

TRAGEDIA CLÁSICA Y PRECEPTIVA
ROMÁNTICA: A PROPÓSITO
DE LAS *NOTICIAS HISTÓRICAS*
DEL DRAMA GRIEGO
DE GRACILIANO AFONSO

FRANCISCO SALAS SALGADO
Universidad de La Laguna

SUMMARY

We intend to show in this article the great influence of the classical world in Romantic writers, taking as a starting point the comments which a humanist from the Canary Islands, Graciliano Afonso (1775-1861), belonging this period, makes about Classic tragedy. The analysis and the subsequent commentary of hte work of this humanist make up the body of our article.

1. Contra la creencia más difundida de que los literatos de la segunda mitad del XVIII y principios del XIX desdeñaban la literatura griega y latina y huían de ella, al magnífico ensayo de Gilbert Higuét nos pone de manifiesto todo lo contrario al referir que «la mayor parte de los grandes escritores europeos de la época que va de 1765 a 1825 conocían mejor la literatura clásica que sus predecesores, y supieron captar y reproducir con más acierto su significado»¹.

¹ Cf. G. HIGHET, *La tradición clásica*, F.C.E., México, 1986, p. 104.

Shelley, Goethe, Keats, Chateaubriand, Alfieri son algunas de las figuras que supieron releer desde una nueva óptica y una comprensión más profunda el genio clásico.

La realidad que les tocó vivir provocó en ellos un escepticismo tal que únicamente encontraban consuelo con la mirada puesta en otras tierras, de entre las cuales Roma y Grecia proporcionaron un refugio más sólido y pleno de satisfacciones.

En este marco espacial, es donde se inscribe la figura del humanista prerromántico, doctoral y diputado a Cortes, Graciliano Afonso Naranjo nacido en La Orotava el 12 de agosto de 1775, mezcla peculiar de la vanguardia más enérgica y de ese conservadurismo clásico que vemos en otras figuras patrias como Martínez de la Rosa (traductor de Horacio), Cienfuegos, Blanco White, Marchena o un apasionado del anacreontismo como era Meléndez Valdés².

2. De la producción de don Graciliano nos vamos a referir en las páginas que siguen a unos comentarios sobre la tragedia griega, que preceden a su traducción de la *Antígona* de Sófocles, localizados en el tomo IV de las *Poetas de D. Graciliano Afonso Naranjo, Doctoral de la Santa Iglesia Catedral de Canarias*, copia de Juan Padilla, y que llevan fecha de 19 de diciembre de 1855³. Haciendo un total de 70 páginas manuscritas es, desde nuestro punto de vista, un manifiesto nada desdeñable para conocer la postura de este humanista con relación a un clásico griego del que extraeremos las partes que creemos de mayor consideración.

2.1. Ya desde el comienzo —y como Nietzsche, quien diría sobre la tragedia griega que era «la manifestación más profunda del genio helénico»—, Afonso considera la lectura de los trágicos el medio para ver «los modelos del genuino entusiasmo que le traeran la verdadera luz sobre las supersticiones, preocupaciones y morales sentimientos de los griegos»⁴ quienes perseguían un fin moral y catártico⁵; afirmación que bien puede

² Cf. A. ARMAS AYALA, *Graciliano Afonso, un prerromántico español*, La Laguna, 1963, p. 200.

³ En el *Museo Canario*. Las Palmas de Gran Canaria. Sign. I-F-8.

⁴ GRACILIANO AFONSO, *Noticias históricas del drama griego*, p. 395.

⁵ Ya desde aquí se observa la influencia de Aristóteles quien dejó bien patente el poder que la tragedia tenía de purificar el alma del terror (*δι' ἑλέου καὶ φόβου πύ-*

servir de enseña para toda esa generación de escritores que añoraban el poderoso juego de la imaginación propio de la tragedia clásica⁶.

2.2. Pero si de entusiasmo se trata, no medra a Afonso afrontar el espinoso tema del origen de la tragedia donde, desde el principio, se hace notar el peso de Aristóteles en sus afirmaciones. Recordemos que el esta-girita (*Poética* 1449 a) es de entre los antiguos quien «de un modo más definido» – en palabras de J. Alsina– «intentó explicar cómo se originó la tragedia»⁷ y cuya tesis caló sobre todo en el XIX por su vinculación al culto de Dioniso. Las palabras Graciliano pueden servir de ejemplo:

