

# GUIA DE LECTURA

---

## DE LA DRAMATURGIA DE

---

# HAMBURGO

---

Ilustraciones de Manuel Tramulles (Barcelona, 1715-1791).

**E**n el momento actual, es incuestionable la importancia de Lessing y de su *Dramaturgia de Hamburgo*. Desde la praxis y desde el pensamiento contemporáneo, podría parecer estéril seguir ahondando en ella, pero la experiencia nos demuestra una y otra vez, que es material imprescindible para entender el teatro de la Ilustración, y la evolución de algunos conceptos enunciados por Lessing que son objeto de investigación, aún en nuestros días.

Durante tres meses, en las clases de segundo de Dirección y Dramaturgia, hemos analizado con Juan Antonio Hormigón, las páginas a menudo complicadas del libro. Hemos debatido, a veces acaloradamente, sobre los conceptos implícitos o simplemente vislumbrados por Lessing; y finalmente, hemos llegado a conclusiones más o menos acertadas.

De los trabajos que se hicieron para una mejor comprensión del libro, fui tejiendo, gracias a la aportación valiosa de mis compañeros, una serie de conceptos, emanados de la *Dramaturgia de Hamburgo*\*

El criterio es variado; he recogido en distintos apartados (escritores; actores; músicos; traductores; críticos), las claves que por su contemporaneidad, eran más susceptibles de aplicarse a nuestro momento, pero no he podido evitar que el valor histórico, la curiosidad, o mi subjetividad, hayan incorporado otras.

He intentado huir, en la medida de lo posible, de parafrasear a través de Lessing, a Aristóteles, Voltaire o Diderot, pero ha sido inevitable. En el capítulo de la música he mantenido las ideas de Scheibe que el autor recogió del "KRITISCHER MUSIKUS", y con las que Lessing se identifica.

Espero que este trabajo facilite el acercamiento a un material, que sin tener las características de una preceptiva estricta, aporta al trabajo de los profesionales de teatro claves para profundizar en el conocimiento de nuestra realidad escénica.

Carmen Dólera Gil

\* G.E. Lessing: *Dramaturgia de Hamburgo*; Madrid, Publicaciones de la ADE, 1993

## A LOS ESCRITORES

1.- El poeta no debe prodigar en exceso los sentimientos heroicos, porque lo que vemos con frecuencia y en varias personas, deja de admirarnos. (CAP. I-Pag. 82-Parf.4º).

2.- El buen escritor, sea cual fuere su género, si no escribe sencillamente para mostrar su ingenio y erudición, tiene siempre presentes los elementos mejores y más esclarecidos de su tiempo y de su país, y sólo se digna a escribir lo que puede gustar y conmover a los mismos. (CAP. I-Pag. 82-Parf. Fin.).

3.- El poeta dramático, al condescender con la plebe, sólo desciende hasta ella para iluminarla y mejorarla; pero nunca para afianzarla en sus prejuicios, en su mentalidad carente de nobleza. (CAP. I-Pag. 82-Parf. fin.).

4.- Todo lo que pertenece al carácter de los personajes debe surgir de las causas más naturales. (CAP. II-Pag. 83-Parf. 1º).

5.- El teatro no debe escandalizar a nadie, sea quien sea; y yo desearía que pudiera y quisiera prevenir cualquier tipo de escándalo. (CAP. II-Pag. 84-Parf. 1º)

6.- En el drama, las convicciones deben corresponder al carácter adoptado por el personaje que las expresa; no pueden tener por tanto, el sello de la verdad absoluta; basta con que sean poéticamente veraces, si hemos de admitir que tal carácter, en tal situación, con tal pasión, no habría podido juzgar de un modo distinto. (CAP. II-Pag. 86-Parf. 3º).

7.- Deseo que entre nosotros, tampoco sean representadas nuevas piezas originales sin una introducción y una despedida ante el público acordes con nuestro carácter germánico. (CAP. VII-Pag. 110-Parf. 1º).

8.- En el escenario queremos ver quiénes son los seres humanos, y sólo podemos verlo por sus hechos. (CAP. IX-Pag. 116-Parf.3º).

