridad a la publicación de *El nacimiento de la tragedia* se había distanciado de la imagen de Grecia de los clásicos alemanes. La razón de su rechazo se debía a que los clásicos y después sus epígonos nos habrían transmitido una imagen falsa de la Antigüedad, una “falsa Antigüedad” idealizada. Con el paso del tiempo no dudará en cuestionar abiertamente la imagen de los griegos transmitida por la venerable figura de Goethe. He aquí un fragmento póstumo perteneciente a comienzos de 1874: “El helenismo de Goethe es en primer lugar históricamente falso y en segundo lugar demasiado blando y poco viril” (Ginzo, 2000: 103). Tal como señalará más adelante en *Crepúsculo de los ídolos*, Goethe no habría conseguido entender a los griegos,

pues no habría llegado a comprender el arte dionisiaco como expresión el hecho fundamental del instinto helénico (Ginzo, 2000: 103).

El Clasicismo constituía sin duda un capítulo especialmente relevante en la recepción del legado griego. Pero la revisión nietzscheana del significado de los griegos, tanto considerándolos en sí mismos como en su proyección sobre la cultura occidental, iba a tener un alcance mucho más amplio que su confrontación con ese Clasicismo alemán. En realidad tal revisión va a tener un alcance mucho más universal: Nietzsche pretende ofrecernos una valoración de la recepción de los griegos, a partir de los comienzos mismos de esa recepción y con ello ofrecer una revisión de la cultura occidental. A este respecto, señalará cómo la Antigüedad ha sido descubierta en un orden temporal inverso al que ha tenido lugar en el desarrollo de la cultura griega: el Renacimiento en cuanto primera gran etapa en el redescubrimiento de la Antigüedad se centró en el estudio de la época romana; Goethe y el clasicismo retrocedieron un paso más, centrándose en lo que Nietzsche denomina *alejandrinismo* (Ginzo, 2000: 104). Nietzsche, por su parte, quiere dar un tercer paso, hacia la Grecia arcaica, trágica y agonal. A este respecto escribe significativamente: “Es preciso rescatar de su tumba al siglo VI” (Nietzsche cit. Ginzo, 2000: 104). Ese es el ámbito hacia el cual quiere dirigirse Nietzsche con la intención de ofrecer una nueva imagen de Grecia, una visión intempestiva de la Antigüedad.

De acuerdo con el joven Nietzsche, es preciso comenzar liberándose del romanismo, pues la recepción de la Antigüedad habría consistido en buena medida en la transformación del romanismo. Pero la cultura romanizada vendría a ser una caída desde otra cultura mucho “más profunda y noble”

(Ginzo, 2000: 105). Pero el período alejandrino tampoco representa la Grecia que Nietzsche anda buscando, puesto que también éste supone una decadencia de la auténtica Grecia. La fatalidad ha querido, lamenta Nietzsche, que el mundo griego más reciente y “degenerado” haya sido aquel que ha ejercido mayor influjo histórico. Por el contrario, la cultura griega más antigua habría sido víctima de falsas interpretaciones (Ginzo, 2000: 105).

Con la intervención de Alejandro Magno se produjo el doble movimiento de helenización del mundo y de orientalización del mundo griego. Tal es a juicio de Nietzsche el “último gran acontecimiento” en el destino del legado griego, de forma que toda la historia posterior habría quedado condicionada por la intervención del gran macedonio (Ginzo, 2000: 106). De una forma inevitable, el espíritu griego se habría dispersado hasta lo infinito, sus perfiles se habrían ido erosionando incesantemente y su unidad se habría vuelto cada vez más débil y precaria. Una minoría selecta, algo así como una escuela filosófica a imitación del mundo antiguo, debe tratar de recuperar la verdadera identidad del legado griego, después de tantos siglos de disolución. Nietzsche habla gráficamente, a este respecto, de que surja una serie de “contra-Alejandros” que tendrían como misión volver a anudar el nudo gordiano de la cultura griega después de haber sido desatado (Cancik, 1995: 101; Ginzo, 2000: 106).

Tal como hemos apuntado, Nietzsche no se limita a distanciarse del helenismo romanizado o bien del helenismo alejandrino, sino que tampoco sitúa el centro de interés en el llamado período clásico representado modélicamente por la Atenas de Pericles y prolongada, al menos en parte, a lo largo del siglo IV a.C., con la filosofía y la tragedia clásicas. Nietzsche retrotrae el centro de gravedad de los griegos hasta el siglo VI a.C. o incluso hasta siglos

anteriores. Ahí se encontrarían a su juicio los verdaderos griegos, una cultura griega todavía no falsificada ni debilitada, donde residiría el “origen creador” de la cultura occidental (Ginzo, 2000: 106) que lamentablemente habría caído en el olvido o bien habría diluido sus perfiles.

Tal como escribe Cancik: “[...] la Antigüedad de Nietzsche es una Antigüedad arcaica (antimoderna), aristocrática (antidemocrática), una contrautopía antisocialista. La cultura griega es utilizada como instrumento de la crítica cultural [...]” (Cancik, 1995: 101). No obstante podríamos anticipar ahora que ese retorno nietzscheano a la Grecia arcaica y aristocrática es algo más que una huida nostálgica hacia el pasado. En el caso de Nietzsche el encubramiento de los orígenes se considera compatible con una decidida proyección hacia el futuro. De hecho, él mismo se presenta como un destacado representante del diálogo entre el mundo antiguo y el moderno. Con este fin dirigirá una mirada moderna a la Antigüedad y observará el mundo contemporáneo con una mirada griega, estas dos actitudes se iluminarán recíprocamente (D’lorio, 1994: 391-392). Como vemos, Nietzsche postula “otro” mundo moderno.

En algunos fragmentos póstumos que giran en torno al tema *Nosotros filólogos*, Nietzsche sugiere la hipótesis de que las guerras persas constituyeron la causa final de la grandeza griega. La época más vigorosa y fecunda del espíritu griego se situaría en el siglo que precede a las guerras con los persas o que coincide con las mismas (Ginzo, 2000: 107). De forma paradójica, el predominio político y militar de Atenas habría asfixiado importantes fuerzas espirituales y habría impedido a la vez que se produjeran

en el seno del espíritu griego aquella reforma para la que se habían puesto las bases en la fase inicial.

Dentro de este marco intentaremos alcanzar un mayor grado de comprensión de la visión nietzscheana del mundo antiguo mediante una aproximación a cuatro cuestiones relevantes del pensamiento de Nietzsche: 1) el origen de la tragedia, 2) la Antigüedad clásica y la reforma de la enseñanza, 3) el Estado griego y su relación con la cultura, y 4) finalmente el problema estelar de la filosofía presocrática, es decir, de la filosofía en la época trágica de los griegos.

2.2.2. De *Consideración sobre la Antigüedad* a *El nacimiento de la tragedia*. Perspectiva histórico-filosófica de la obra.

Nietzsche tenía en mente un libro sobre los griegos que en un principio iba a denominarse *Consideración sobre la Antigüedad* y que en sintonía con la amplitud de las inquietudes del joven Nietzsche debía abarcar un amplio número de temas, incluyendo por supuesto los de tipo filosófico. Pero no tendrá más remedio que limitar la amplitud de su proyecto, dejándolo reducido a un ensayo sobre el surgimiento de la tragedia. Surge así *El nacimiento de la tragedia*, la primera y discutida obra de Nietzsche que, en un sentido u otro, va a consagrar definitivamente a su autor.

Al hilo del análisis de los fundamentos desde los que pudo surgir la tragedia como obra de arte, y a la vez de las circunstancias que habrían provocado su rápida desaparición, después de un corto florecimiento (Janz, 1981, II: 131-132), la interpretación nietzscheana se convierte en última

instancia en una valoración del conjunto de la Antigüedad griega. E incluso cabría afirmar que la obra se convierte en una visión filosófica del mundo (Hefricht, 1989). Se trataría en concreto del alumbramiento de la visión trágica de la vida.

En este ensayo Nietzsche se esfuerza por dar forma a su voluntad de encontrar un nuevo acceso a la Antigüedad, de buscar una entrada oculta. El tema de la tragedia se le presenta propicio para ello. Bajo el influjo de Burckhardt, Schopenhauer y Wagner, Nietzsche intuye que el mundo griego es más conflictivo y desgarrado de lo que sugieren las visiones convencionales. Nietzsche rechaza la imagen serena y plácida del mundo griego. En esta línea, Nietzsche se queja de que la historia de los griegos siempre haya sido vista “desde una óptica optimista” (Ginzo, 2000: 109).

Frente a ello, Nietzsche va a escribir en su ensayo que “el griego conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia” (Nietzsche cit. Ginzo, 2000: 109). Y como bien dice Rodríguez Adrados: “Nietzsche quiso sustituir decididamente la belleza de un ideal estático y distante por la belleza multiforme y fluyente, dolorosa y alegre, una pesa a todas las contradicciones, cuya traza quiso descubrir en Grecia” (Rodríguez Adrados, 1970: 102-103). Ya al comienzo mismo de su ensayo, Nietzsche afirma que el desarrollo del arte se encuentra en conexión con un doble principio: lo apolíneo y lo dionisiaco, de carácter antitético.

En todo caso, mediante su insistencia en lo dionisiaco, Nietzsche cree estar en condiciones de rectificar la visión clasicista de Grecia. Dioniso se va a convertir a partir de ahora en un referente fundamental de su pensamiento. Cabe señalar que sus intuiciones acerca del significado de Dioniso en la cultura

griega se han mostrado certeras en algunos aspectos fundamentales, sobre todo en el simbólico (Burgos Díaz, 1993; García Gual, 2000: 92).

Mediante la interacción entre el principio apolíneo y el dionisiaco se alcanzaría un momento de plenitud en la vida espiritual de los griegos. La reconstrucción nietzscheana no deja de tener rasgos míticos en la medida en que su concentración en la Grecia arcaica, aristocrática y trágica, constituye un intento idealizado de encontrar un contramodelo frente al desarrollo de la cultura occidental, incluyendo la visión cristiana del mundo (Ginzo, 2000: 111). Otro tanto ocurre cuando describe su visión de la desaparición de la tragedia.

Tal hecho fatal a los ojos de Nietzsche tendrá como protagonista a Eurípides, y en última instancia a Sócrates. La cuestión va a girar fundamentalmente en torno a la eliminación y neutralización del polo dionisiaco. Eurípides, según la peculiar reconstrucción nietzscheana, no sería más que una máscara, el portavoz de aquel personaje decisivo que habría supuesto un giro radical en la vida espiritual de los griegos, es decir, Sócrates.

Sócrates emerge así como el adversario de Dionisos, como contrapunto. De ahí que uno de los motivos que recorren la obra nietzscheana se la persistente confrontación de la figura de Sócrates, como muestra de una forma paradigmática el capítulo "El problema de Sócrates" en *Crepúsculo de los ídolos* (Ginzo, 2000: 111). Sócrates se presenta como la personificación del racionalismo ilustrado, de su optimismo intelectualista y moral que está en contraposición con el pesimismo de la tragedia. Con Sócrates por tanto se produce un giro en la vida espiritual griega. Una parte de la vida psíquica se impone sobre la otra y la neutraliza. El intelectualismo se impone sobre el instinto. Éste es reprimido a favor de la instancia luminosa de la conciencia.

Este pensamiento socrático tendrá, según Nietzsche, fatales consecuencias. En definitiva, tal como ya había afirmado en la conferencia “Sócrates y la tragedia”, pronunciada en Basilea en febrero de 1870, con Sócrates se impone “uno” de los aspectos de la helénico, aquella claridad apolínea, sin mezcla de nada extraño (Ginzo, 2000: 112). El hombre moderno se encuentra, según Nietzsche, en la prolongación de la dinámica desatada por Sócrates. Un personaje como Fausto, prototipo del hombre culto moderno, sería en el fondo algo incomprensible para un griego auténtico.

Vemos así que la como la concepción nietzscheana acerca de la tragedia y de su desaparición a manos de Eurípides y de Sócrates proyecta su sombra sobre todo el devenir de la cultura occidental. Ello nos conduce a la voluntad nietzscheana de establecer una conexión profunda entre la Grecia arcaica y la Europa moderna, más en concreto, la Alemania de su tiempo. Precisamente le joven Nietzsche estaba convencido de que en su momento histórico se dan las condiciones para que desde el horizonte de una renovada cultura alemana se establezca una conexión profunda con el espíritu auténtico de Grecia, con ese espíritu que dio origen al nacimiento de la tragedia. Entre 1870 y 1876 las esperanzas de Nietzsche respecto a un renacimiento de Grecia se encontraban en relación con la renovación del espíritu alemán, que una minoría estaría dispuesta a protagonizar (Ottmann, 1987: 76).

El joven Nietzsche cree estar asistiendo al renacimiento de la “sabiduría dionisiaca”. Su referente es ante todo Wagner, cuya música se le presenta como el renacimiento de la tragedia que durante tanto tiempo alumbraron los griegos. No en vano el título completo del ensayo es *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*. Wagner impresionó a Nietzsche no sólo

como artista sino también como pensador que estaba profundamente familiarizado con la cultura griega (Ginzo, 2000: 113).

Sin duda Wagner, primer destinatario de la obra, mostró abiertamente su entusiasmo. Pero en el ámbito universitario sólo Burckhardt se declaró fascinado por la nueva visión de Nietzsche, mientras que un filólogo tan cualificado como Rodhe tiene más reservas, a pesar del alto aprecio que siente por su amigo (Janz, 1981, II: 157). Rodhe percibe desde un principio que el libro de Nietzsche viene a ser una “gran cosmodicea” cuyos destinatarios en última instancia no habrían de ser tanto los filólogos como tales sino más bien los filósofos y los artistas (Rohde, Wilamowitz y Wagner, 1994: 14).

Especialmente preocupante le resultó a Nietzsche el silencio de su maestro Ritschl, puesto que fue uno de los primeros en recibir el libro sobre la tragedia. Pero si el silencio y las reticencias de Ritschl apesumbraban a Nietzsche, no menos doloroso le iba a resultar la violenta descalificación de que va a ser objeto su libro por parte de Wilamowitz (Rohde, Wilamowitz y Wagner, 1994: 75). Wilamowitz en aras de una filología estricta y erudita descalifica la obra de Nietzsche como producto de una “genialidad quimérica”, que no respeta la historia ni los hallazgos de una filología rigurosa, y por ello no duda en invitarle a que renuncie a su cátedra, quedando entonces libre para dar rienda suelta a su fantasía (Rohde, Wilamowitz y Wagner, 1994: 79). El desencuentro entre Nietzsche y Wilamowitz es, en el fondo, el desencuentro entre el genio y el erudito. Para Nietzsche no va a haber duda de que sólo como “creadores” seremos capaces de asimilar auténticamente a los griegos (Ginzo, 2000: 116). Ambas partes podían aducir sus buenas razones en defensa de sus posiciones, pero la mirada genial de Nietzsche, a pesar de sus

arbitrariedades, lograba penetrar más profundamente en la esencia de la cuestión (Ginzo, 2000: 117).

2.3.3. La filología clásica y la crisis de la enseñanza.

Una de las grandes preocupaciones de Nietzsche giraba en torno al problema de la educación. En esto coincide con su gran adversario Platón. Tratando de emular al sabio antiguo, Nietzsche se esforzará por officiar a modo de filósofo educador para una nueva época histórica. En un principio Schopenhauer le va a servir de referente, pero más adelante esa función la van a desempeñar los presocráticos, e incluso a su manera, un pensador como Platón.