«Las primeras tragedias correspondían á la celebracion de las fiestas, cuyo simple objeto era el canto coral de las odas acompañadas con música y danza en las fiestas en honor de Baco, en el tiempo en el que se terminaba la vendimia. Esta costumbre no se limitaba a los ritos de Baco pues era mas bien la expresion de una fiesta alegre acompañada de mucha ceremonia de la religion de los griegos. Con frecuencia, o tal vez anualmente, se disputaban los aspirantes la excelencia de sus obras, como acontecia en las Dionisiacas y la costumbre de disputar el premio traia también la ventaja del coro que acompañaba á la tragedia misma»⁸

Pero además de la teoría, expuesta por Aristoteles, que late en sus páginas, no olvida nuestro humanista hacer mención al trágico más antiguo, al ático de Icaria, a Tespis. Horacio (*Ars poetica*, 275-277)⁹, uno de los clásicos preferidos del humanista orotavense, le sirve de punto de partida para colocar a Tespis como el primer actor-autor, planteando, además la adición que Tespis realizara al incluir, amén de los corales, cantos y danzas, la presencia de un actor cuyo oficio principal consistía en recitar, durante la pausa de los coros, versos en honor de algún héroe o en celebrar algún acontecimiento popular que provocase la risa o la fiesta. Pero

ραίνουσα τήν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν) además de lo que dice Graciliano (p. 396) con respecto al significado de la palabra tragedia: «El sacrificio de una cabra á Baco, que formaba parte del ceremonial, dio, parece, nombre á la tragedia que significa canto de cabra».

⁶ Cf. A. ARMAS AYALA, *op. cit.*, p. 236.

⁷ Cf. J. A. LÓPEZ FÉREZ (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, 1988, p. 275.

⁸ G. AFONSO, *op. cit.*, pp. 395-396.

⁹ A. LESKY (*La tragedia griega*, Barcelona, 1973, p. 67) se refiere a estos versos de la *Ars* como mera ficción y quizás de influencia alejandrina.

si el venusino le sirve de exordio, la figura cumbre de la crítica filológica inglesa del XVII, Richard Bentley, le asegura un contundente epílogo. Así sus palabras:

«pero Benthley, el mas erudito y tal vez el mas agudo de todos los críticos modernos, ha probado hasta la evidencia, que las pretendidas tragedias de Tespis eran ficciones de Heraclides. El mismo critico acredita con el testimonio de un mármol del conde Harundel y prueba que la Olimpiada 61 que corresponde á 536 antes de J.C. marcaba la primera representacion de Tespis: de manera que solo podian haber mediado dos generaciones entre él y la batalla de Maratón»¹⁰

2.3. Otro de los aspectos importantes que no debiera faltar al tratar de la tragedia clásica es el referente a sus principales representantes. De esta manera, esbozados aquí y allá a lo largo de este ensayo se encuentran los retratos de Esquilo y Sófocles. Su primeras palabras, a este respecto, van referidas al primero de ellos, demostrando en la narración una erudición y cotejo de fuentes verdaderamente notables. De él dice:

«Esquilo nacio en Eleusis, ciudad del Atica; segun Stanley, en la Olimpiada 63, 525 años a JC. Era noble su familia y distinguida por varios respectos, por el superior lustre de su talento y eminentes servicios á su patria. Una tradición, de que habla Pausanias, asegura que siendo niño se le apareció Baco, mientras guardaba de una viña y que le exhortó dedicar sus talentos á las composiciones trágicas (...) Suidas asegura que disputó y ganó el premio trágico por espacio de 20 años en competencia con Prátinas y Cherilo»¹¹

Otros datos biográficos del autor eleusíaco nos narra Afonso que omitimos para no sobrecargar al lector puesto que no se apartan de la tradición. Por contra, son más interesantes las referencias de don Graciliano a la obra y al estilo del poeta de Eleusis. Así menciona que de entre las setenta tragedias que compuso, sólo han sobrevivido siete a los estragos del tiempo (recuérdese que la Suda le atribuye más de 90 tragedias y unas 28 victorias), pero que «entre estas, sin embargo hay algunas, el Agamenon, los siete Jefes delante de tebas, y el Prometeo, que mientras existan no las podrá cubrir el olvido y serán testimonio del genio poético de la humanidad».¹²

¹⁰ G. AFONSO, *op. cit.*, pp. 397-398.

¹¹ *Ibid.*, p. 399.

¹² *Ibid.*, p. 402.