9.- El poeta dramático no es un historiador; no relata lo que antiguamente se creía que sucedía, sino que lo hace suceder nuevamente ante nuestros ojos. (CAP. XI-Pag. 125-Parf. 1º).

10.- Todo lo que no fomenta la ilusión, obstaculiza la ilusión. (CAP. XI-Pag. 127-Parf. 1º)

11.- Los fantasmas deben ser verdaderos personajes de la acción, por cuyo destino nos interesamos; nos provocan horror pero también compasión. (CAP. XII-Pag. 128-Parf. 1º).

12.- La duración excesiva de una pieza no se resuelve con simples supresiones y no alcanzo a entender como puede recortarse una escena sin alterar toda la coherencia del diálogo. (CAP. XIII-Pag. 136-Parf. 5º).

13.- Los nombres de príncipes y reyes pueden dar pompa y majestad a una pieza

teatral, pero en nada contribuyen a la emoción. (CAP. XIV-Pag. 138-Parf. 2º).

14.- La única falta imperdonable de un poeta trágico, es dejarnos fríos. (CAP. XVI-Pag. 151-Parf. 1º).

15.- No hace falta que el título sea indicativo del contenido, ni lo agote, pero tampoco debería inducir a error. (CAP. XVII-Pag. 155-Parf. 1º).

16.- La belleza de una obra debe ser verdadera y universal. (CAP. XVII-Pag. 156-Parf. 1º).

17.- El poeta trágico debe preocuparse de la verdad histórica, sólo en la medida en que dicha verdad es parecida a un argumento, bien combinado, al que el artista puede ajustar sus intenciones. (CAP. XIX-Pag. 162-Parf. 2º).

18.- El poeta no necesita una historia porque haya ocurrido realmente, sino porque ha ocurrido de tal forma que difícilmente podría inventar una mejor a sus fines. (CAP. XIX-Pag. 163-Parf. 1º).

19.- Lo primero que hace creíble una historia, es su veracidad íntima. (CAP. XIX-Pag. 163-Parf. 1º).

20.- El fin de la tragedia es mucho más filosófico que el de la historia; y significaría rebajar su dignidad el hecho de convertirla en un simple panegírico de hombres famosos, o de abusar de ella para alimentar el orgullo nacional. (CAP. XIX-Pag. 163-Parf. 2º).

21.- Un título, cuanto menos revele del contenido, mejor será como título. (CAP. XXI-Pag. 172-Parf. 1º).

22.- El poeta debe embellecer los personajes necios y estafalarios, debe conferirles gracia e inteligencia, ser capaz de encubrir lo mísero de sus estulticias, tiene que darles la ambición de querer brillar con ellas. (CAP. XXII-Pag. 177-Parf. 1º).

23.- Una comedia puede tener un título doble, pero se da por supuesto que cada uno de dichos títulos ha de decir algo distinto. (CAP. XXII-Pag. 178-Parf. 4º).

24.- El poeta puede desviarse de la verdad histórica cuanto desee en todo lo que no afecte a los caracteres. Sólo los caracteres son para él sagrados. (CAP. XXIII-Pag. 184-Parf. 4º).

25.- La tragedia no es historia dialogada. Para la tragedia la historia no es más que un repertorio de nombres con los que solemos relacionar determinados caracteres. (CAP. XXIV-Pag. 186-Parf. 4º).



26.- Hay que evitar la duplicación de caracteres en una misma obra. (CAP. XXV-Pag. 192-Parf. 3º).

27.- Tratándose de la tragedia es más conveniente que los personajes, en sus estados de ánimo, crezcan en lugar de decaer. (CAP. XXV-Pag. 192-Parf. 4º).

28.- La poesía no deja que perdamos jamás el hilo de nuestros sentimientos; aquí no sólo sabemos lo que tenemos que sentir, sino también la razón de que debemos sentirlo, y esta razón hace que las más bruscas transiciones sean no sólo soportables, sino agradables. (CAP. XXVII-Pag. 199-Parf. fin.).