En el caso de Nietzsche no puede menos que enfrentarse apasionadamente a la situación de la educación de su tiempo y, más específicamente, a lo que en su momento se presentaba como cultura clásica. Ya hemos dicho que se distancia de la visión clasicista de Grecia, puesto que para él, el valor de la Antigüedad no habría hecho más que deteriorarse a partir de la intervención de los grandes representantes del Clasicismo alemán.

Sin duda la cultura clásica seguía desempeñando un papel destacado en los centros educativos alemanes. Nietzsche no niega este hecho, pero cuestiona en cambio su valor. Así se pronuncia reiteradas veces contra la visión de la Antigüedad que la filología clásica transmite a los jóvenes estudiantes. Esa filología que actúa a modo de filtro eficaz que no permite emerger a la dimensión intempestiva de la Antigüedad. Los nuevos filólogos están, a juicio de Nietzsche, desprovistos de sensibilidad para poder apreciar

en sus debidos términos la singularidad de la Antigüedad clásica y en consecuencia para poder hacerle justicia.

Privada de su mordiente intempestivo, la formación clásica se convierte en un instrumento dócil al servicio de aquellas fuerzas dominantes en la educación contemporánea. Esta educación aparece dominada por un espíritu pragmático en función de los intereses de la sociedad burguesa, por un debilitamiento de la cultura para hacerla compatible con el proceso de masificación de la enseñanza, y en definitiva por el sometimiento a los intereses del Estado, apareciendo todo ello íntimamente interrelacionado. Por ello cuando constata cómo los distintos Estados fomentan y apoyan la educación clásica, Nietzsche no puede menos que observar melancólicamente lo “inocua” o también lo “inútil” en que debe haberse convertido esa educación para hacerse acreedora de tales apoyos (Ginzo, 2000: 119).

Frente a esa masificación y ese sometimiento a los intereses pragmáticos y políticos, Nietzsche reivindica una educación que haga justicia a la naturaleza aristocrática del espíritu. Pues, según él, de tal índole es también la auténtica formación clásica. En definitiva, quiere ser el portavoz de una educación aristocrática que se fundara en los ideales proporcionados por el período aristocrático, agonal, de los griegos. A este respecto declara que nuestro destino no ha de consistir en ser eternamente discípulos de una “Antigüedad declinante” sino que es preciso retroceder más atrás hasta los modelos de la época trágica de los griegos (Ginzo, 2000: 119). De esta forma, el alto valor formativo de la Antigüedad clásica no disminuye sino que es enfocado desde otra perspectiva.

Frente a la decadencia del espíritu griego que Nietzsche ve incoada en Sócrates y Platón, Tucídides se le presenta como una especie de revulsivo que le permite seguir en conexión con el auténtico espíritu griego. Así lo afirma en *Crepúsculo de los ídolos*: “Del deplorable embellecimiento de los griegos con los colores del ideal, que es el premio que el joven de ‘formación clásica’ obtiene de su adiestramiento en la enseñanza media para la vida, ninguna otra cosa cura más radicalmente que Tucídides” (Ginzo, 2000: 120). Se trataría de una cura de realismo frente al “escapismo” que el moralismo de Sócrates y Platón le sugería a Nietzsche.

Sólo esa visión intempestiva de la Antigüedad podría servir de estímulo para fomentar la fecundidad de los modelos antiguos en la educación del hombre moderno. De nuevo el pasado y el presente, la actualidad, se funden en la mirada nietzscheana.

2.2.4. La utopía cultural del Estado griego.

Desde el horizonte político también cabría calificar la visión de Nietzsche como aristocrática, como la política del “radicalismo aristocrático” (Detwiler, 1990), y al intentar formularla va a volver de nuevo a los modelos griegos, a modo de referente utópico.

Nietzsche se encontraba a disgusto con el Estado prusiano de la era de Bismarck, en la que se enmarca su obra. Ese estado fuerte, militarista y culturalmente gris que interviene activamente en la configuración de la cultura y de la enseñanza, se encuentra en las antípodas del primado de la cultura y la educación aristocráticas que enfáticamente afirmaba el joven Nietzsche. Pero

sus desencuentros con la Prusia de Bismarck no son en definitiva más que el punto de sus desencuentros con la modernidad política.

En efecto, Nietzsche es un crítico declarado de las tendencias dominantes de la política moderna, por ver en ellas distintas manifestaciones del espíritu de masificación, del dominio de la plebe, de la eclosión del igualitarismo que equipara a todos por la base en detrimento de una minaría creadora, en perjuicio en definitiva de la naturaleza aristocrática del espíritu. En este sentido viene a ser un crítico de la democracia, coincidiendo en esto con su adversario Platón (Ottmann, 1987).

Tal como queda indicado, la Antigüedad griega, a la que remite Nietzsche, con su carácter arcaico y aristocrático, se revela como una contrautopía antidemocrática. Frente a los “herederos” de Rousseau, con su legado revolucionario de tendencias igualitarias, Nietzsche va a remitir a su constructo de una Grecia aristocrática, preocupándose menos a este respecto de la fidelidad histórica que de elaborar un referente que le sirviera de ideal político en su confrontación con las tendencias igualitarias de los movimientos políticos de la época (Reibnitz, 1987:80). Tampoco se identifica con el individualismo liberal-burgués, pues éste es de carácter más económico, mientras que el individualismo aristocrático de Nietzsche tiene ante todo un carácter cultural. En definitiva, no duda en concluir que ni los unos ni los otros consideraban la cultura y la educación como un fin en sí mismo sino más bien como un instrumento para sus fines.

La utopía del joven Nietzsche pretende invertir tal situación. En vez de considerar la cultura y la educación en función de la política y de la economía, sería preciso más bien poner a estas últimas al servicio de las primeras. Para

ello recurre de nuevo a su visión de los griegos. El Estado griego, tal como es recreado por él, se le presenta como servidor de la cultura, en contraposición con el Estado moderno: “El Estado antiguo se mantuvo muy alejado precisamente de este fin utilitario, que consiste en admitir la cultura sólo en la medida en que beneficia al Estado” (Ginzo, 2000: 122).

Con razón puede escribir Ottmann que Nietzsche se refiere menos a la polis tal como fue en realidad que a la polis tal como debería ser de acuerdo con la concepción platónica (Ottmann, 1987: 45). Ya sabemos que Nietzsche no sigue a Platón en su pretensión de expulsar a los artistas de la Ciudad. En este sentido no duda en disculpar a Platón considerando que su actitud polémica con el arte había sido víctima del intelectualismo socrático (Ginzo, 2000: 123).

Estamos de nuevo ante una manifestación de un platonismo político que asoma repetidas veces en la obra del joven Nietzsche. Así, por ejemplo, en su breve ensayo sobre el *Estado griego*, de 1872, no duda en afirmar que la polis platónica, en lo relativo a las relaciones entre política y cultura, es algo más elevado de lo que llegan a sospechar incluso los platónicos más apasionados (Ginzo, 2000: 123). Ese peculiar platonismo político se aunaba con un retorno a los ideales de la primera cultura griega, es decir, a los ideales de una sociedad agonal, heroica y aristocrática de la primera época griega (Ottmann, 1987: 43). También desde este punto de vista se confirmaría la necesidad de descubrir el siglo VI a.C. A este respecto se dejaba sentir el influjo de Burckhardt con su interpretación de la primera cultura griega como “heroica” y “agonal”.

En realidad, en la reconstrucción ideal del horizonte político griego caber observar una especie de sincretismo, tal como señala Reibnitz, en el que se muestran actuantes Homero y Plutarco, Tucídides y los sofistas, Licurgo y Platón (Reibnitz, 1987:86), interpretados no tanto de acuerdo con la fidelidad histórica cuanto más bien en la medida en que encajaban en el horizonte ideológico del joven Nietzsche (Ginzo, 2000: 123).

En definitiva, también desde el horizonte político podemos constatar la peculiar dialéctica de Nietzsche en su aproximación a la Antigüedad. Por un lado postula el retorno hasta las primeras etapas del espíritu griego, hasta la Grecia aristocrática. Por otro lado, no olvida en todo ello su propio tiempo. En su ensayo sobre el *Estado griego* Nietzsche se enfrenta polémicamente a las principales corrientes del pensamiento político contemporáneo. También aquí se articulan en la concepción nietzscheana una utopía arcaizante y una mirada crítica a su propio tiempo, con su inevitable proyección sobre el futuro, sobre lo que más adelante va a denominar “gran política”.

2.2.5. La interpretación nietzscheana de los filósofos presocráticos

Una parte esencial del nuevo acceso que Nietzsche considera haber encontrado para el mundo griego está constituida por su nueva interpretación de la filosofía presocrática. Para Nietzsche se trata de un estudio paralelo y complementario de su ensayo sobre la tragedia (Ginzo, 2000: 124). Su obra está llena de referencias a la filosofía presocrática, destacando en particular el escrito de 1872 *La filosofía en la época trágica de los griegos*. La aproximación

a los presocráticos, por más que también sea una visión utópica, su valoración fue objeto de un proceso de mitificación.

A pesar de esto último, la aproximación nietzscheana a los presocráticos siempre se ha mostrado más convincente desde el punto de vista histórico-filológico (Behler, 1997: 519). De modo que la interpretación a los presocráticos constituye quizá lo más logrado de la aproximación nietzscheana a los griegos, puesto que en ella parece haber alcanzado una especie de equilibrio fundamental entre la fundamentación histórico-filológica y la interpretación personal.

La interpretación que ofrece Nietzsche viene a revisar la concepción imperante en la historiografía filosófica desde Aristóteles hasta Hegel, dominada por una concepción evolutiva, ascendente, de la historia de la filosofía (Ginzo, 2000: 124). La filosofía presocrática se le presentará como la plenitud y el equilibrio de una sabiduría que después no habría sabido mantenerse.

Empujado desde temprano por sus desencuentros con el mundo moderno, con la tradición cristiana y, en última instancia por su aversión al socratismo, Nietzsche se va a concentrar en el momento inicial de la historia de la filosofía, creyendo encontrar allí otro modelo de saber, un contramodelo de sabiduría, en el que se fundieran arte, filosofía y vida, con el que pensaba que él podía finalmente conectar y cuyo espíritu se esforzaba por prolongar en el mundo moderno. En definitiva, su anhelo era poner las bases de un nuevo comienzo (Gerhardt, 1992: 224).

El camino que conduce de Tales a Sócrates se le va a presentar a Nietzsche como algo colosal y formidable por el que va a sentir una fascinación

irresistible. Los presocráticos vendrían a representar la auténtica filosofía griega, la plenitud del genio filosófico griego: “Las concepciones originales de estos filósofos son las más elevadas y las más puras que se han alcanzado nunca. Los hombres mismos son encarnaciones formales de la filosofía y de sus diferentes formas” (Ginzo, 2000: 126). El gran ascendiente filosófico que en un principio ejerció Schopenhauer sobre Nietzsche cede ahora el paso a los presocráticos, especialmente a Heráclito, el filósofo con el que se va a sentir más identificado.

Los presocráticos se le presentan a Nietzsche como maestros de sabiduría que supieron mantener en equilibrio la vida espiritual, en contraposición con el intelectualismo introducido por Sócrates, y a partir de entonces imperante en el pensamiento occidental. En los presocráticos ve encarnaciones concretas de ideal de “verdadero filósofo”, en cuanto existencia filosófica, un ideal al que siempre va a aspirar Nietzsche. Éste es precisamente un rasgo que distinguiría profundamente a los filósofos presocráticos de los filósofos contemporáneos (Ginzo, 2000: 126). En el mundo contemporáneo echa en falta una auténtica vida filosófica pues todo se le presenta aquí lleno de convenciones, de compromisos con las todas las instituciones, sean políticas, religiosas o académicas. Con todas esas servidumbres el pensamiento contemporáneo queda reducido, al entender de Nietzsche, a una apariencia erudita, en el fondo el mismo defecto que afectaba también a la filología clásica (Ginzo, 2000: 127). Desde esta perspectiva establece un diálogo y una confrontación entre los orígenes de la filosofía y el presente y futuro filosóficos, por más que ese mundo contemporáneo haya perdido una

buena parte de su capacidad de comprensión de la riqueza implícita en la filosofía de la época trágica de los griegos.

Los presocráticos representan para Nietzsche el paradigma de una “república de genios” en oposición a una “república de eruditos” que se nutren de una sabiduría ajena, aquellos a quienes Nietzsche expulsaría de su peculiar polis. Los presocráticos por el contrario no podían vivir de la erudición, de las modas y convenciones, sino del esfuerzo creador de su pensamiento que les convertía en protagonistas de una experiencia espiritual inédita.

En este encuentro apasionado con los presocráticos no puede menos que considerar una auténtica desgracia el que conservemos tan poco de la obra de los primeros maestros de la filosofía, el que no podemos disponer de ninguna obra completa, teniendo que contentarnos con fragmentos (Ginzo, 2000: 127). Esto supone una dificultad añadida para la adecuada comprensión del universo presocrático. Pero Nietzsche está dispuesto a perseguir dicho conocimiento a través de los fragmentos que nos quedan, con la misma pasión que otros se esforzaban por reconstruir las manifestaciones del arte antiguo, a través de su herencia fragmentaria. Por otra parte se ha de tener presente que aunque resulte lamentable la conservación fragmentaria del legado presocrático, tal circunstancia iba a sintonizar con la escritura fragmentaria de Nietzsche, que tanto le caracterizaba (Ginzo, 2000: 128).

Insiste reiteradamente Nietzsche en que Sócrates supuso la expresión de un cambio profundo operado en el espíritu de los griegos: “Los auténticos filósofos griegos son los que filosofaron antes de Sócrates; con Sócrates de produce el cambio” (Ginzo, 2000: 128). En este sentido los presocráticos son para Nietzsche los precursores de una reforma cultural griega. Pero la reforma

a que apunta el movimiento presocrático no habría llegado a producirse. No se habría dado el paso a un tipo de hombre todavía más elevado que el encarnado por los presocráticos. Se permaneció en la época trágica de los griegos (Borsche, 1985; Rehn, 1992).

Los griegos no llegaron, según la concepción nietzscheana, a la realización de sus mejores posibilidades. Tal como escribe Cancik, ese hecho sería por un lado lamentable, pues dejó inacabado un proceso cargado de promesas, pero por otro va a implicar al parecer de Nietzsche, la exigencia al hombre actual de realizar un tipo de hombre más elevado (Cancik, 1995: 38-40). Sin duda Nietzsche abrigaba la ilusión de oficiar una prolongación de aquella filosofía reformadora que habría sido frustrada en otro tiempo por la intervención socrática (Borsche, 1985: 84). En esta línea Zaratustra se va a proponer como alternativa al filósofo socrático (Ginzo, 2000: 129).

Cabría así considerar las reflexiones de Nietzsche acerca del origen y de la desaparición de la tragedia y sus consideraciones acerca de los presocráticos como los dos ejes en torno a los que gira su aproximación a la Grecia agonal, aristocrática y trágica. Aunque se presenta como más rigurosa su visión de los presocráticos, ambos aspectos constituyen algo así como una contrautopía del mundo moderno. No obstante, en líneas generales cabe decir que la interpretación nietzscheana de los presocráticos se ha mostrado mucho más fecunda y equilibrada que la de la filosofía posterior, y que resulta mucho más convincente su concepción de los primeros filósofos que su visión de la Grecia clásica.