Lo compara a Homero y a Píndaro – a éste último en lo referente a la sublimidad de su inspiración divina coincidiendo con la afirmación de Quintiliano (X, 1, 66: *sublimis et grauis et grandiloquens saepe usque ad vitium*)–; y, entre los modernos, a Shakespeare y a Milton (por sus imágenes). El voto general de la antigüedad viene a mostrarnos de Esquilo su genio creador que confirman Longino, «Dionisio Alicarnasio» y Walter Scott en su ensayo sobre el drama¹³, además de Horacio cuyos versos de la *Ars* (278-280) seguramente inspiraron las siguientes palabras del orotense:

«Esquilo manifestó mucho gusto en los ropajes de los actores, asegurando Ateneo que era tal su cuidado en la propiedad de los modelos que servían hasta los trajes de los ministros de la religión»¹⁴

En cuanto a Sófocles realiza sus comentarios Graciliano al final casi de las *Noticias* (p. 445) de forma muy concisa argumentando que, aunque inferior a Esquilo, «en las cualidades de genio en cuanto se encaminaban á lo sublime y terrible y rivalizando rara vez el esplendor de su lira, Sófocles le aventajaba en la elección de juiciosos incidentes, y en la delineación más correcta de las pasiones, en el entendido desarrollo de la intriga y manifestación de circunstancias tan naturales en su unión y más estrechamente coincidentes». Por otro lado, extraña que la única mención de peso sobre Eurípides (p. 446) sea cuando lo considera discípulo de Sócrates, de Anaxágoras y de Pródico.

No omite, como es lógico, en lo que toca a los trágicos, la obligada referencia a su producción literaria, aunque es de notar que sólo centre su interés en Esquilo, aportando juicios de valor, seguramente sacados de sus buenos conocimientos y lecturas, y de los que puede dar una idea la manera cómo describe las *Euménides* :

«La descripción, en las Eumenides, de Orestes sentado como suplicante en el altar de Apolo á cuya instigación el había dado muerte á la adúltera madre incitado aun por las furias vengadoras, forma la mas espantosa pintura ilustrando la teología de los griegos que representa á

¹³ *Ibid.*, p. 405. Recordar que al principio los actores actuaban en una tarima de madera y luego se pasó a una colina de forma más o menos circular para que el pueblo pudiera situarse en la falda. Al parecer fue en el 350 a.C. cuando Licurgo construyó el primer teatro fijo de piedra. Cf. M. MARTINEZ, «El teatro griego», *Estudios clásicos* 81-89, Madrid, 1978, p. 69.

¹⁴ *Ibid.*, p. 408.

la humanidad sin auxilio y como de intento para ser castigados por aquellos de quienes eran los mismos agentes. El aspecto y conducta de estas hijas de la noche están bosquejados con tal misterio que pueden recordar las escenas de Shakespeare, supersticiones populares en las clásicas y góticas edades presentan esta persecucion de los asesinos á aquellos que lo había cometido como sucede las furias invocando venganza contra Clitemnestra y como suplicantes armadas de azotes para castigar a los asesinos. La presencia de tan misteriosos seres prepara la imaginacion para la catástrofe tanto que el buen humor con que las furias se presentan á persuasión de Minerva y el hermoso estilo de panejrico con que celebran la tierra del Atica y lisonjean la vanidad de los Atenieses presenta el crítico una reunion de circunstancias incoherentes.»¹⁵

2.4. Menciona en estas *Noticias* otros aspectos relacionados con el drama griego cuales son la representación dramática y los coros. De hecho comienza por referirse a las representaciones realizadas al aire libre y a la luz del día, y que «por consideraciones de propiedad, no era permitido a las mujeres presentarse en escena» afirmación esta última un tanto polémica por cuanto el mismo Aristófañes (*Paz* 962 y ss.) nos indica el acceso del público femenino incluso a las comedias, y que él demuestra conocer más adelante al referirse a la morfología del teatro. Así habla luego de la ubicación del éste y, en relación con ello, de los sentimientos de placer que se originan al contemplar la naturaleza y el paisaje griegos. Pone como ejemplo el teatro «Tauronimium» de Sicilia, que tenía, a espaldas de su auditorio, la hermosa vista del Etna. Lo mismo le pasaba al teatro de Atenas con el Himeto, el golfo Sarónico y el emporio del Pireo. En cuanto a su figura «todos los antiguos teatros se parecían á la herradura de un caballo. Los asientos de los espectadores formaban escalones de segmentos de tres cuartas partes de un círculo con aquella figura. Los asientos mas bajos pertenecían á las personas de cualidad y á los majistrados, los del medio al comun, y los mas altos, se dice, ser apropiados á las mujeres aunque siempre se ha dudado si estas frecuentaban los teatros. Scheleger ha manifestado que en tiempo de Aristófañes, no asistían las mujeres á los juegos cómicos; pero al presente es cosa admitida que ultimamente asistían al teatro».¹⁶

¹⁵ GRACILIANO AFONSO, *Noticias...*, pp. 455-456.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 413-414.