29.- Todo absurdo, todo contraste entre el defecto y la realidad son ridículos. Pero «reír» y «reírse de» son dos cosas bien distintas. (CAP. XXVIII-Pag. 206-Parf. 3º).

30.- La comedia quiere corregir a través de la risa, no a través de la burla. (CAP. XXIX-Pag. 207-Parf. 1º).

31.- Ningún escritor, y menos aún un poeta debe considerar ignorantes a sus lectores o espectadores. (CAP. XXIX-Pag. 210-Parf. fin.).

32.- Es genial todo aquello que aparentemente está escrito siguiendo su curso natural, con hechos que se fundamentan unos a otros. (CAP. XXX-Pag. 212-Parf. 2º).

33.- Es ingenioso: entrelazar, combinar y confundir con un hilo conductor para ligar

los hechos que no tienen nada en común. (CAP. XXX-Pag. 212-Parf. 2º).

34.- Nada es grande que no sea verdadero. (CAP. XXX-Pag. 214-Parf. 2º).

35.- Los hechos pueden ser comunes a varios personajes, los caracteres deben ser peculiares a cada uno. (CAP. XXXIII-Pag. 228-Parf. 1º).

36.- Los caracteres no deben contradecirse, tienen que mantenerse uniformes, siempre iguales a sí mismos. (CAP. XXXIV-Pag. 230-Parf. 3º).

37.- Hacer poesía, imitar con intencionalidad es lo que distingue al genio de los artistas mediocres. (CAP. XXXIV-Pag. 231-Parf. 3º).

38.- La verdadera obra maestra nos llena tanto por sí misma, que nos hace olvidar a su creador, no la consideramos producto de un ser individual sino de la naturaleza toda. (CAP. XXXVI-Pag. 240-Parf. 1º).

39.- Los hechos trágicos deben ocurrir entre amigos, y ello debe producirse con o sin conciencia y premeditación, es decir, el acto puede ser consumado o no consumado. (CAP. XXXVII-Pag. 244-Parf. 1º).

40.- Es la fábula lo que hace principalmente que un poeta sea poeta. (CAP. XXXVIII-Pag. 248-Parf. 3º).

41.- La verborrea no puede disculparse aludiendo a la diferencia del gusto entre distintos pueblos cultivados. En tales casos, el gusto será forzosamente el mismo en todas partes. (CAP. XLI-Pag. 263-Parf. 1º).

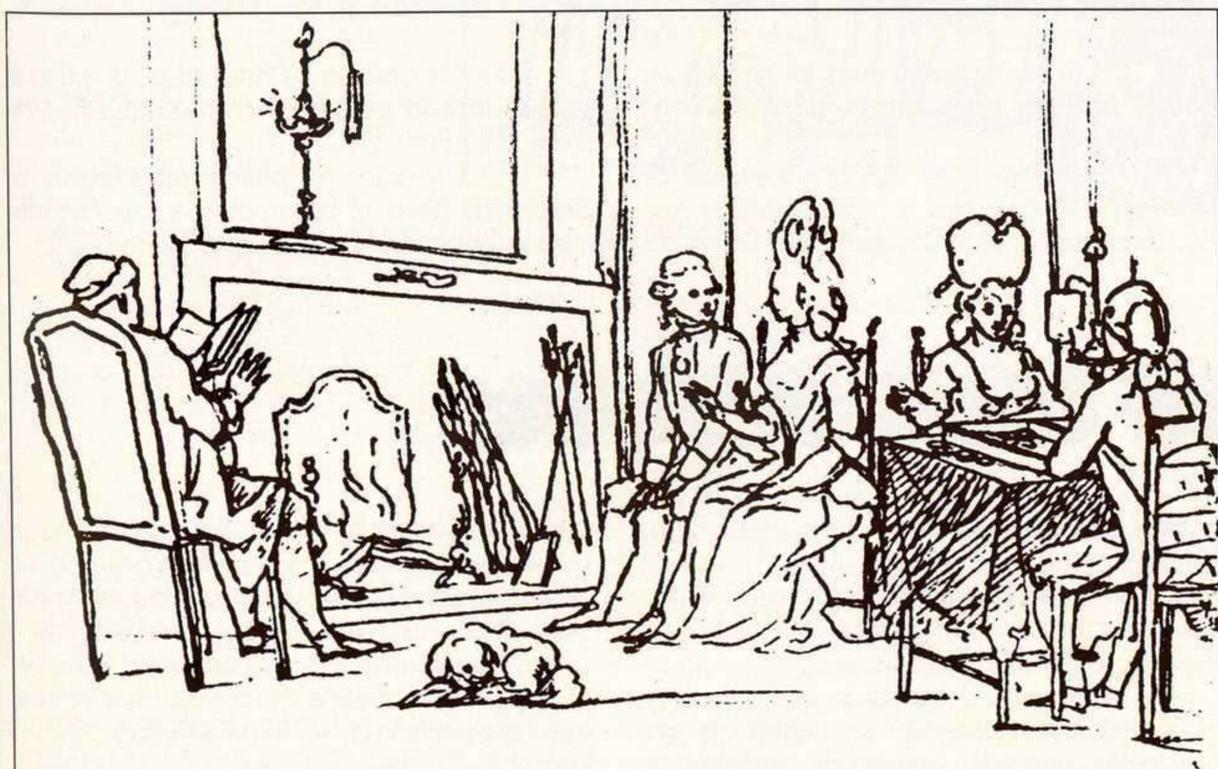
42.- Las metáforas excesivamente prolifas difícilmente podrán hallar un lugar adecuado en la tragedia. (CAP. XLI-Pag. 264-Parf. 1º).