2.2.6. Evolución de la recepción de la antigüedad griega en su segunda y tercera etapa.

En términos generales cabría aceptar el punto de vista de Janz según el cual Nietzsche, que había comenzado su andadura intelectual bajo el signo de la confrontación apasionada con los griegos, iba a permanecer fiel a este amor hasta el final de sus días (Janz, 1981, I: 106). Parece oportuno, no obstante, hacer algunas matizaciones al respecto. El amor a la Antigüedad va a permanecer sin duda hasta el final, los griegos van a seguir constituyendo su referente privilegiado, pero Nietzsche se va a dar cuenta de los espejismos de que fue víctima en su primer período. El ensayo de autocrítica que escribió en 1886 sobre su ensayo *El nacimiento de la tragedia* así lo demuestra (Ginzo, 2000: 130).

A mediados de los años setenta, Nietzsche va tomando conciencia de esos espejismos en que había caído: sin duda supo criticar certeramente la recepción de Grecia llevada a cabo por el Clasicismo alemán, pero a la vez el también cayó víctima de la ilusión de un renacimiento de la Antigüedad en sintonía con la renovación de la cultura alemana protagonizada por Wagner y Schopenhauer. Esta toma de conciencia le llevo a revisar tanto su actitud frente a las esperanzas alemanas como su visión de la Antigüedad. Por lo que se refiere a lo primero habría que mencionar la dolorosa ruptura con sus principales mentores ideológicos: Wagner y Schopenhauer. Y va a ser Francia el país que llene, de alguna manera, el vacío dejado por los desencuentros con Alemania. Por lo que atañe a los griegos, van a permanecer instalados en su status especial hasta el final, pero desprovistos en buena medida del nimbo

utópico e incluso mítico de que habían sido objeto en el primer período de la vida y obra de Nietzsche (Ginzo, 2000: 131).

En consonancia con ello, los pronunciamientos respecto a los griegos no sólo van a ser menos enfáticos sino también menos frecuentes. El Nietzsche del segundo período se apresta a oficiar como buen europeo, convirtiéndose ahora Europa en una referencia político-cultural del pensamiento nietzscheano. Desde esta perspectiva el cometido de Europa va a ser concebido como una prolongación del realizado por los griegos, y la historia europea como una prosecución de la historia griega.

Asimismo la aproximación nietzscheana a la Ilustración sigue considerando a los griegos como modelos de la Ilustración europea (Ottmann, 1987: 147), ampliando sus referentes griegos a Epicuro y al estoicismo, y en líneas generales matizando su anterior visión de la filosofía griega. Es significativo que cuando el ilustrado Nietzsche quiera rendir un tributo de admiración a Voltaire, no dudará en escribir que el gran ilustrado posee un oído “griego”. Algo análogo ocurrirá con Napoleón, otro personaje profundamente admirado por Nietzsche. También se le presenta como prolongando la personalidad del hombre antiguo en el mundo moderno (Ginzo, 2000: 131).

Nietzsche, que tan a menudo se había pronunciado críticamente respecto a la trayectoria de la filosofía alemana, la interpreta ahora más positivamente desde el horizonte de su conexión con el mundo griego. En este sentido cabría concebir el movimiento filosófico alemán como una prosecución del Renacimiento, en la medida en que esa filosofía alemana quiere seguir avanzando en el descubrimiento de la Antigüedad, hasta llegar a los presocráticos como el más escondido de todos los templos griegos. El

Nietzsche de la última época no duda en seguir declarando enfáticamente acerca de esta vinculación de la filosofía alemana con la griega: “Aquí reside (y residió desde siempre) mi esperanza respecto al mundo alemán” (Ginzo, 2000: 132).

Parece que estas someras observaciones son suficientes para confirmar que la profunda vinculación de Nietzsche con el mundo griego va más allá del tumultuoso período de juventud y que condiciona en realidad toda su obra. Con todo ello Nietzsche se va convertir en uno de los principales testigos de la *Rezeptionsgeschichte* del legado griego, recepción sin duda llena de apreciaciones geniales que van a condicionar la imagen de los griegos a partir de entonces.

2.2.7. El proyecto de Nietzsche: la antigüedad griega como expresión de la preocupación por el presente y como proyecto de futuro.

El pensador intempestivo que fue Nietzsche se fue convirtiendo con el paso del tiempo en un nuevo “clásico”. Tal valoración general de la obra nietzscheana afecta asimismo a su condición de intérprete del mundo griego. Tanto la filología clásica como la historiografía filosófica han terminado por aceptar este hecho (Ginzo, 2000: 133).

Aunque un ensayo como *El nacimiento de la tragedia* nos sigue pareciendo en la actualidad en muchos de sus planteamientos como arbitrario y fantasioso, se reconoce a la vez que es obra de un genio con capacidad para haber revolucionado la comprensión de su objeto de estudio. A este respecto acabe afirmar con Rodríguez Adrados que: “hay más verdad, pese a todo, en la

visión nietzscheana de la Tragedia que en una definición formal como la de Wilamowitz” (Rodríguez Adrados, 1970: 94). No menos decidido se muestra Lloyd-Jones para quien la publicación de *El nacimiento de la tragedia* habría constituido, de una forma general, un “punto de viraje en la comprensión moderna del primer pensamiento griego” (Lloyd-Jones, 1976: 1). Asimismo asegura García Gual que a pesar de las descalificaciones de que fue objeto inicialmente, “hoy no se escribiría ninguna *Historia de la filología clásica* sin tener en cuenta su obra (García Gual, 2000: 98).

Desde el punto de vista de la historiografía filosófica, el impacto de la interpretación nietzscheana del mundo griego va a ser más mayor. Ello es cierto tratándose sobre todo de los presocráticos. A partir de la interpretación de Nietzsche, la etapa relativa a la primera filosofía griega ocupa un lugar fundamental en la historiografía filosófica (Ginzo, 2000: 133). Nietzsche ha contribuido poderosamente a desterrar la imagen de la filosofía presocrática como una etapa inmadura del pensar cuyo sentido sólo podría revelarse a la luz de la gran filosofía griega: la de Sócrates, Platón y Aristóteles. Ya indicamos que la interpretación nietzscheana de Sócrates y Platón es más sesgada y unilateral que la que ofrece acerca de los presocráticos, y que en este sentido ha sido objeto de una recepción más diferenciada y discutida. Pero al fin y al cabo no es posible disociar radicalmente la recepción de los presocráticos y la de Sócrates y Platón.

Todo esto constituye un fundamento sólido para considerar a Nietzsche como un testigo esencial de la pervivencia de la tradición clásica, especialmente por lo que atañe a la primera etapa de la Antigüedad griega. Como queda apuntado, la vuelta hacia atrás en el estudio de los griegos va

unido indisolublemente en el caso de Nietzsche a la proyección hacia adelante y por supuesto a una profunda preocupación por el presente. Al hacerlo así, Nietzsche se nos presenta como un referente adecuado de cómo la confrontación de la Antigüedad puede seguir siendo subversiva en nuestro tiempo, por mucha que sea también la distancia que nos separa de ella.

CONCLUSIONES

Nuestras conclusiones son muy semejantes a los planteamientos expuestos en la introducción y ello me proporciona cierto grado de satisfacción al comprobar que he podido cumplir con el objetivo fundamental de esta investigación: responder a los interrogantes planteados y corroborar algunas afirmaciones realizadas, en principio, de modo apriorístico, con la aplicación de una metodología de investigación multidisciplinar.

Como hemos puesto de manifiesto en la introducción de esta tesis doctoral, el objetivo de nuestra investigación se ha centrado en el análisis de un período concreto de la Historia de la Recepción de la cultura clásica (griega) en la cultura alemana, y en cómo, durante ese período denominado Neohumanismo alemán, la imagen de la antigüedad se ha ido transformando paulatinamente, entre el último tercio del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, hasta convertirse en su contraria. Es decir, como poco a poco, en lugar de una antigüedad humana y serena, bajo el símbolo del dios extranjero Dionisos, va cobrando cada vez mayor relevancia la imagen de una antigüedad bárbara e inhumana.

Al inicio de nuestro trabajo nos planteábamos una serie de interrogantes sobre la evolución de la recepción entre el tiempo de Winckelmann y el de Nietzsche; cómo influyó la coyuntura socio-política y espiritual en ese desarrollo; sobre los aspectos y valores de la antigüedad que fueron puestos en duda y sobre aquellos otros que permanecieron vigentes a lo largo de toda la Modernidad; también nos surgió el interés por conocer qué tipo de obras tanto literarias como plásticas, procedentes de las originales culturas antiguas, sirvieron de referentes en el momento de plantearse debates en torno a temas

que suscitaban polémica sobre la recepción clásica; y finalmente, nos hemos planteado cual fue la cultura antigua que se tomó como modelo.

Para responder a todas estas preguntas de una manera más o menos ordenada hemos estructurado el desarrollo de nuestro tema cuatro capítulos, para mantener una estructura lógica en nuestra exposición. Cada uno de los cuales responde a una fase diferente de la recepción de la antigüedad en la cultura alemana de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

En el primer capítulo nuestro punto de partida ha sido el estudio de la figura de Winckelmann y su obra, centrándonos en su revolucionario culto a Grecia, según el cual la imagen de noble sencillez y serena grandeza del mundo griego debía servir como modelo a la sociedad alemana de su tiempo. La antigüedad griega debería ser el espejo en el que se mirara la sociedad alemana moderna. A raíz de la teoría de Winckelmann hemos podido comprobar cómo pronto se apreció una particularidad en la recepción alemana de la cultura antigua, en comparación con otros países europeos. Nos referimos a su extremado filohelenismo, en detrimento de la herencia latina que, en ocasiones resulta hasta menospreciada. Así, mientras países como Francia e Inglaterra apostaron por la cultura latina para fundamentar y legitimar su poder mundial, Alemania, destrozada y arruinada, se miró en el reflejo de otra cultura antigua – la griega. Sin embargo, en la Alemania del inicio de la Modernidad, la cultura griega antigua no fue aprehendida en su totalidad, la recepción se limitó al siglo V a.C., la “etapa clásica” de la antigüedad griega, cuyas características más destacadas fueron: el uso de la proporción aurea, el sentido de la medida y del equilibrio, la moderación en la expresión de los sentimientos (serenidad), la naturalidad y, la humanidad y su eminente unidad con la naturaleza.

A través de sus obras sobre la historia del arte y de la estética, Winckelmann elevó el arte griego a nivel de paradigma superior y fue el primero en investigar las condiciones necesarias para el desarrollo de esta cultura modélica. Sin embargo, esto significó la concepción de la Antigüedad como un fenómeno histórico al servicio del transcurso del tiempo, en clara contradicción con la pretensión de Winckelmann de ofrecer una imagen de la cultura griega “atemporal” de modo que pudiera servir de modelo en cualquier contexto socio-político, pues su afán consistió en el planteamiento de la cultura griega como un modelo de cultura superior, más allá de cualquier límite temporal y espacial. Esta gravísima contradicción caracterizó toda la primera fase de la recepción de la antigüedad en la cultura alemana y estará presente en autores como Lessing, Goethe, Schiller y Hölderlin, entre otros.

En el segundo capítulo hemos analizado como la creciente toma de conciencia histórica provoca, al mismo tiempo, una infravaloración de la “clásica” imagen de la Antigüedad, puesto que las recién aparecidas Ciencias de la Antigüedad (*Altertumswissenschaften*) sacan a la luz nuevos aspectos de la antigüedad que difícilmente pueden armonizar o corroborar la interpretación tradicional de la “serenidad” y “grandeza” de la antigüedad clásica que pretendían Winckelmann y sus seguidores.

En esta segunda fase de la recepción, el recurso de los primeros intelectuales y literatos románticos al mito la hemos explicado por la crisis de la razón y el alejamiento de la humanidad del Estado, de la sociedad y de la naturaleza. En cambio, se produjo un sentimiento de nostalgia hacia el concepto del mundo griego, por cuanto que éste presentaba una cosmovisión global y unida de todos los aspectos de la vida. En la Grecia clásica las

personas sienten que forman parte de la sociedad y ésta, a su vez, forma parte del Estado, al mismo tiempo que todos los seres humanos se sienten profundamente identificados con la naturaleza. En el desarrollo de este capítulo hemos corroborado como la primera generación de románticos intentó recuperar esos ideales y expresarlos por medio del mito, entendiéndolo bien como poesía (Moritz, Herder, Schlegel), bien como símbolo (Hegel, Creuzer, Schelling) o como una explicación psicológica (Nietzsche). La instauración de nuevo de estas nuevas funciones del mito en el pensamiento alemán supuso la creación de lo que Schlegel denominó una “nueva mitología”. En esta tarea fueron sobre todo los poetas (Schiller, Hölderlin) quienes, basándose en la fuerza creadora y creativa de los mitos, intentaron buscar el origen mítico de la poesía: el mito como poesía.

En esta fase de la recepción se produjo un cambio en el concepto de la imagen de la antigüedad, en el cual el momento religioso y filosófico que estaba viviendo Alemania fue decisivo. La nueva recepción del mito dio lugar a una corriente intelectual muy productiva cuya intención fue ofrecer una nueva interpretación de la Antigüedad.

En el transcurso del estudio de esta reelaboración de los mitos, hemos tenido la ocasión de constatar como con la adaptación literaria algunas figuras míticas cambiaron su posición original en la escala de valores, convirtiéndose en importantes componentes del proceso de recepción. Este será el caso del dios Dionisos: el Dionisos romántico personificó alguna de las aspiraciones más valoradas entre los románticos, como por ejemplo su preocupación por la naturaleza proyectada en el plano cósmico, el deseo por la realización ilimitada de sus más recónditos poderes creativos y, finalmente, su nostalgia por la

muerte y la autodestrucción como una especie de escape hacia una vida más universal.

Así mismo, en relación con lo expuesto hemos podido constatar que el efecto histórico del mito en la primera mitad del siglo XIX estuvo estrechamente relacionado con las consecuencias del cambio socio-político, del clima espiritual y de la interacción de los intelectuales en el marco de su círculo y su sociedad. A tenor de ello, comprobamos como la interpretación de la Antigüedad nos remite en dos direcciones radicalmente opuestas tanto en sus planteamientos como en sus procedimientos y, si bien convivieron la una con la otra en permanente enfrentamiento latente, al mismo tiempo, no pudieron dejar de influirse mutuamente. Nos referimos por un lado, a las interpretaciones que ofrecía la Filosofía y la Teología (interpretación trascendental y simbólica del mito) y, por otro, a las interpretaciones que resultaron de las recién aparecidas Ciencias de la Antigüedad (interpretación racional y científica). Si bien es cierto que en sus orígenes ambas tendencias no aparecían claramente delimitadas, en este momento de principios del siglo XIX ya señalarán claramente la evolución posterior de sus interpretaciones, sobre todo tras el debate surgido en torno a la obra de Creuzer titulada *Symbolik*. Sin embargo, y como hemos puesto de manifiesto en el capítulo tercero, sin los descubrimientos y las aportaciones cruciales realizadas por las denominadas Ciencias de la Antigüedad (explicaciones racionales y científicas) no habría sido posible defender durante tanto tiempo las teorías relacionadas con el mito y el sincretismo religiosos (explicaciones trascendentales y simbólicas).

Pero la Historia de la Recepción no fue tan lineal como pueda parecer. A veces, de pronto, surgieron autores geniales, como Kleist y Heine, cuya

recepción de la Antigüedad no entra dentro de ninguno de los modelos descritos anteriormente y que reivindican para sí mismos un modelo propio y original de la recepción de la antigüedad clásica.