2.4.a. Fija su atención –también al respecto de las representaciones– en las partes del teatro cuestionándose los problemas que «Julo Pollux», Vitrubio y otros antiguos planteaban sobre la parte que componía la escena en el teatro de los griegos. Él la define conforme a los cánones que imperaban en el momento culminante de perfección formal de la obra dramática, la época clásica:

«La escena era un edificio de considerable altura con arquitectura solida con una fachada elevada llena de adornos y dos puertas pequeñas de desagüe. Por lo comun estaba adornada con columnas y estatuas; se hallaban tambien pinturas de escenas movibles como se requiere para la representacion. En el frontis habia un palco escénico permanente y una parte de él estaba cubierto, y servia para ocultar todo el mecanismo de las escenas sobre el que estaba suspenso la cortina; y esto se llamaba el proscenio. La escena donde estaban los actores, nombraba en latin *pulpitum* ocupaba en su extension toda la orquesta y estaba colocada en frente de la escena permanente. Se variaba su figura, segun el intento de la representacion y por consiguiente era movable»¹⁷

no sin olvidar mencionar la utilización de los antiguos teatros no sólo para la escenificación teatral sino también para asambleas políticas y «contienda de música» como lo demuestra la amplitud del teatro de Megalópolis o que después de la guerra del Peloponeso se celebraran las asambleas atenienses en el teatro de Baco. Expresa, además, la costumbre que existía de coronar a todos los ciudadanos que habían hecho al país señalados servicios y que en muchas ocasiones el calor y la fuerza de la fantasía desbordaron los límites de la realidad, como en la representación de las Euménides.

2.4.b. En lo referente al elemento básico de la tragedia, el coro, acentúa el carácter intermedio que tenía el mismo, refiriéndose a los instrumentos que se utilizaban en los cantos corales de la siguiente manera:

«Los cantos corales formaron en sus motivos, incidentes del drama, dando exteriormente en la escena y solemne aparato morales y religiosos sentimientos que, se supone pasarian entre tanto, escitados en las almas de los espectadores (...) Los instrumentos músicos que servian para acompañar la voz del coro eran pocos y simples. Como la poesia hacia referencia á los incidentes de la pieza á la que servia de es-

¹⁷ *Ibid.*, p. 415.

placion y comentario necesitaba circulacion distinta y por consiguiente la musica no ahogaba la voz de los cantores. La flauta, los caramillos, la lira é instrumentos exclusivamente usados descubrian este carácter»¹⁸

Ello fué así que los atenienses prestaron especial atención al estudio de la música, la dialéctica y los ejercicios de la palabra. Esto nos lo confirma don Graciliano poniendo como ejemplo de lo primero a Pericles; a Pitágoras como un entusiasta de la música y diciendo que Platón achacaba al desconocimiento de la misma la corrupción de los griegos. Tucídides, además, aseguraba en un pasaje que «las tropas espartanas aprendieron á marchar contra sus enemigos al son de flautas y caramillos que animaban no solamente su valor sino que espresaban los movimientos de sus miembros y refrenar dentro de los límites su natural impetuosidad»¹⁹

Plantea, acto seguido, que los gastos para pagar el coro eran pagados por el Gobierno, especialmente si se tiene en cuenta que el coro y los diálogos eran el principal objeto de complacencia de los griegos. Teoría esta última que enfrenta a las opiniones de Walter Scott (que critica la actitud pasiva del coro) y de Bentley, señalando, en lo que concierne a la fuerza purificadora de la tragedia, que a los trágicos correspondía mover los sentimientos de la multitud de los atenienses, con lo que la obra trágica se convierte en un muestrario de los recursos morales de los griegos donde reside el mandato del destino:

«... Por esto los poetas griegos, especialmente los trágicos daban un supremo poder á lo que se llamaba el Destino que gobernaba Dioses y hombres y ambos eran sus víctimas. Nada en su Olimpo tenia estabilidad ni eternidad en que fundarse».

2.5. Ya en la parte final de su exposición dirige su atención a la celebración de los «combates trágicos» (así dice que comenzaban en las fiestas de Baco en marzo o abril, durando los «trilojios» por espacio de tres días y que cada uno de ellos consistía en tres tragedias «cuya materia no debían entrelazarse aunque frecuentemente lo eran») y a los premios que

¹⁸ *Ibid.*, pp. 419-421. Es sabido que a lo largo de la historia el coro pierde importancia en lo que respecta a su papel en la pieza teatral. Así, en Esquilo es un verdadero personaje (*Suplicantes*) disminuyendo su protagonismo en Sófocles y Eurípides. Cf. J.A. LOPEZ FÉREZ, (ed.), *op. cit.*, p. 281.