43.- El poeta debe evitar a los espectadores todo lo que pueda recordarles que viven una ilusión escénica; ya que, tan pronto como se les recuerda, dicha ilusión se pierde. (CAP. XLII-Pag. 269-Parf. 1º).

44.- Para la risa, no se requiere el mismo grado de ilusión que la compasión exige. (CAP. XLII-Pag. 269-Parf. 1º).

45.- Nos disgusta el poeta que sabe ser caprichoso como la casualidad, pero no tan imprevisible como ella. (CAP. XLIII-Pag. 273-Parf. 1º).

46.- No basta que un personaje diga para qué viene; es preciso ver también la conexión de hechos que le obliga a presentarse en ese preciso momento. No basta que diga por qué se va, la sucesión de hechos tiene que hacernos ver que tenía real-



mente motivos para marcharse. (CAP. XLV-Pag. 283-Parf. 2º).

47.- Una cosa es estar de acuerdo con las reglas y otra, observarlas realmente. (CAP. XLVI-Pag. 285-Parf. 1º).

48.- La más severa regularidad no puede compensar el más insignificante error en los caracteres. (CAP. XLVI-Pag. 286-Parf. 4º).

49.- No es necesario esconder el desenlace a los espectadores. (CAP. XLVIII-Pag. 295-Parf. 1º).

50.- Los caracteres más variados pueden hallarse en situaciones análogas. (CAP. LI-Pag. 309-Parf. 2º).

51.- Hecha con más o menos arte, la narración es siempre narración, y nosotros queremos ver en el teatro acciones reales. (CAP. LIII-Pag. 320-Parf. 3º).

52.- En un lenguaje rebuscado, exquisito, ampuloso, jamás puede haber sentimiento. (CAP. LIX-Pag. 345-Parf. 3º).

53.- El héroe de la tragedia no debe ser ni un hombre totalmente virtuoso, ni un mal-

vado absoluto. (CAP. LXXIV-Pag. 411-Parf. 3º).

54.- Todos los géneros de la poesía tienen que mejorarnos; es deplorable tenerlo que demostrar, pero es todavía más deplorable que haya poetas que lo pongan en duda. (CAP. LXXVII-Pag. 426-Parf. 1º).

55.- Puede que un poeta haya hecho mucho, pero no por ello habrá hecho todo lo que le correspondería hacer. (CAP. LXXIX-Pag. 434-Parf. 4º).



## A LOS ACTORES

1.- En toda ocasión, el actor ha de pensar como el poeta, y cuando el poeta, como ser humano, haya cometido algún error, ha de pensar por él. (PRESENTACION-Pag. 78-Parf. 2º).