La recepción de la Antigüedad en Kleist la hemos analizado desde el punto de vista de la adopción y reelaboración del mito como poesía y símbolo al mismo tiempo. Importante y revelador en las obras de este autor ha sido que la cultura clásica no desempeñó una función directriz ni le sirvió como modelo ejemplar en ningún aspecto. Su reformulación del mundo griego se dirigió en contra tanto del modelo de Antigüedad propugnado por Winckelmann, Lessing y el Clasicismo de Weimar, como del intento utópico de la creación de una “nueva mitología” por parte de Schlegel y otros filósofos e intelectuales de su época. Tras el estudio de su *Penthesilea*, queda claro que ésta tematizó perfectamente la negación radical de Kleist respecto a los valores estéticos y pedagógicos promulgados por el Clasicismo de Weimar. Kleist expuso el aspecto más “dionisiaco” del mito (destrucción, poder, demencia) sin recurrir a estrategias subliminales, con ello empezó a abrir un nuevo camino de la recepción en una dirección que hasta el momento no se había previsto: hacia el lado más oscuro y salvaje de la “Antigüedad clásica”. Con él comenzó el proceso de demonización de la antigüedad clásica. A partir de entonces se empezó a recurrir a los estudios de la moderna antropología de la Antigüedad, puesto que esta ciencia fue la primera en investigar los aspectos rituales, culturales y míticos del mundo griego antiguo.

La recepción de Heine, como hemos estudiado en el capítulo cuarto, también es poco convencional. Para entender la reacción de Heine, es necesario remitirnos, de nuevo, al capítulo tercero de este trabajo para llamar la

atención sobre dos fenómenos simultáneos que se produjeron en los años veinte del siglo XIX: por un lado, se hizo cada vez más patente la paralización del proceso de recepción de la Antigüedad clásica en Alemania y, por otro lado, se observó una creciente especialización de las Ciencias de la Antigüedad, requerida para investigar la Antigüedad como una época histórica concreta. Sin embargo, cuanto más se sabía de la Antigüedad tanto más imposible y absurdo se mostró el intento de traerla de nuevo a la vida en el propio horizonte histórico del siglo XIX.

El proceso de demonización de la Antigüedad, por parte de algunos autores como Kleist o Heine, planteó una nueva fase de la recepción. En ella hemos podido observar como la demonización no se dirigió hacia los valores vigentes como la belleza, el bien o la verdad que se adaptaban bien al espíritu conservador de la época, sino hacia la condena del alma – desde la perspectiva cristiana – por el descubrimiento, a través de la cultura clásica, de la vida sensual, de la felicidad ante el goce de los placeres físicos y terrenales; en contraposición se revalorizó la concepción de la vida misántropa, cristiana y religiosa muy al uso en la sociedad alemana de la época de la Restauración política y religiosa del siglo XIX.

Con la particular interpretación que hizo Heine de la Antigüedad, los mitos griegos rehabilitaron el recuerdo de la belleza y de la vida sensual en una época tan difícil como la de la Restauración. En ellos se mantuvieron vivos los sentidos y los placeres ante la presión del Estado, de la sociedad y de la Iglesia. Con ellos Heine resucitó el potencial revolucionario de los mitos. La aportación de Heine a la Historia de la Recepción consistió, sin duda, en la reelaboración irónica del mito griego en la Modernidad, a través de un proceso

de transformación psicológico y político. Por ello hemos dedicado el primer apartado del capítulo cuarto al análisis de su obra más significativa en este contexto: *El exilio de los dioses*.

En el capítulo cuarto apartado segundo, hemos estudiado la recepción de la Antigüedad en Nietzsche. La recepción nietzscheana supuso una ruptura y continuación, a la vez, con la recepción anterior, y, al mismo tiempo, proyectó otro sistema de valores en la Antigüedad. En el marco de nuestro trabajo, tras el estudio en profundidad de su formación y relación con la filología clásica, y como interpreta la herencia clásica de los griegos, hemos evidenciado que la relación de Nietzsche con la tradición filohelénica está mucho más afianzada de lo que generalmente se acepta. Para Nietzsche el modelo de Antigüedad quedó representado por la Grecia arcaica, ya que al hallarse Grecia en sus orígenes temporales escapa a la tiranía de la Historia. Este cambio en el modelo de imagen de la Antigüedad orquestado por Nietzsche se produjo bajo el símbolo de Dionisos, el dios del mito trágico. El ideal de este autor consistió en intentar minimizar la distancia que separa la ciencia de la vida, a través del arte y de la filosofía. Su abandono de la docencia y de la filología marcó, desde entonces, la separación entre su recepción de la Antigüedad científica y razonada (su etapa dedicada a la filología) y su otra recepción estética y sentida (su etapa dedicada a la filosofía); y supuso, dentro de los límites temporales de nuestro trabajo, el último intento de recepción e interpretación de la cultura griega como una experiencia vital global y completa en todos los aspectos de la vida.

En opinión de Nietzsche, la crisis de la Antigüedad como ciencia comenzó con su fragmentación en múltiples disciplinas (las Ciencias de la

Antigüedad) y, como consecuencia de ello, la Antigüedad ya no podía servir como modelo vivo de una cultura basada en la unión en armonía de todos los aspectos de vida. Un fenómeno que no fue nada nuevo para Nietzsche, teniendo en cuenta que en esta etapa, como hemos comentado en líneas anteriores, se produjo también la gran separación entre la Ciencia, por un lado, y la Filosofía, la Teología y el Arte, por otro.

La evolución y el desarrollo de las diferentes corrientes de investigación en el campo de la Filología clásica han requerido una atención especial en nuestra investigación de la Historia de la Recepción, por eso les hemos dedicado el tercer capítulo de nuestro trabajo. Quizás desde un punto de vista actual, resulta un poco complicado entender la importancia decisiva del papel desempeñado por la Filología clásica en la aparición y desarrollo del resto de las denominadas Ciencias de la Antigüedad. La Filología clásica, con sus métodos estrictos para reconstrucción y la explicación de los acontecimientos históricos, proporcionó un modelo científico de investigación histórica. En nuestra exposición hemos analizado esta disciplina partiendo de su historia, de sus teorías y sus métodos y la hemos contextualizado en el ambiente intelectual que se fraguó en el siglo XIX. Incluir el estudio de la Historia de la Filología clásica en el presente análisis se nos ha hecho imprescindible para entender de una manera adecuada a lo que significó la recepción de la Antigüedad clásica en el siglo XIX, los motivos que de ella se tomaron y los autores, tanto literatos como filósofos, que participaron.

Esto da lugar a que en nuestra exposición cuando hemos tratado el tema de la imagen de la Antigüedad, junto a investigadores de la antigüedad propiamente dichos, como Winckelmann, Wolf, Müller, Welcker y Wilamowitz,

entre otros muchos; nos encontramos otros como los filósofos: Schiller, Hegel, Schelling, Nietzsche y los literatos: Goethe, Hölderlin Kleist, Heine Schlegel o Schelling, para demostrar que las relaciones recíprocas entre la Filología, la Filosofía y la Historia se constatan con mayor frecuencia de lo que pueda parecer y en ningún caso estas influencias mutuas se limitaron exclusivamente a la época del Clasicismo de Weimar.

También hemos podido corroborar en nuestra tesis que, a pesar de la creciente especialización y fragmentación en múltiples disciplinas de las Ciencias de la Antigüedad, todos los autores estudiados en nuestro trabajo (Winckelmann, Goethe, Kleist, Heine, Nietzsche, entre otros) tuvieron una sólida formación clásica en cuanto a lenguas, literaturas, filosofías e historias de la antigüedad clásica se refiere. La formación clásica constituía la base de la educación y de la cultura en la Alemania de finales del XVIII y principios del XIX: sólo así resulta comprensible la recepción del legado clásico (griego) que se produjo en su Literatura, su Filosofía y sus Ciencias de Antigüedad. La reforma de la enseñanza proyectada por Humbolt en 1810 incluyó las lenguas antiguas como materias fundamentales en el bachillerato de humanidades (*humanistisches Gymnasium*) (Cancik, 1992). Puesto que la formación, entendida como el desarrollo libre y autónomo del individuo, se basaba en conocimientos que se adquirirían a través de las lenguas antiguas, sobre todo del griego.

Finalmente hemos podido constatar como con el paso del tiempo, la Filología, la Filosofía y la Historia Antigua han desarrollado métodos de investigación y de exposición completamente diferentes. Tanto que en la actualidad resulta casi imposible armonizar sus discursos. Valorar de manera

justa las aportaciones realizadas por los filólogos clásicos, los germanistas, los filósofos e historiadores nos ha resultado una tarea complicada. Los límites de todas las disciplinas implicadas en la investigación de la Historia de la Recepción del legado clásico no siempre nos aparecen claramente delimitados. Por tanto, no hemos podido realizar una exposición de un período de esa recepción sin correr algunos riesgos. Esos riesgos son los que hemos asumido en nuestro trabajo, porque que creemos que un discurso mixto, en el que se integran interpretaciones y métodos de las Ciencias de la Antigüedad, de la Filología, tanto clásica como germánica, y de la Filosofía, puede abrir nuevos horizontes para mejorar la comprensión de la Historia de la Recepción de la cultura clásica (griega) en la cultura alemana moderna de los siglos XVIII y XIX. Así pues, el presente trabajo debe entenderse como el resultado de la aplicación metodológica del concepto de interdisciplinariedad de las ciencias. Método que ha demostrado ser de utilización imprescindible si pretendemos dar respuesta de todas las cuestiones planteadas al inicio de esta tesis doctoral.

BIBLIOGRAFÍA

- “Hölderlin a Schiller, 2 de junio, 1802” en *Correspondencia completa* (trad. Helena Cortés Gabaudán) (1990). Madrid: Hiperión.
- ACOSTA LÓPEZ, M.R. (2005): “Introducción a Friedrich Schiller” en *Coloquio en homenaje a Friedrich Schiller a los 200 años de su muerte*. Universidad Nacional de Colombia, págs.11-21.
- ACOSTA LÓPEZ, M^a R. (2005): *De la nostalgia por lo clásico al fin de lo clásico como nostalgia: Winckelmann y Burckhardt*. Estudios de Filosofía núm. 31.
- ADDISON, J. (1991): *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de “The Spectator”* (1712). Ed. Visor, La Balsa de la Medusa. Traducción de Josef Munárriz, 1804; introducción de T. Requejo.
- AGUILAR, R. M^a. (1993): “Nietzsche y la Filología Clásica”. *Cuadernos de Filología Clásica* (Estudios griegos e indoeuropeos), núm. 3. Ed Universidad Complutense. Madrid.
- AMENGUAL, G. (2000): *Estudios sobre la filosofía del Derecho en Hegel*.
- ANDREU, A. (1982): *Escritos filosóficos y teológicos de Lessing*. Ed. Nacional. Madrid.
- ANSELL-PEARSON, K. (1994): *An Introduction to Nietzsche as political thinker*. Cambridge University Press, Cambridge.
- ANSELL-PEARSON, K. (ed.) (1997): *The Fate of the New Nietzsche*. Aldershot, Avebury.
- ASSUNTO, R. (1990): *La antigüedad como futuro. Estudios sobre la estética del neoclasicismo*. Ed. Visor, La Balsa de la Medusa. Madrid.
- BARRIOS CASARES, M. (2000): *Voluntad de lo trágico. El concepto nietzscheano de voluntad a partir de El nacimiento de la tragedia*. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid.
- BAYER, R. (1986): *Historia de la Estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BEDESCHE, G. (1973): *Política e storia in Hegel*. Roma-Bari.

- BÉGUIN, A. (1954): *El alma romántica y el sueño*. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BEHLER, E. (1997): "Nietzsche und die Antike" en *Nietzsche-Studien* 26.
- BEHRE, M. (1987): *Das dunkeln Lichten voll*. Hölderlins Mythokzept Dionysos. München, Wilhelm Fink.
- BEREFELT, G. (1960): "The Regeneration Problem in German Neoclassicism and Romanticism". En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 18, núm. 4. Pág. 475-481.
- BEST, O.F. (1976): *Aufklärung und Rokoko*. Reclam Verlag, Stuttgart.
- BIEMEL, W. (2002): "Hölderlin: El Único – Der Einzige". Universidad de Colonia.
- BLUMENBERG, H. (1981): *Arbeit am Mithos*. Frankfurt.
- BODEL, R. (1990): *Hölderlin: la filosofía y lo trágico*. Madrid: Visor.
- BOHRER, K.H. (1983): "Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie" en BOHRER (ed.): *Mythos und Moderne*. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a.M., Shrkamp, 52-83.
- BORCHMEYER, D; SALAQUARDA, J. (1994): *Nietzsche und Wagner*. Stationen einer epochalen Begegnung. Frankfurt a.M.
- BORSCHKE, T. (1985): "Nietzsches Erfindung der Vorsokratiker" en J. Simon (Hg.), *Nietzsche und die philosophische Tradition*, I, Würzburg.
- BOURGEOIS, B. (1972): *El pensamiento político de Hegel*. Buenos Aires.
- BREMER, D. (1978): "Platonische, antiplatonische. Aspekte de Platon – Rezeption in Nietzsches Versuch einer Wiederherstellung der frugriechischen Daseinverständnis", en *Nietzsche – Studien* 8.
- BURGOS DÍAS, E. (1993): *Dionisos en la filosofía del joven Nietzsche*. Zaragoza.
- BURKERT, W. (1980): "Griechische Mythologie und die Geistesgeschichte der Moderne" en Den Boer, W (ed.): *Les études classiques aux XIXe et XXe siècle: leur place dans l'histoire des idées*. Genf, págs 159-199.
- BURKERT, W. (1999): "Antiker Mythos Begriff und Funktion" en Hoffmann (ed.): *Antike Mythen in der europäischen Tradition*. Tübingen.

- CABOT, M. (1999): *La importancia de los estudios estéticos del siglo XVIII*. En: A.G. Baumgarten, J.J. Winckelmann, J.G. Hamann, M. Mendelssohn: *Belleza y verdad. Escritos estéticos entre la Ilustración y el Romanticismo*. Alba Editorial, Barcelona. Págs. 7-22.
- CALDER, I., WILLIAM, M. (1983): "The Wilamowitz-Nietzsche Struggle. New Documents and a Reappraisal", en : *Nietzsche-Studien* 12, págs 214-254.
- CALDER, I; FLASHAR, H; LINDKEN, T (eds.) (1985): *Wilamowitz nach 50 Jahren*. Darmstadt.
- Cancik, H. (1992): "Der Ismus mit menschlichem Antlitz. 'Humanität' und 'Humanismus' von Niethammer bis Marx und heute" en : Faber, R.; Kytzler, B. (eds.), *Antike heute*. Würzburg.
- CANCEIK, H. (1995): *Nietzsches Antike*. Stuttgart.
- CASSIRER, E. (1974): *El problema del conocimiento*. México.
- CLASEN, H. (1979): *Heinrich Heines Romantikkritik*. Tradition-Produktion-Rezeption. Hamburgo.
- COLLELLDEMONT, E. (1997): La pedagogía com a bellesa. La proposta d'educació estètica a Hölderlin. Lleida, Pagès.
- D'ANGELO, P. (1999): *La estética del romanticismo*. Ed. Visor. Madrid.
- D'ORIO, P. (1994): "L'image des philosophes préplatoniciens chez le jeune Nietzsche" en T. Borsche, F. Guetarana, A. Venturelli (eds.), *'Centauren Geburten'*. *Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche*. Berlin/New York.
- DALL'ORTO, G. (1997): "Amore classico e romántico: August von Platen Hallermünde (1796-1835)" en *Babilonia*, núm. 154, abril.
- DETIENNE, M. (1985): *La invención de la mitología*. Barcelona, Península.
- DETWILER, B. (1990): *Nietzsche and the Politics of Aristocratic Radicalism*. Ed. The University of Chicago Press. Chicago.
- DI SILVESTRO, P. (1987): *August von Platen. Morire a Siracusa*, Sellerio, Palermo.
- DILTHEY, W. (1978): *Vida y poesía en Obras IV*. F.C.E. México.
- DUCH, L. (1991): "La tradició en el moment present" en AA.VV., *La cultura davant del nou segle*, Barcelona, Fundació Jaume Bofill, 33-54.