2.- Hay que darse por satisfechos con la representación de una obra, cuando, entre cuatro o cinco actores, algunos han actuado perfectamente y los demás lo han hecho de un modo correcto. (CAP. II-Pag. 85-Parf. 3º).

3.- El actor puede hacer lo que quiera de un papel; en los detalles más insignificantes se reconoce al primer actor, y uno lamenta no poder verle representar al mismo tiempo los restantes papeles. (CAP. II-Pag. 86-Parf. 1º).

4.- Los pasajes morales deben estar particularmente bien aprendidos. (CAP. III-Pag. 88-Parf. 3º).

5.- El actor debe tener el tono justo y seguro, para convencernos de que ha penetrado en todo el sentido de las palabras. (CAP. III-Pag. 88-Parf. 4º).

6.- El sentimiento es siempre, por encima de todo, el más controvertido de los ta-

lentos de un actor. Puede existir donde no lo reconocemos, y podemos creer que lo reconocemos donde no existe. Porque el sentimiento es algo interno, de lo que tan sólo podemos juzgar por sus características externas. (CAP. III-Pag. 89-Parf. 1º).

7.- Cuando está fuera de lugar, la gracia se vuelve afectación y exageración grotesca, y esa misma gracia, repetida demasiado a menudo, se vuelve fría y a la larga repulsiva. (CAP. IV-Pag. 93-Parf. 4º).

8.- La declamación debe ser precisa y sin falsos acentos. (CAP. IV-Pag. 95-Parf. 3º).

9.- Nunca deben sentirse ofendidos nuestros ojos ni nuestros oídos. (CAP. V-Pag. 99-Parf. 2º).

10.- La ausencia total de acentos intensivos genera monotonía. (CAP. VIII-Pag. 112-Parf. 3º).

11.- En las acciones más pequeñas se puede plasmar un carácter. (CAP. IX-Pag. 117-Parf. 1º).

12.- Un actor tiene que pasar de un estado de ánimo a otro y, con un juego mudo, debe saber efectuar dicha transición de

un modo lo bastante natural para que el espectador sea arrastrado sin notar un salto brusco, sino una gradación que será evidentemente rápida, pero siempre creíble. (CAP. XVI-Pag. 15-Parf. 2º).

13.- El actor ha de contar ineludiblemente con la memoria más fiel, la voz más preparada y la gesticulación más suelta y directa. (CAP. XIX-Pag. 165-Parf. 2º).

14.- Raras veces una obra maestra será representada tan magistralmente como ha sido escrita; la mediocridad les conviene mucho más a los actores. (CAP. XXV-Pag. 190-Parf. 1º).

15.- El verdadero virtuoso no creerá que hemos advertido ni sentido su perfección, por mucho que la proclamemos, si antes no advierte que tenemos sensibilidad y ojos para sus defectos. (CAP. XXV-Pag. 191-Parf. 3º).

16.- Por amor a su arte, el actor puede tolerar incluso pequeñas ofensas. (CAP. LVI-Pag. 332-Parf. 2º).

17.- Un actor no puede ruborizarse a voluntad, pero el autor puede prescribirle que lo haga. (CAP. LVI-Pag. 332-Parf. 2º).

## A LOS TRADUCTORES

1.- Traducir buenos versos, en buena prosa requiere algo más que exactitud; o por mejor decirlo, requiere algo distinto. (CAP. VIII-Pag. 112-Parf. 2º).

2.- Una fidelidad excesivamente puntual hace que cualquier traducción resulte envarada; porque es imposible que lo que resulta natural para una lengua sea

natural en otra. (CAP. VIII-Pag. 112-Parf. 2º).

3.- El traductor puede tomarse licencias para que la obra adquiera sentido. (CAP. VIII-Pag. 112-Parf. 2º).

4.- El lenguaje del corazón tiene sus propias reglas y se pierde completamente en cuanto las ignoramos, en cuanto sometemos

dicho lenguaje a las reglas de la gramática y queremos darle toda la fría perfección, toda la precisión aburrida que exigimos de una proposición lógica. (CAP. XX-Pag. 166-Parf. 1º).

5.- Para traducir bien a algunos buenos poetas, hay que saber hacer mejores versos que ellos mismos. (CAP. XXXII-Pag. 223-Parf. 1º).



## A LOS MUSICOS

1.- La música interpretada antes, después y en el transcurso de la representación debe tener conexión con la obra. (CAP. XXVI-Pag. 194-Parf. 1º).

2.- La emoción del espectador no debe interrumpirse de modo desagradable. (CAP. XXVI-Pag. 194-Parf. 1º).

3.- Cada espectáculo exige su acompañamiento musical propio. (CAP. XXVI-Pag. 194-Parf. 1º).

4.- Las sinfonías compuestas para un espectáculo deben tener relación con su contenido y su estructura. (CAP. XXVI-Pag. 194-Parf. 2º).

5.- En la medida que las comedias y las tragedias son distintas entre sí, deberá serlo también la música que les corresponda. (CAP. XXVI-Pag. 194-Parf. 2º).

6.- La música intervendrá antes del primer acto (obertura), en los entreactos y al fi-

nalizar la obra. (CAP. XXVI- Pag. 194-parf. 2º).

7.- Para las tragedias, las sinfonías deben ser fogosas, solemnes y llenas de espiritualidad. (CAP. XXVI- Pag. 194-Parf. 3º).

8.- Para las comedias las sinfonías deben ser libres y fluidas y a veces jocosas. (CAP. XXVI-Pag. 195- Parf. 2º).

9.- La sinfonía de obertura debe referirse a la totalidad de la obra. Puede constar de dos o tres tiempos. (CAP: XXVI. Pag. 195-Parf. 3º).

10.- Las sinfonías de los entreactos podrán articularse en dos tiempos que correspondan a la finalización de uno y al inicio del otro. (CAP. XXV-Pag. 195-Parf. 3º).

11.- La música de los entreactos debe durar lo que duren los cambios de escena. (CAP. XXVI-Pag. 195-Parf. 3º).

12.- La sinfonía final debe ajustarse a la

conclusión de la obra, para resaltar los hechos con más fuerza. (CAP. XXVI-Pag. 196-Parf. 1º).

13.- Resulta necesario cambiar de instrumentos en las distintas partes, para que la música sea más agradable al oído del espectador. Es fundamental que los cambios se hagan en las diferentes partes de la obra, para no distraer. (CAP. XXVI-Pag. 196-Parf. 2º).

14.- El artista tendrá que emplear todo su esfuerzo; entre las distintas sucesiones de sonidos que pueden expresar un sentimiento, escogerá sólo aquellas que lo expresen con mayor claridad. (CAP. XXVI-Pag. 197-Parf. 1º).

15.- La música no ha de estropearle nada al poeta. (CAP. XXVII-Pag. 199-Parf. 2º).

16.- Darse cuenta de las intenciones de un compositor supone reconocer que las ha materializado. (CAP. XXVII-Pag. 201-Parf. 5º).



## A LOS CRITICOS

1.- No tenemos gusto, si tenemos tan sólo un gusto parcial, pero a menudo somos tanto más partidistas. El verdadero gusto es el general, que se extiende sobre bellezas de todas las especies, pero de ninguna espera más placer ni más atractivo del que pueden proporcionar según su especie. (PRESENTACION.Pag. 77. parf. 1º).

2.- Quien promete demasiado y quien espera demasiado se perjudican a sí mismos. (PRESENTACION.Pag. 78-Parf. 3º).

3.- La máxima sutileza de un crítico dramático se demuestra cuando, en cada situación de placer o de disgusto, sabe distinguir infaliblemente lo que de ella hay que atri-

buir al poeta o al actor, y en qué medida. Censurar al uno por un error del otro, supone dañar a ambos. (PRESENTACION. Pág. 77. Parf. 5º)

4.- No todos los críticos son genios, pero todos los genios son críticos natos. (CAP. XCVI-Pag. 503-Parf. 2º).

# DE CARACTER GENERAL

1.- Cuando un hombre como Aristóteles, incurre en una contradicción manifiesta, prefiero desconfiar más de mi intelecto que del suyo. (CAP. XXXVIII-Pag. 247-Parf. 2º).