- DUCH, L. (1995a): “Fonamentalisme i tradició” en *Revista d’Etnologia de Catalunya* 6, 80-85.
- DUCH, L. (1995b): “La tradició com a fonament de la comunitat” en *Qüestions de la Vida Cristiana* 176, 19-52.
- DUCH, L. (1998): *Mitos, interpretación y cultura: aproximación a la logomítica*. Barcelona: Herder.
- DUCHEMIN, J. (1974): *Prométheée. Le mythe et ses origines*. Paris.
- DUQUE, F. (1996): “El corazón del pueblo. La religión del Hegel de Berna” en O. Market / J. Rosales (coord.), *El inicio del idealismo alemán*. Ed. U.C.M / UNED. Madrid, págs. 237-272.
- DUQUE, F. (1999): *La Restauración hegeliana y sus adversarios*. Ed Akal, Madrid.
- DUQUE, F. (2001): “La razón de la forma simbólica del arte en Hegel”, en Romero de Solís / J.B. Díaz Urmeneta / J. López Lloret / A. Flores (eds.), *Símbolos estéticos*. Universidad de Sevilla, págs. 53-75.
- DURAND, G. (1979): *Figures mythiques et visages de l’oeuvre*. De la mythocritique à la mythanolyse. Paris, Berg International.
- *El entusiasmo y la quietud*. Antología del romanticismo alemán. Ed. de ANTONI MORI. Marginales, Tusquets editores, Barcelona, 1979.
- ELSCHENBROICH, A. (1960): *Deutsche Dichtung im 18. Jahrhundert*. Wissenschaftliche Aachgesellschaft, Darmstadt.
- ESTEBAN ENGUITA, J. (1998): “Las raíces ideológicas del pensamiento político del joven Nietzsche”, en *Contrastes*, 3, pp. 83-103.
- ÉTIENNE, R. (1989): *La Vie quotidienne à Pompéi*.
- FARIELLO, F. (2000): *La arquitectura de los jardines*, Madrid, Mairea/Celeste, págs. 197-243.
- FAUST, U. (1977): *Mythologien und Religionen des Ostens bei Johann Gottfried Herder*. Münster, Aschendorff.
- FECHTER, P. (1960): *Geschichte der deutschen Literatur*, vol. I, Sighert Mohn Verlag, Gütersloh.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. (1968): “Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf”. EClás. 56.
- FERNANDEZ, D. (2002) : *Signor Giovanni*. Éditions Balland.

- FERNÁNDEZ, E. (1986): “G.E. Lessing : una Ilustración radical e insatisfecha”, en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. Ed. Univ. Complutense. Madrid.
- FEUSTEL, G. (1995): *Die Geschichte der Homosexualität*. Leipzig. Albatros.
- FICHET, F. (1979): *La théorie architecturale a l'âge classique*, Bruselas, P. Mardaga.
- FINK, E. (1976): *La filosofía de Nietzsche*. Ed. Alianza. Madrid.
- FRANK, M. (1982): *Der kommende Gott*. Vorlesungen über die Neue Mythologie. I Teil. Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- FREY, H. (2001): “La interpretación nietzscheana de la antigüedad griega como contramito a la modernidad”, en *Nietzsche, Eros y Occidente*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México. México, pp. 105-136.
- FREY, H. (2005): “El otro Nietzsche: su legado cien años después”, *Estudios*, núm. 75, pp. 7-35.
- FUHRMANN, M. (1959): “Friedrich August Wolf. Zur 200. Widerkehr seines Geburtstag am 15. Februar 1959” en: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, nº 33, págs. 185-236.
- FUHRMANN, M. (1999): *Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters*. Frankfurt a.M.-Leipzig.
- GABÁS, R. (2001): “El ‘todo-uno’ del idealismo alemán en la poesía de Hölderlin”. *Enrahonar*, nº 32/33. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, págs. 43-65.
- GADAMER, H.G. (1977): *Verdad y método*. Fundamentos para una hermenéutica filosófica. Salamanca, Sígueme.
- GADAMER, H.G. (2000): *La educación es educarse*. Barcelona, Paidós.
- GARCÍA GUAL, C. (1979): *Prometeo: mito y tragedia*. Madrid.
- GARCÍA GUAL, C. (2000): “Goethe frente a Prometeo”. Madrid: Uned.
- GARCÍA GUAL, C. (2000): “Nietzsche, en el camino hacia los griegos” en *Revista de Occidente* 226.
- GARCÍA GUAL, C. (1983): *Mitos, viajes, héroes*. Madrid.
- GARCÍA JURADO, F, MARIZZI, B. (2009): “La primera historia de la literatura romana: el programa de curso de F.A. Wolf (1787)” en *Cuadernos de*

- Filología Clásica. Estudios Latinos*, 29, núm. 2. Universidad Complutense, págs. 145-177.
- GERHARDT, V. (1992): *Friedrich Nietzsche*. München.
 - GINZO, A. (1991): "Hegel y los griegos. El problema político". *Polis, Revista de formas políticas en la Antigüedad Clásica*, núm. 3, págs. 39-61.
 - GINZO, A. (2000): "Nietzsche y los griegos". *Polis. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica* 12, pp. 85-135.
 - GINZO, A. (2002): "F. Nietzsche y la República de Platón" en *Anales del Seminario de Historia de Filosofía*, vol. 19 (2002): 129-167.
 - GOCKEL, H. (1981): *Mythos und Poesie*. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik, Frankfurt a.M.,; Vittorio Klostermann.
 - *Goethe en els seus millors escrits*. Ed. J. Jané. Armany, Barcelona, 1982.
 - GOETHE, J.W. (1965): *Vermischte Schriften*. Frankfurt: Insel Verlag.
 - GOETHE, J.W. (1986): *Memórias: Poesia y Verdad*. Traducción de Leonel Vallandro. Brasilia: Editorial de la Universidad de Brasilia.
 - GOETHE, J.W. (1996): *Écrits sur l'art*. Paris: GF Flammarion.
 - GOETHE, J.W. (2005): *Escritos sobre arte*. Traducción de Marco Aurelio Werle. Sao Paulo: Associação Editorial Humanitas.
 - GRUBE, G. M. A. (1973): *El pensamiento de Platón*. Ed. Gredos. Madrid.
 - GUSDORF, G. (1983): *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*. Paris, Payot.
 - GUTIÉRREZ ZULOAGA, I. (1967): "El concepto de Bildung en el proceso ideológico de los escritos hegelianos", *Revista Española de Pedagogía*, núm. 97, págs. 21-34.
 - HABERMAS, J. (1985): *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt a.M.
 - HAGER, P (1984): "Das Platon – Verständnis Nietzsches", en R. Berlinenger und W. Schrader (eds.), *Nietzsche- Kontrovers IV*, Würzburg, Königshausen und Neumann.
 - HEFTRICH, E. (1989) "Die Geburt der Tragödie" en *Nietzsche-Studien*, 18, pp. 103-126.

- HEGEL, (1999): *Fenomenología del Espíritu*. Madrid, FCE.
- HEGEL, G.W.F. (1996): *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*. Ed. Alianza, Madrid.
- HEGEL, G.W.F. (1971): *Werke*, Band 18, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- HEGEL, G.W.F. (1989): *Lecciones sobre estética*. Traducción de A. Brotóns Muñoz, Madrid: Akal.
- HEGEL, G.W.F. (1997): *Lecciones sobre la Historia de la Filosofía*. Ed. FCE, México, vol. II.
- HEGEL, G.W.F. (1999): *Principios de la Filosofía del Derecho*. Ed. Edthasa, Barcelona.
- HEINE, H. (1964): "Los dioses en el exilio" en *Obras*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona, Vergara.
- HEINRICHS, A. (1984): "Loss of Self, Suffering, Violence: The modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard" en: *Harvard Studies in Classical Philology* 88. Harvard. Págs. 205-240.
- HERDER (1953): *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774), en *Werke in zwei Bänden*, Carl Hanser Verlag, vol. II.
- HERDER, (1998): *Encara una filosofía de la historia*.
- HERDER, J.G. (1982): *Ensayo sobre el origen del lenguaje*, en: *Obra selecta*, Clásicos Alfaguara. Editorial Alfaguara, Madrid.
- HERMAND, J. (1976): *Der frühe Heine*. Ein Komemntar zu den ‚Reisebildern‘. München.
- HOFFMEISTER, J. (Ed.) (1963): *Dokumente zu Hegels Entwicklung*, Vol. I (*Ausbildungszeit*).
- HÖLDERLIN (1977): *La muerte de Empédocles*. Madrid: Libros Hiperión.
- HÖLDERLIN (1984): *Sämtliche Werke und Briefe*. Tomo 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- HÖLDERLIN (1993): *Hiperión*. Madrid: Ediciones Hiperión.
- HÖLSCHER, U. (1994): "Selbstgespräch über den Humanismus" en: *Das nächste Fremde*. Von Texten der griechischen Frühzeit und ihren Reflex in der Moderne. München, págs. 257-281.

- HOLUB, R.C. (1981): *Heinrich Heine's Reception of German Grecophilia. The Function and Application of the Hellenistic Tradition in the First Half of the Nineteenth Century*. Heidelberg.
- HOMERO (1990): *Iliada*. Traducción de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro.
- HORACIO: *Arte poética*
- HÖRDERLIN, F. (1979): *Sämtliche Werke und Briefe*. München; Carl Hanser Verlag.
- HÖRDERLIN, F. (1988): *Hiperion. Versiones previas*. Traducción de A. Ferrer. Madrid: Hiperión.
- HÖRDERLIN, F. (1997): "Proyecto". En: *Ensayos*. Traducción de F. Martínez Marzoa, Madrid: Hiperión.
- HÜBNER, K. (1985): *Die Wahrheit des Mythos*, München, C.H. Beck.
- HUME, D. (1977): *Tratado de la naturaleza humana (1734-37)*, Madrid, Editora Nacional, vol. II.
- JAEGER, F; RÜSEN, J. (1992): *Geschichte des Historismus. Eine Einführung*. München.
- JAMME, CHR. (1991): "Gott an hat ein Gewand" en *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos. Theorien der Gegenwart*. Frankfurt a. M, Suhrkamp.
- JANZ, C.P. (1981): *Friedrich Nietzsche 1. Infancia y Juventud [Friedrich Nietzsche. Biographie. Erster Band. Kindheit und Jugend]*. Madrid.
- JANZ, C.P. (1981): *Friedrich Nietzsche 2. Los años de Basilea [Friedrich Nietzsche. Biographie. Zweiter Band.]*. Madrid.
- JAUS, H. R. (2000): *Replica a la Querelle des Anciens et des Modernes*. En: *La historia de la literatura como provocación*. Ed. Península. Madrid.
- JESI, F. (1976): *Mito*. Labor.
- KÄMPF, H. (1995): *Tauschbeziehungen. Zur anthropologischen Fundierung des Symbolbegriff*. München, Wilhelm Fink.
- KARTHAUS, U. (1977): *Sturm und Drang und Empfindsamkeit*. Reclam Verlag, Stuttgart.

- KASPER, W. (1965): *Das Absolute in der Geschichte*. Philosophie und Theologie der Geschichte in der Spätphilosophie Schellings. Mainz, Matthias-Grünwald.
- KERÉNYI, G.S. (1967): *Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos*. Ein Lesebuch. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- KERÉNYI, G.S. (1972): *La religion antique*. Madrid, Revista de Occidente.
- KILLY, W. (1966): *Die deutsche Literatur – Texte und Zeugnisse*. Band 5. *Sturm und Drang, Klassik, Romantik*. C.H. Beck Verlag, München.
- KILLY, W. (1983): *Die deutsche Literatur – Texte und Zeugnisse*. Band 4. *18. Jahrhundert*. C.H. Beck Verlag, München.
- KOOPMANN, H. (1972): “Heine in Weimar. Zur Problematik seiner Beziehung zur Kunstperiode” en *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, núm. 91, págs. 46-66.
- KOTT, J. (1977): *Mangiare Dio. Una interpretazione della tragedia greca*. Edizioni Il Formichiere, Milán.
- KÜPPERS, M. (1994): *Heinrich Heines Arbeit am Mythos*. Münster/New York.
- *La poesía alemana*. Vol 1: *De los primitivos al romanticismo*. Selección y traducción de J. Bofill i Ferro y F. Gutierrez. Janés ed., Barcelona, 1947.
- LANDFESTER, M. (1988): *Humanismus und Gesellschaft im 19. Jahrhundert*. Untersuchungen zur politischen und gesellschaftlichen Bedeutung der humanistischen Bildung in Deutschland. Darmstadt.
- LANGE, W. (1983): “Tod ist bei Göttern immer nur ein Vorteil. Zum Komplex des Mythos bei Nietzsche” en BOHRER (ed.): *Mythos und Moderne*. Begriff und Bild einer Rekonstruktion. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 111-137.
- LANGER, S.K. (1958): *Nueva clave de la filosofía*. Un estudio acerca del simbolismo, de la razón, del rito y del arte. Buenos Aires, Sur.
- LATACZ, J. (1995): *Achilleus*. Wandlungen eines europäischen Heldenbildes. Stuttgart-Leipzig.
- *Lecciones sobre estética* (trad. Alfredo Brotons Muñoz) (1989). Madrid: Akal.

- LESSING, G.E. (1766): *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y de la poesía*. Traducción de Márcio Seligmann-Silva. Sao Paulo: Iluminaras, 1998.
- LESSING, G.E. (1778): *Escritos Anti-Goetze*.
- LESSING, G.E. (1780): *La Educación de la Humanidad*.
- LESSING, G.E. (1964): *Sobre el teatro y la literatura*. Saô Paulo: Herder.
- LESSING, G.E. (1998): *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y de la poesía*. Traducción de Márcio Seligmann-Silva. Saô Paulo: Iluminaras.
- LIMET, H. – RIES, J. (ed.) (1983): *Le mythe. Son langage et son message*. Actes du colloque de Liège et Louvain-la-Neuve. Louvain-la-Neuve, Centre d'Histoire des Religions, 1981.
- LLOYD-JONES, H. (1976): "Nietzsche and the Study of the Ancient World" en James C. O'Flaherty y otros (eds.), *Studies in Nietzsche and the Classical World*. Chapel Hill.
- LOCATELLI, A. (1998): *La lyre, la plume et le temps. Figures de musiciens dans le "Bildungsroman"*. Tübingen, Niemeyer.
- LUCKACS, G. (1964): "Una discussione epistolare tra Anna Seghers e Gyorgy Luckacs" en *Il marxismo e la critica letteraria*. Ed. Einaudi, Turín.
- MACINTYRE, A. (2001): *Justicia y racionalidad*. Ed. Ediciones Internacionales Universitarias. Madrid.
- MAGRIS, A. (1975): *Carlo Kerényi e la ricerca fenomenologica della religione*. Milano, Mursi.
- MÄHL, H. J. (1985): "Der poetische Staat. Utopie und Utopieforschung bei den Frühromantiker", en W. Vosskamp (ed.), *Utopie Forschung 3*, ed. Suhrkamp. Frankfurt a.M. pp. 273-302.
- MANZANO, J. (1999): *De la estética romántica a la era del impudor. Diez lecciones de estética*. Barcelona, ICE Universitat de Barcelona, Ed. Horsori.
- MARCHÁN FIZ, S. (1985): "La poética de las ruinas. Un capítulo casi olvidado en la historia del gusto", *Fragmentos*, núm. 6, págs. 4-15.
- MARCHÁN FIZ, S. (2006): "La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje", en J. Maderuelo editor: *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada/CDAN, págs. 11-54.

- MARCHÁN FIZ, S. (2008): “*La disolución de lo clásico en el Relativismo del gusto*”. *Anales de Historia del Arte*. Volumen extraordinario, págs. 427-446.
- MARQUARD, O. (1971): “Zur Funktion der Mythologiephilosophie bei Schelling” en FUHRMANN (ed.), *Terror und Spiel*, 257-263.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. (1999): *Historia del Arte*. Vol. II ed. Gredos. Madrid.
- MARTIN, R. (1999): *Die Wiederkehr der Götter Griechenlands. Zur Entstehung des ‚Hellenismus‘* – Gedankens bei Heinrich Heine. Sigmaringen.
- MAURER, K. (1979): “Das antiplatonische Experiment Nietzsches. Zum Problem einer konsequenten Ideologiekritik”, en *Nietzsches – Studien* 8.
- MAYER, H. (1981): “Der Streit zwischen Heine und Platen” en *Außenseiter*. Frankfurt/M. Suhrkamp, pág. 207-223.
- MEINER, F. (ed.) (1966): *Einleitung in die Geschichte der Philosophie*. Hamburgo.
- MÖLLER, D. (1973): *Heinrich Heine. Episodik und Werkeinheit*. Wiesbaden/Frankfurt a. M.
- MOSSE, G. L. (1997) : *L’immagine dell’uomo. Lo stereotipo maschile nell’epoca moderna*. Ed. Einaudi.
- NEGRO PAVÓN, D. (ed.) (1983): *El sistema de Eficidad*. Madrid
- NESCHKE-HENTSCHKE, A. (1995): *Platonisme politique et théorie du droit naturel*. Ed. Éditions Peeters. Louvain-Paris.
- NESCHEKE-HENTSCHSKE, A. (1998): “Friedrich August Wolf et la science de l’humanité antique (‘Altertumswissenschaft’). Contributions a l’histoire des sciences humaines” en *Antike und Abendland* nº 44, págs. 177-190.
- NICOLAI, H. (1971): *Sturm und Drang – Dichtungen und theoretische Schriften in zwei Bänden*, Winkler Verlag, München.
- NIETZSCHE, F. (1954): *Werke*, ed. de Karl Schlecta, Munich, III.
- NIETZSCHE, F. (1967a): *Nachgelesene Fragmente, Ende April 1870 – April 1871*. (Traducción de B.M.). Ed. De Collo/Montinari, Berlin/Nueva Yor, vol. 7.

- NIETZSCHE, F. (1967b): *Sämtliche Werke*, (trad. de B.M.). Ed. De Collo/Montinari, Berlin/Nueva Yor, vol. 8.
- NIETZSCHE, F. (1973): *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid, Alianza.
- NIETZSCHE, F. (1997): *De mi vida. Escritos autobiográficos de mi juventud (1856-1869)*. Ed. Valdemar. Madrid.
- NIETZSCHE, F. (1999a): *Epistolario*. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid.
- NIETZSCHE, F. (1999b): “Cómo se llega a ser filólogo”, en Friedrich Nietzsche, *El culto griego a los dioses*. Ed. Aldebarán. Madrid.
- NIETZSCHE, F. (2000): *Ecce Homo*. Ed. Alianza Editorial. Madrid.
- NOHL, (1998): *Escritos de juventud*. Ed. FCE, México.
- NÜNNING, A. (1998) (ed.): *Metzler-Lexicon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe*. Stuttgart-Weimar.
- OTTMANN, H. (1987): *Philosophie und Politik bei Nietzsche*. Ed. W. de Gruyter. Berlin
- PANNENBERG, W. (1972): *Christentum und Mythos. Späthorizonte des Mythos in biblischer und christliche Überlieferung*, Gütersloh, Gerd Mohn, pp. 20-26.
- PEPIN, J. (1976): *Mythe et allégorie. Les origins grecques et les contestations judéo-chrétiennes*. París, Études Augustiniennes.
- PEVSNER, N. (1983): “La génesis de lo pintoresco”, en *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*, Barcelona, Gustavo Gili.
- PFEIFFER, R. (1981): *Historia de la Filología clásica II. De 1300 a 1850*. Gredos, Madrid.
- PINARD DE LA BOULLAYE, H. (1964): *El estudio comparado de las religiones (2 volúmenes)*. Juan Flors, Barcelona.
- *Poesia alemanya*, ed. de Feliu Formosa. Ediciones 62 i La Caixa, Barcelona, 1984.
- PÖGGELER, O. (1984): *Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger*. Freiburg-München, Karl Albert.
- PORTER, J. (2000a): *The invention of Dionysus. An essay on “The Birth of Tragedy*. Ed. Stanford University Press. Stanford, Estados Unidos.

- PORTER, J. (2000b): "After philology", *New Nietzsche Studies, Nietzsche, Philology, Antiquity: 1872-2000*, vol. 4: 1/2 Summer/Fall, 2000, pp. 33-76.
- POTTS, A. (1994): *Flesh and the ideal – Winckelmann and the Origins of Art History*. New Haven/Londres: Yale UP.
- PRATZ, M. (1982): *Gusto neoclásico*. Ed. Gili. Barcelona.
- QUINCY, QUATREMERE DE. (1989): *Lettres à Miranda sur le Déplacement des Monuments de l'Art de l'Italie (1796)*, org. por Édouard Pommier, París : Macula.
- REALE, G.; ANTISIERI, D. (...): "El Romanticismo y la superación de la Ilustración" en *Historia del Pensamiento Filosófico y Científico*, vol. III, pp. 1-9.
- REBSTOCK. H.O. (1971): *Hegels Auffassung des Mythos in seinen Frühschriften*. Freiburg-München, Karl Alber.
- REHN, R. (1992): "Nietzsches Modell der Vorsokratik" en D.W. Conway und R. Rehn (Hg.), *Nietzsche und die antike Philosophie*. Trier, pp. 37-45.
- REIBNITZ, B. (1987): "Nietzsches 'Griechischer Staat' und das deutsche Kaiserreich" en *Der Altsprachliche Unterricht* 32.
- REINHARDT, K. (1966) *Vermächtnis der Antike (Nietzsche und die*
- RICOEUR, P. (1990) "Mythe" (L'interprétation philosophique)" en *Encyclopaedia Universalis*, XV, Paris 1990.
- RIES, J. (1983): "Langage et message du mythe, d'Homère au XIXe siècle" EN LIMET-RIES (ed.), *Le mythe*, 9-33.
- RIES, J. (1987): *Les chrétiens parmi les religions*. Paris, Desclée.
- RIGHI, G. (1967): *Historia de la filología clásica*. Ed. Labor. Barcelona.
- RIPALDA, J. M. (1978): *La nación dividida*. Ed. FCE, México.
- RIQUER, MARTIN DE; VALVERDE, J.M. (1985): *Historia de la literatura universal*, vol. 6: *Edad de la Razón y Prerromanticismo*. Planeta, Barcelona.
- RIQUER, MARTIN DE; VALVERDE, J.M. (1985): *Historia de la literatura universal*, vol. 7: *Romanticismo y Realismo*. Planeta, Barcelona.

- ROCCO, V. (2007): “Función y estructura del Imperio Romano en la filosofía hegeliana”. *Revista Bajo Palabra*, nº II: 185-191.
- RODHE, E., VON WILAMOWITZ, U., Y WAGNER, R. (1994): *Nietzsche y la polémica sobre “El nacimiento de la tragedia”*, ed. de S. Guervós, Málaga.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1970): “Nietzsche y el concepto de filología clásica” en *Habis* 1.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1992): *Palabras e Ideas*. Ediciones Clásicas, Madrid.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1997): *Democracia y literatura en la Atenas clásica*. Ed. Alianza, Madrid.
- RODRÍGUEZ LLERA, R. (2005): *El arte itinerante*, Universidad de Valladolid.
- ROETZER, H.G.; SIGUAN, M. (1990): *Historia de la literatura alemana 1*. De los inicios hasta 1890: épocas, obras y autores. Barcelona: Ariel Lenguas Modernas.
- ROSENKRANZ, K. (1977): *G.W.F. Hegels Leben*. Darmstad, 1977.
- ROTH, F. (1997): “Die absolute Freiheit des Schaffens. Ästhetik und Politik bei Nietzsche”, en *Nietzsche – Studien*, 26.
- SALCIDO MACÍAS, M. (2008): “Nietzsche filólogo. Ambivalencia de una Grecia subterránea”. *Signos Filosóficos*, vol. X, núm. 19. México D.F.
- SÁNCHEZ MECA, D. (1994): “Estudio preliminar” en FR. SCHLEGEL, *Poesía y filosofía*. Madrid, Alianza.
- SÁNCHEZ MECA, D. (1999): “Introducción”, Friedrich Nietzsche, *El culto griego a los dioses*. Ed. Aldebarán. Madrid.
- SANDYS, J.E. (1967): *A History of Classical Scholarships*, vol. 3, The eighteenth century and the nineteenth century in Europe and the United States of America. Nueva York, págs. 50-60.
- SANTIAGO GUERVÓS, L.E. (2000): “Arte y política: el ‘dionisismo político’ del joven Nietzsche”, en J.E. Esteban Anguita y J. Quesada (eds.), *Política, historia y verdad en la obra de Fr. Nietzsche*, Huerga y Fierro editores, Burgos, pp. 193-218.
- SCHILLER, F. (1962): *Schillers Werke*. Nationalausgabe. H. Koopman y B. von Weise (eds.). Zwanzigster Ban. Weimar: Hermann Böhlaus.

- SCHILLER, F. (1989): *Lecciones sobre estética* (trad. Alfredo Brotons Muñoz). Madrid: Akal.
- SCHILLER, F. (1990): *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Traducción de J. Feijoo. Barcelona: Anthropos.
- SCHILLER, F. (1991): *Teoría de la tragedia*. Traducción de Flavio Meurer. Sao Paulo: EPU.
- SCHILLER, F. (1998): “El metafísico”, en *Poesías filosóficas* (trad. Daniel Innerarity). Madrid: Hiperión.
- SCHILLER, F. (1998): “La repartición de la tierra”, en *Poesías filosóficas* (trad. Daniel Innerarity). Madrid: Hiperión.
- SCHILLER, F. (1998): “Los dioses de Grecia”, en *Poesías filosóficas* (trad. Daniel Innerarity). Madrid: Hiperión.
- SCHINDEL, U. (1990): “C.G. Heyne”, en W.W. Briggs, W.M. Calder (eds.), *Classical Scholarship. A biographical Encyclopedia*, Nueva York y Londres, pp. 176-182.
- SCHLATTER, G. (1989): *Mythos. Streifzüge durch Tradition un Gegenwart*, München, Trickster.
- SCHLEGEL, F. (1979): *Die Griechen und Römer. Historische und Kritische Versuche über das klassische Altertum, Kritische F. Schlegel Ausgabe*, Padeborn-München, F. Schöning Verlag, vol. I.
- SCHLEGEL, FR. (1994): “Discurso sobre la mitología” en FR. SCHLEGEL, *Poesía y filosofía*. Madrid, Alianza.
- SCHLESIER, R. (1992): “Ritual und Mythos. Zur Anthropologie der Antike heute” en: Faber, R.; Kytzler, B. (eds.), *Antike heute*. Würzburg.
- SCHMALZRIEDT, E. (1971): *Inhumane Klassik. Vorlesung wider ein Bildungsklischee*. München.
- SCHMITT, H.J. (1977): *Romantik I und II*. Reclam Verlag, Stuttgart.
- SCHRÖDER, E. (1993): “*Philologieae studiosus*”, *Neue Jahrbücher für klassische Altertum*, núm. 32, pp. 168-171.
- SCHUPP, F. (1976): *Mythos und Religion*. Düsseldorf, Patmos.
- SCHWAB, R. (1984): *The Oriental Renaissance. Europe’s Rediscovery of India and the East, 1680-1800*. Foreword by E.W. Said, New York, Columbia University Press.

- SEGUÍ COLLAR, V. (2008): "Goethe: Dos mujeres para un mito: Margarita y Helena" en *Alenarte Revista Cultural y Artística* Ed. Wordpress, pp. 1-24.
- SELIGMANN-SILVA, M. (2007): "*La repetición diferente*", en *Tropico Documenta Magazines*. Ed. Criterios, Sao Paulo.
- SILK, M.S. Y STERN, J.P. (1990): *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge.
- *Sobre un estudio de la poesía griega*. Ed. Akal, Madrid, 1995.
- STEGELMANN, U. (1976): *Der Begriff des Mythos als Wesen un Wirklichkeit*. Eine Auseinandersetzung mit der Spätphilosophie Schellings. Hamburg (tesis doctoral).
- SÜSSEKIND, P. (2009): "O grito de Laocoonte. Sobre o debate entre Lessing, Goethe e Schiller". *Revista Itaca*, nº 12, págs. 19-39.
- SUHRICAMP (1969): *Werke*, Bd. 19.
- SZONDI, P. (1992): *Estudios sobre Hölderlin*. Destino.
- TAFURI, M. (1984): *La esfera y el laberinto*, Barcelona, Gustavo Gili.
- TAMINAUX, J. (1966): *La nostalgie de la Grece a l'aube de l'idealisme allemand*. La Haya: Martinus Nijhoff.
- TAMINAUX, J. (1989): "La première lectura de Hölderlin". En *Lectures de l'ontologie fondamentale*. Editions Jerônerillon.
- TAMINIAUX, J. (1993): "The Nostalgia for Greece al the Dawn of Classical Germany" en: *Poetics, Speculation and Judgment*. New York: State University of New York Press.
- TASSI, A. (1996): *G. W. F. Hegel e gli anni di Stuttgart e Tübingen*. Ed. Istituto italiano per gli studi filosofici. Nápoles.
- TAYLOR, Q. P. (1997): *The Republic of Genius: A Reconstruction of Nietzsche's early Thought*. Ed. University of Rochester Press. Rochester.
- TILLIETTE, X. (1977): "Schelling: la mythologie expliquée par elle-même" en *Le mythe et le symbole*. De la connaissance figurative de Dieu. Paris, Beauchesne.
- TODOROV, T. (1981): *Teoría del símbolo*. Caracas, Monte Avila.
- TODOROV, T. (1996): "Goethe sur l'art", en *Goethe. Écrits sur l'art*.
- TORRALBA, F. (1990): *Cercles infernals*. Sobre el pensament del jove Nietzsche. Barcelona, Edicions 62.

- TREVELYAN, H. (1981): *Goethe and the Greeks*. Cambridge.
- TROTIGNON, R. (1990): "Comment Nietzsche comprit Platon", en *Germanica. Etudes germaniques* 8.
- TROUSSON, R. (1964): *Le mythe de Prométhée dans la Littérature européenne*. Ginebra.
- USCATESCU, J. (1987): "Pentesilea y el feminismo", *Folia Humanistica*, Tomo XXV, núm. 290. Barcelona.
- USCATESCU, J. (1992): *Johann Joachim Winckelmann, un perfil*. Revista de Estudios Clásicos, tomo 34, nº 101, pags. 77-86.
- VALVERDE, J.M. (1993): *Nietzsche, de filólogo a Anticristo*. Barcelona, Planeta.
- VASSEN, F. (1976): *Restauration, Vormärz und 48er. Revolution*. Reclam Verlag, Stuttgart.
- VIEILLARD-BARON, J.L. (1979): *Platón et l'idealisme allemand (1770-1830)*. Paris.
- VILANOU, C. (2001): "De la Paideia a la Bildung: hacia una pedagogía hermética". *Revista portuguesa de Educaçao*, año/vol. 14, núm. 2. Universidade do Minho, Braga, Portugal.
- VIRGILIO (2004): *Eneida*. Traducción de José Victorino Barreto Feio. Sao Paulo: Martins Fontes.
- VOGEL, M. (1966): *Apollinisch und Dionysisch*. Regensburg.
- VRIES, J. DE. (1961): *Forschungsgeschichte der Mythologie*. Freiburg-München, Karl Albert.
- VVAA (1970): *Obras Completas*, vol. IV. Buenos Aires. (citado como O.c.)
- VVAA (1982): *Homer und die klassische Philologie* en *Philologische Schriften*. Nietzsche Werke II, 1. Berlin.
- VVAA (2004): *La Gran Enciclopèdia en català*. Tomo 20. Ediciones 62. Barcelona.
- WEINRICH, H. (1968): *Estructura y funcion de los tiempos en el lenguaje*. Madrid, Gredos.