2.- Los términos "fidelidad" y "embellecer", aplicados a la imitación y a la naturaleza, como objeto de imitación, pueden dar lugar a muchos malentendidos. (CAP. LXX-Pag. 393-Parf. 2º).

3.- El arte selecciona realmente lo que, en la naturaleza, seleccionamos o desea-

mos seleccionar en nuestro pensamiento de un objeto o de una combinación de diversos objetos, sea según el espacio o según el tiempo, y nos presenta tal objeto o tal combinación de diversos objetos con toda la nitidez y la concisión que permite el sentimiento que han de provocar.

(CAP. LXX-Pag. 394-Parf. 4º).

4.- Casi todos, y casi siempre, vamos al teatro por curiosidad, por seguir la moda, por aburrimiento, para relacionarnos, por el

deseo de ver y hacernos ver; son bien pocos, y esos pocos sólo raras veces, los que van con alguna otra intención. (CAP. LXXX-Pag. 435-Parf. 4º).

5.- Afirmar que las reglas y la crítica pueden oprimir al genio supondría afirmar, en otras palabras, que también pueden oprimirlo los ejemplos y el ejercicio, significaría limitar al genio no sólo a sí mismo, sino reducirlo a su primera tentativa. (CAP. XCVI-Pag. 503-Parf. 3º).



## DRAMATURGIA DE HAMBURGO

Por Jaime Siles

**M**ás que un punto reflejado de manera distinta en muchos mapas, Lessing es un mapa recogido, de manera diversa, en muchos puntos: en tantos que hay un sinfín de ideas, de constelaciones de ideas, que proceden, directa o indirectamente de él — bien porque supo encontrarles la exacta definición de su concepto, bien porque, sin descubrirlas ni acuñarlas, de algún modo las reformuló. La *Dramaturgia de Hamburgo* —«la obra teatrológica más importante del período ilustrado», como la define, con justicia y acierto, Juan Antonio Hormigón— es un absoluto teórico en que la exposición de la doctrina estética cede su sitio a la brillantez del ejemplo citado o a la precisa maquinaria hermenéutica con que su autor levanta el sólido andamiaje de un pensamiento que es siempre razonada creación.

Lessing se revuelve contra quienes sostienen que las reglas y los preceptos sofocan la inspiración. Por eso les espeta: «¡Ah los sabiondos! Cuando han de juzgar unos ejemplos, he aquí que prefieren las reglas; y cuando sería preciso juzgar las reglas, reclaman los ejemplos (...). Quien razona con rectitud, también crea, y quien quiere crear ha de saber razonar. Sólo los incapaces de ambas creen posible separar una de la otra». El Lessing teórico y teorizador insiste en que no pretende hacer «un tratado sistemático de dramaturgia» y afirma que su único propósito es «esparcir *fermenta cognitionis*» y ofrecer materia para la reflexión. Lo que no impide que su *Hamburgische Dramaturgie*, fiel al espíritu de la Ilustración dieciochesca, aluda a cuantas disciplinas tienen con la dramaturgia alguna relación, aunque sólo sea con función instrumental o subalterna. Sin embargo, su interés

radica en que sus observaciones constituyen una contribución definitiva a la teoría e historia del espectáculo y, a la vez, son un monumento de la crítica literaria.

Lessing supone un esfuerzo por mejorar la formación técnica de los actores, elevar el tono de las obras y convertir al público en sujeto activo de la representación. La «proteiformidad» o capacidad de transcurrir entre los más distintos caracteres es, para él, el rasgo distintivo de los grandes intérpretes. Se interesa por el «Sprechdrama» (el drama hablado) y por el personaje, cuyo significado se explica sólo en su instancia social y en su lenguaje. El lenguaje del sentimiento no puede ser, pues, ni «preciosista ni redundante ni rebuscado», porque «un lenguaje así no viene al corazón y no puede, por tanto, conmoerlo»: su idioma es, más bien, la lengua familiar, la expresión sencilla y el habla común. En consonancia