- WEINRICH, H. (1971): "Erzählungsstrukturen des Mythos" en H. Weinrich, *Literatur für Leser. Essays und Aufsätze zur Literaturwissenschafts*. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, Kohlhammer, 137-149.
- WILSON, J.E. (1993): *Schellings Mythologie. Zur Auslegung der Philosophie der Mythologie und der Offenbarung*. Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog.
- WINCKELMANN, J.J. (1955): *Historia del Arte en la Antigüedad*. Ed. Aguilar. Madrid.
- WINCKELMANN, J.J. (1990): *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et sculpture*. Alerçon (Orne): Aubier.
- WINCKELMANN, J.J. (1993): *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt: Wissenschaftlichen Buchgesellschaft (Bibliothek Klassischer Texte)
- WINCKELMANN, J.J. (1995): Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei un Bildhauerkunst, in: *Winckelmann, Anton Raphael Mengs und Wilhelm Heinse, Frühklassizismus*, org. Por Helmut Pfotenhauer et alii, Frankfurt: Deutsche Klassiker Verlag.
- WINCKELMANN, J.J. (1999): "Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura". En: *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo*. Traducción de V. Jarque Soriano. Ed. Alba. Barcelona.
- WINCKELMANN, J.J. (2008): *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura*. (Traducción y notas de Salvador Mas). Fondo de Cultura Económica.
- WINKLER, M. (1995): *Mytischen Denken zwischen Romantik und Realismus. Zur Erfahrung kultureller Fremdheit im Werk Heinrich Heines*. Tübingen.
- WIRSICH, G. (1976): *Klassik*. Reclam Verlag, Stuttgart.
- WOLF, C. (1986): "La Penthésilée de Kleist" en *Europe*, núm. 686-687. París.
- WOODBRIDGE, K. (1986): *Princely Gardens. The origins and development of the French formal style*, Londres, Thames and Hudson.

ANEXOS

- **GALERIA DE RETRATOS**
- **OBRAS PLÁSTICAS DE REFERENCIA**
- **PORTADAS DE ALGUNOS DE LOS
LIBROS MÁS REPRESENTATIVOS**

GALERIA DE RETRATOS

**GALERIA DE RETRATOS:
CAPITULO 1**



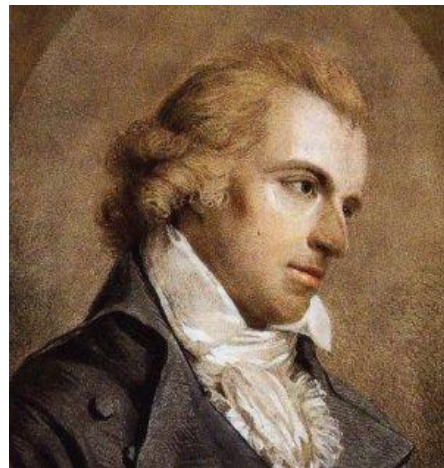
Winckelmann



Lessing



Goethe



Schiller



Hölderlin

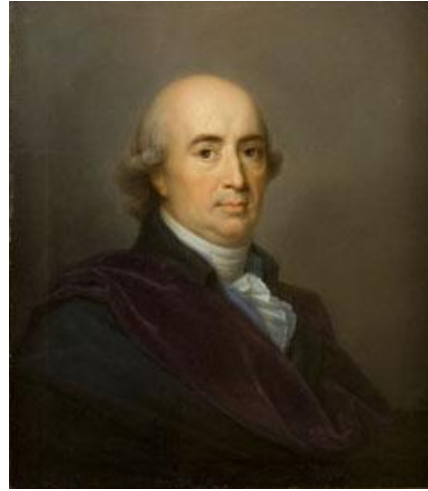


Kleist

CAPITULO 2



Moritz



Herder



Schlegel



Hegel



Creuzer



Schelling

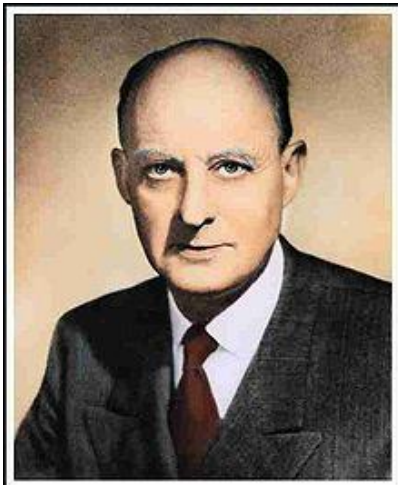
CAPITULO 3



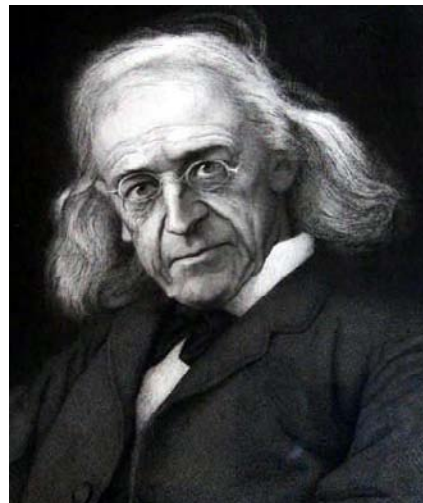
Wolf



W. v. Humboldt



Niebuhr



Mommsen



Rodhe

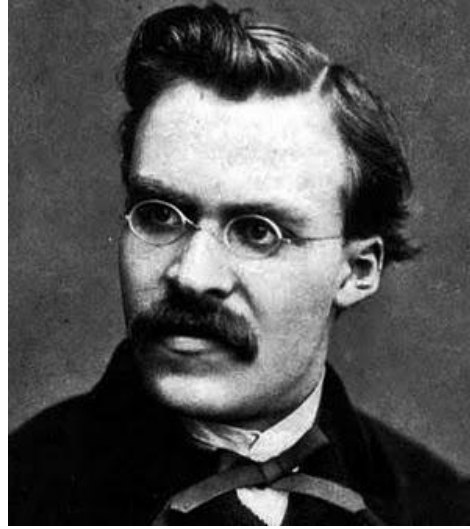


Wilamowitz

CAPÍTULO 4



Heine



Nietzsche

OBRAS PLÁSTICAS DE REFERENCIA

OBRAS PLÁSTICAS DE REFERENCIA

CAPITULO 1

LAOCOONTE



Laocoonte y sus hijos



Detalle de la cabeza de Laocoonte



Detalle de una serpiente



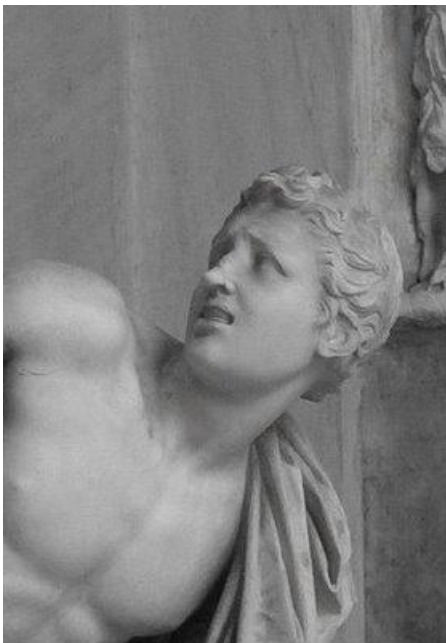
Detalle de la mordedura



Detalle de un hijo



Detalle del otro hijo



Rostro de un hijo

PROMETEO



Prometeo modelando hombres

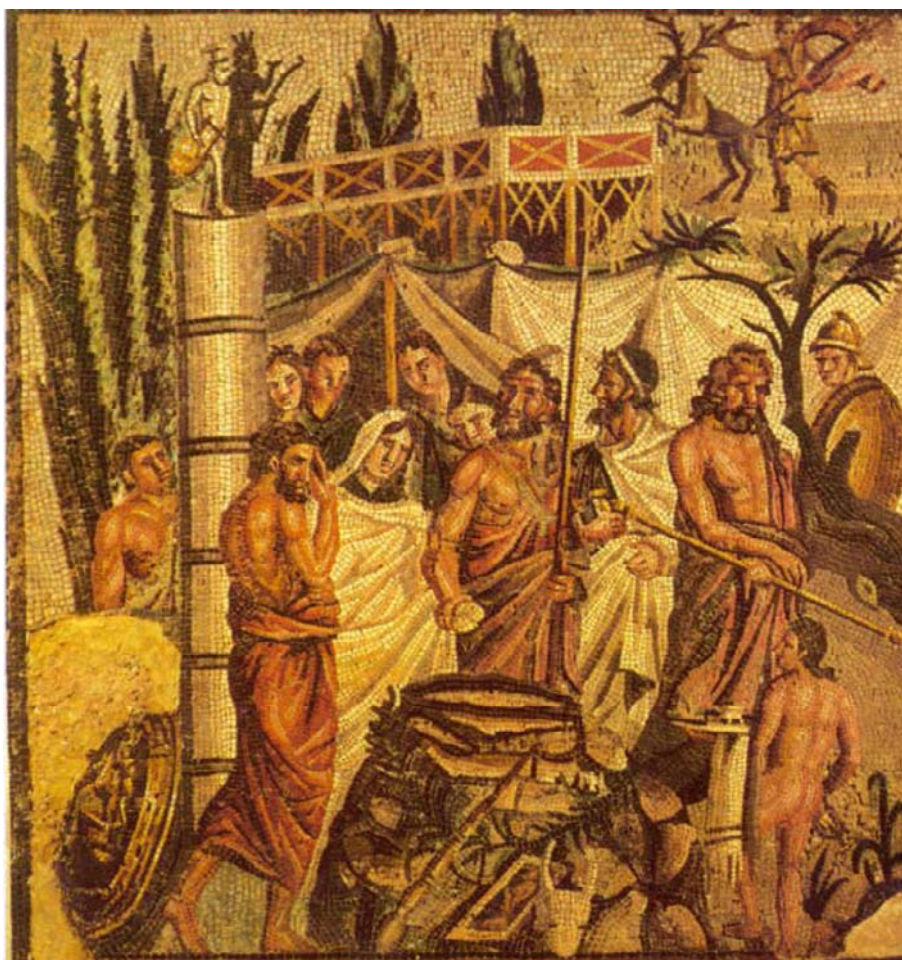


Atlas sosteniendo el cielo y Prometeo encadenado

IFIGENIA



El sacrificio de Ifigenia



El sacrificio de Ifigenia

FAUSTO



Fausto vendiendo su alma



Mefistófeles y Fausto



Fausto viendo a Helena



Helena de Esparta/Troya

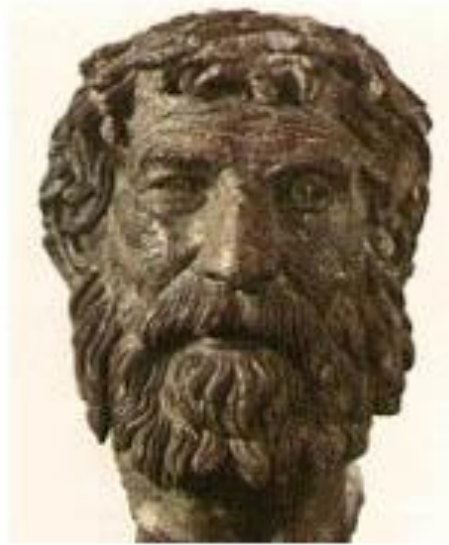


Helena en el juicio de Paris



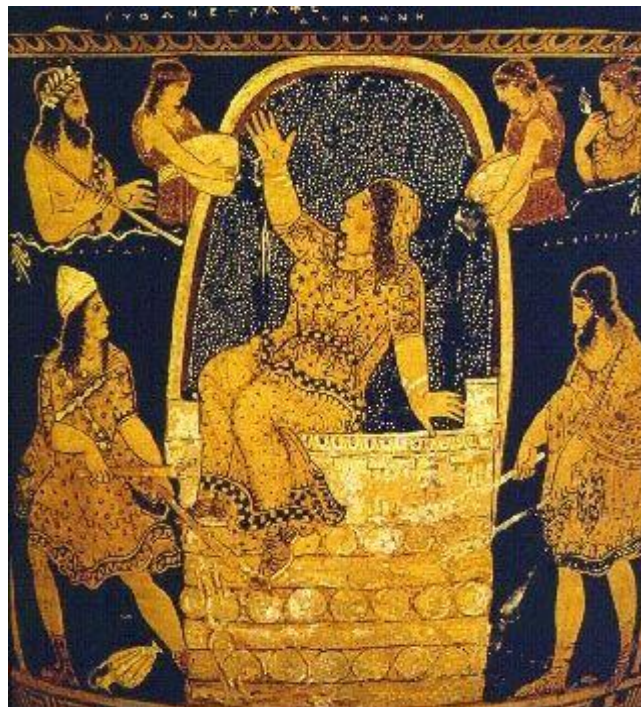
El rapto de Helena

EMPÉDOCLES



Retrato de Empédocles

AMPHYTRION



Sacrificio de Alcmena por Amphytrion

PENTESILEA



Pentesilea, reina de las Amazonas



Aquiles dando muerte a Pentesilea

CAPITULO 4

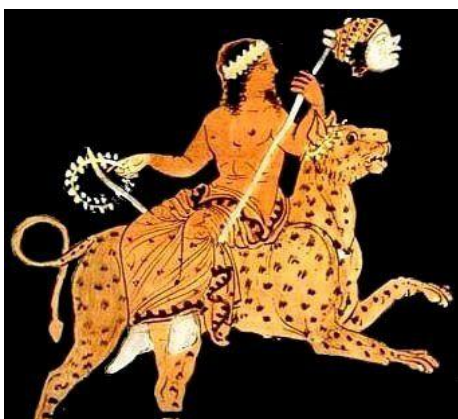
EL EXILIO DE LOS DIOSES



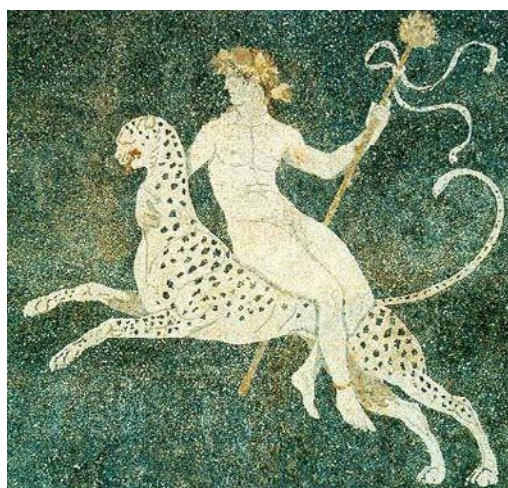
Dioniso ebrio



Apolo



Dioniso con sus atributos



Dioniso con sus atributos (II)



Cortejo de Dioniso: sátiro, músico y bacante



Triunfo de Dioniso/Baco



Apolo y su cortejo de Musas



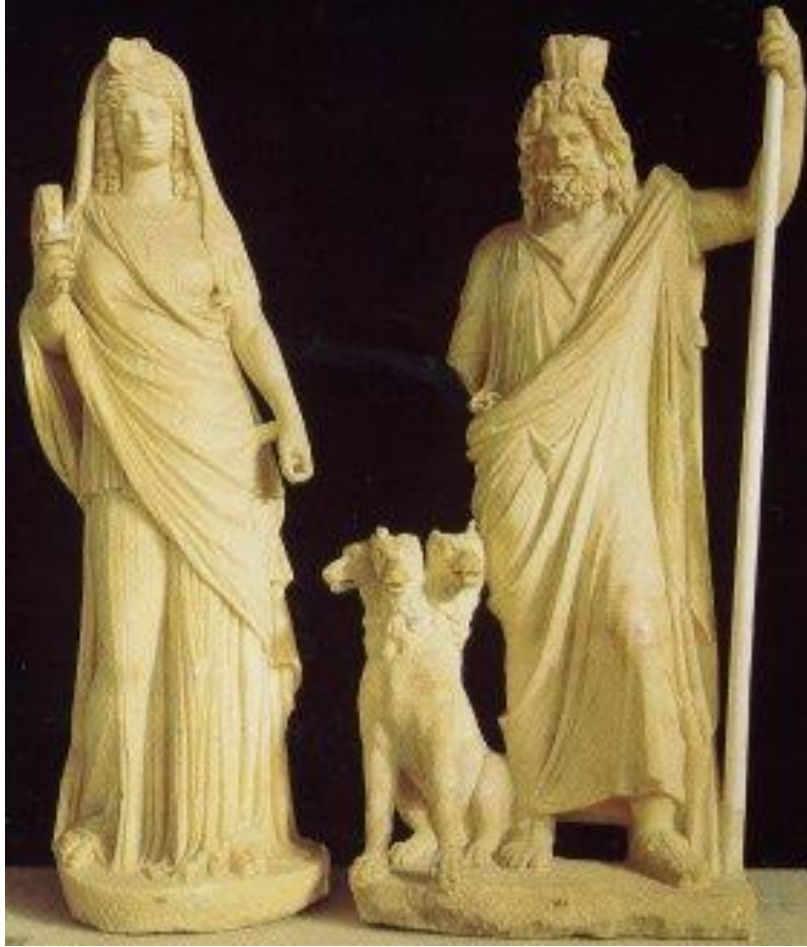
Hermes/Mercurio psicopompo



Reconstrucción de una escultura de Zeus/Júpiter



Mosaico representando al Poseidón/Neptuno



Hades/Plutón y Proserpina/Perséfone



Ares/Marte

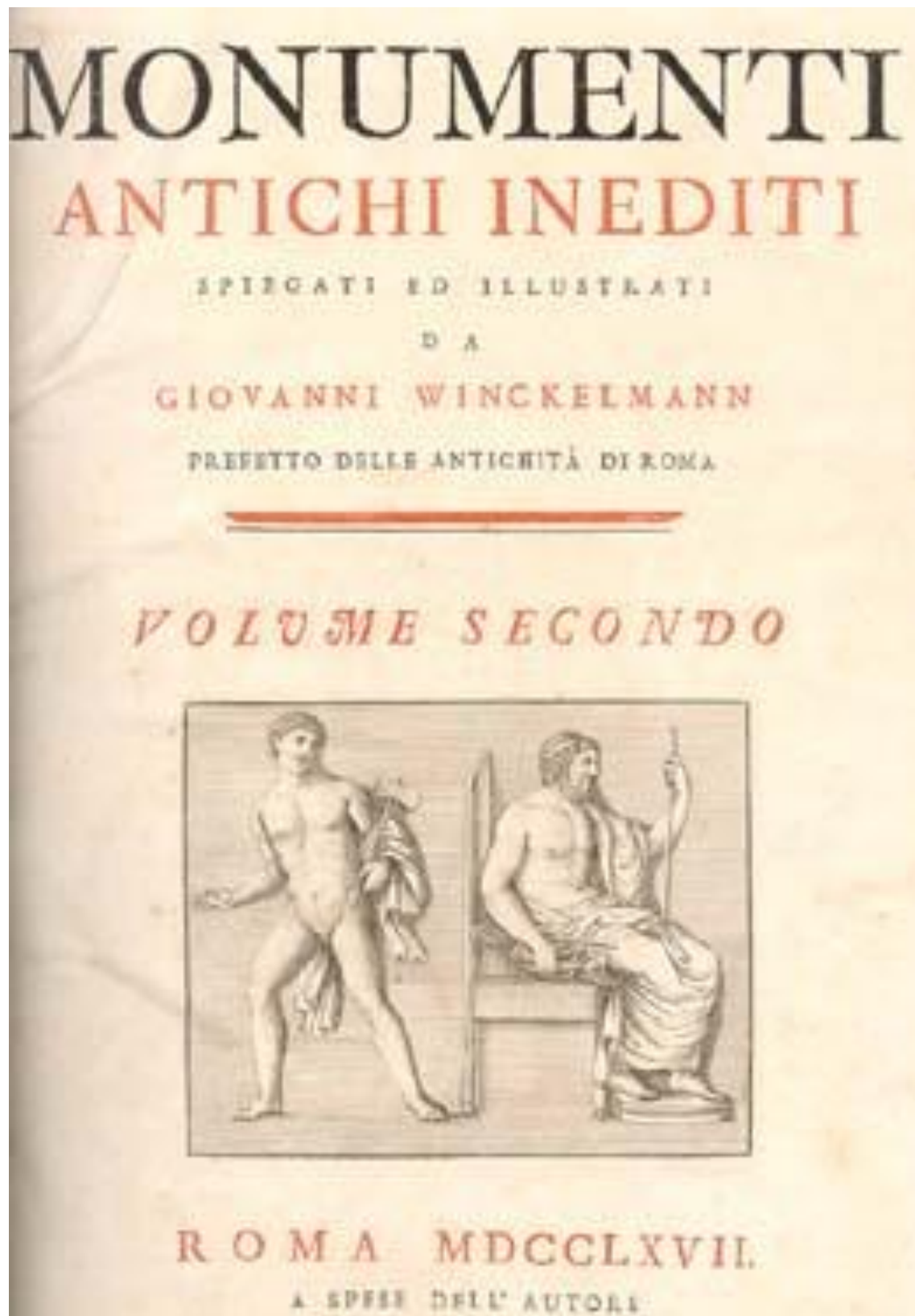
PORTADAS DE ALGUNOS DE LOS LIBROS MÁS REPRESENTATIVOS

PORTADA DE ALGUNOS DE LOS LIBROS MÁS REPRESENTATIVOS

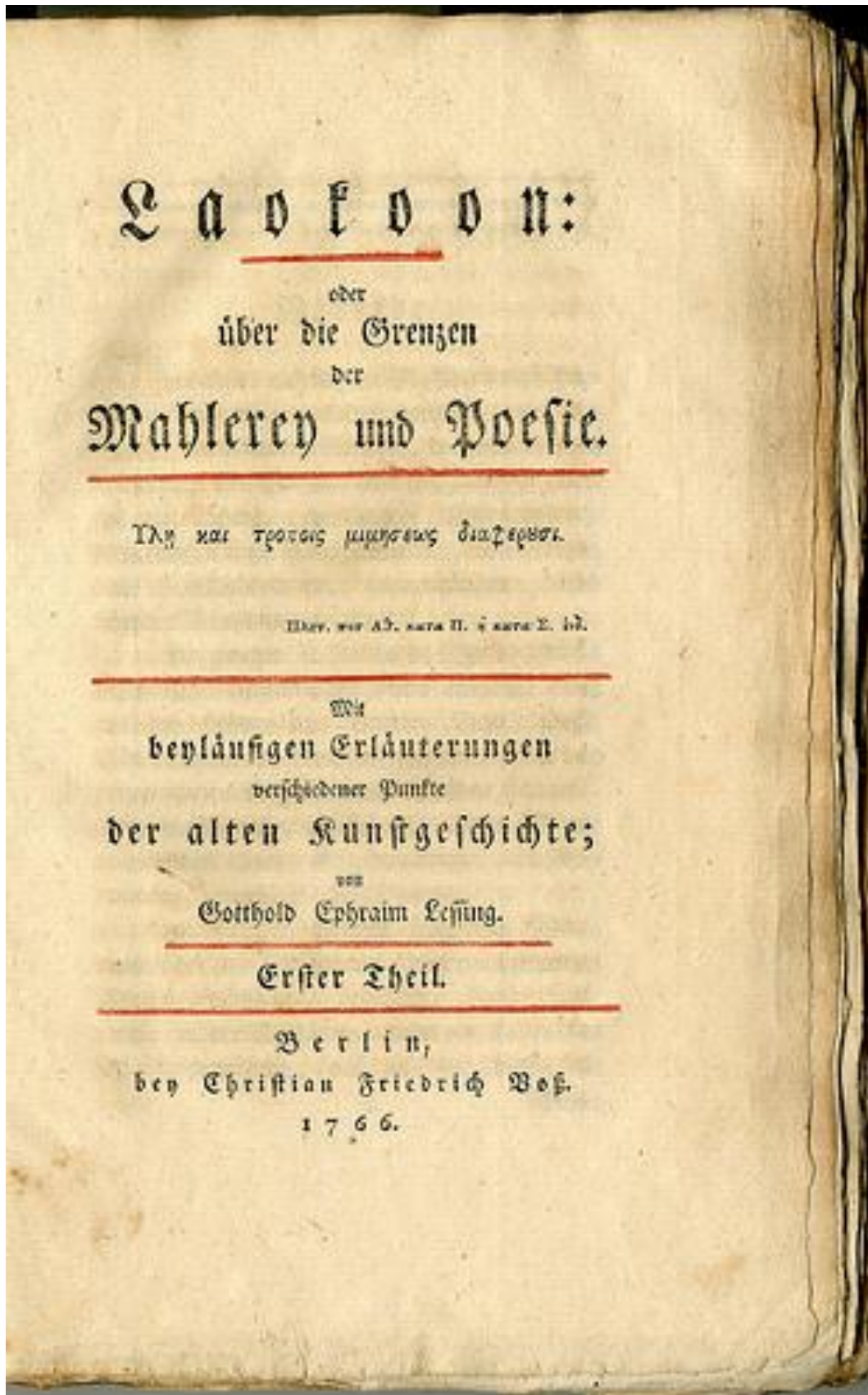
CAPITULO 1



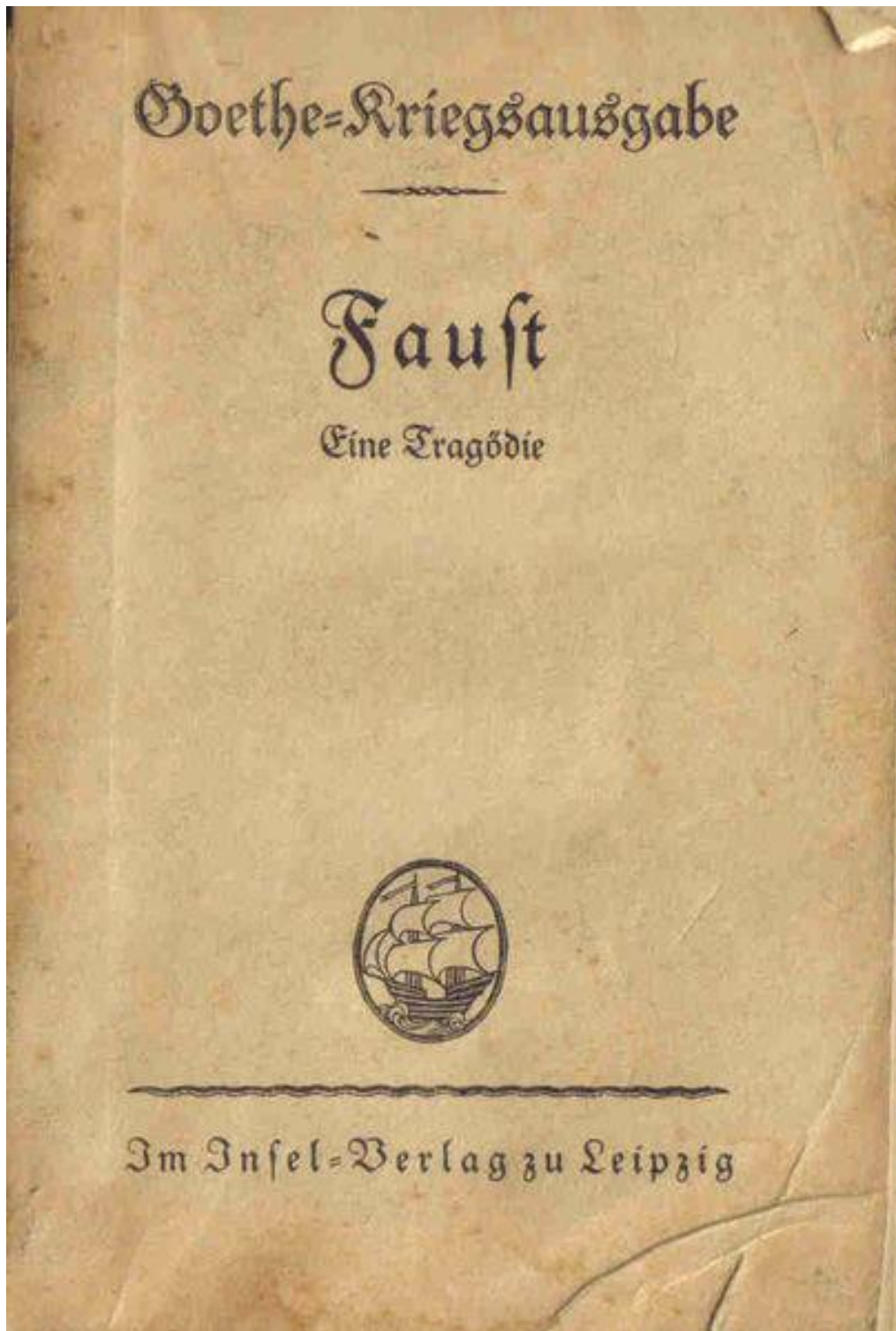
Geschichte der Kunts des Altertums
Johann Joachim Winckelmann, 1764



Monumenti Antichi Inediti
Johann Joachim Winckelmann, 1767



Laokoon
Gotthold Ephraim Lessing, 1766



Faust, eine Tragödie Goethes

CAPITULO 2



Friedrich Creuzer, *Simbolik und Mithologie*, 1822

DAS MUTTERRECHT.

Eine Untersuchung
über
die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und
rechtlichen Natur.



Stuttgart 1827

von
J. J. Bachofen.

Lehrer an der Universität zu Basel.

Zweite unveränderte Auflage.

Mit 2 Steindruck-Tabellen und einem ausführlichen Sachregister.

Basel.

Bernard Schwabe, Verlagsbuchhandlung
1827.

J.J. Bachofen, Das Mutterrecht, 1827

CAPÍTULO 4

DIE
GEBURT DER TRAGÖDIE

AUS DEM
GEISTE DER MUSIK.

VON
FRIEDRICH NIETZSCHE,
ORDENTL. PROFESSOR DER CLASSISCHEN PHILOLOGIE AN DER
UNIVERSITÄT BASEL.



LEIPZIG.
VERLAG VON E. W. FRITZSCH.
1872.

Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, 1872