¹⁹ *Ibid.*, p. 422.

la asamblea tenía fijados para los vencedores, tarea que estaba al cuidado de un arconte presidente que escogía un número de jueces obligados por un severo juramento a la más rígida imparcialidad «aunque a veces su virtud no era tan rígida que fuese inaccesible al soborno». El premio era una corona para el vencedor y normalmente un trípode para el coro (según nuestro humanista el trasladar el coro trágico a Alejandría o Roma le hizo a aquél ganar en esplendor) donde estaban inscritos los nombres del arconte presidente, del poeta compositor y del jefe del coro, aunque regalar un trípode es reciente, pues —y cita a Bentley— «en lo antiguo lo era solo una cabra y los poetas sicilianos disputaban por un toro y los artistas por un becerro»²⁰

2.6. Finaliza, haciendo alusión a la influencia posterior de la obra trágica, en especial del coro. Así, «de entre los ingleses Gray en su *Bardo*, Dryden en su convite de Alejandro²¹, Johnson y Algaroti sin perder de vista á la *Cassandra de Esquilo*». Entre los españoles son Herrera (en su *Oda a don Juan de Austria*, el himno a la batalla de Lepanto, la elegía a la muerte del rey don Sebastián y su delicada canción de las ruinas de Itálica) y Fray Luis de León los que sólo han podido hacer una pequeña copia de la sublimidad griega y especialmente de la inspiración de *Cassandra*.

3. Pese a ser unos comentarios escritos quizá sin otra intención que la de servir de prólogo a su traducción de la *Antígona* de Sófocles (tal y como hiciera Martínez de la Rosa en 1833 en su obra *Edipo*), lo que nos ha legado este apógrafo de Padilla, es desde nuestro punto de vista fiel reflejo del ideario romántico.

De entrada una primera cuestión subyace en el fondo de este comentario, y es si Afonso se enfrenta a este tema acotando sus principales partes o si, por el contrario, menciona lo que él «considera» lo más importante; pues es de hacer notar que faltan muchas otras cosas relacionadas con el tema que incidirían sobremanera en que estas *Noticias* tuvieran mayor homogeneidad: recuérdese únicamente, a título de ejemplo, que, a pesar de ir delante de la traducción de una obra de Sófocles, éste poco

²⁰ Cf. *Ibid.*, pp. 433-440.

²¹ En 1697, realizó Dryden, en la festividad de la patrona de la música, Santa Cecilia, esta obra, *Alexander's feast* que no fue sino una de las múltiples odas pindáricas que se escribieron durante la época barroca para orquesta y cantores que no se mueven de su lugar. Cf. G. HIGHET, *o.c.*, pp. 380-381

aparece en los comentarios del orotavense y mucho menos Eurípides. ¿Es que nuestro el doctoral Afonso no era capaz de acometer tal tarea? No cabe duda –y las páginas anteriores son buena muestra de ello– que no faltan sobradas cualidades a este humanista.

Habría entonces que ver este comentario desde una óptica diferente y ésta no es otra que no olvidar el «pesado equipaje» que los clásicos en general (y dentro de ellos la corriente helenista) eran todavía para los autores románticos, algo de lo que no pudieron desprenderse tan fácilmente.

Así estas *Noticias* demuestran todavía el poderoso influjo de Aristóteles²²: el estagirita es la fuente primera a la que recurre el canario para desarrollar sus ideas, pero aunque no descartamos que Graciliano hubiera leído sus obras, especialmente la *Poética*, es otro preceptista, éste ya latino, Horacio, quien fundamentará, con mayor seguridad, a nuestro humanista. Horacio fue el introductor de Aristóteles y de Anacreonte en los escritores de esta generación²³. Su influencia sólo queda bien patente en el catálogo que Menéndez Pelayo hizo de los horacianos del siglo XIX²⁴, entre los que se encuentra Graciliano²⁵.

Pero es más. La preceptiva romántica queda bien visible con la sola alusión, en el manuscrito, de Esquilo. Once veces –y una con prolijidad– es nombrado el autor de Eleusis frente a las referencias esporádicas de los otros dos trágicos. Y es que Esquilo es el «descubrimiento» del XIX (recordemos el *Prometheus unbound* de Shelley o el famoso *Prometheus* de Goethe) y sólo a partir del Romanticismo ha ejercido cierto peso en la literatura posterior. Y de este modo se comprende que Esquilo sea para don Graciliano el inventor de los atributos de la tragedia y, en definitiva, el autor de la moral, la justicia, el espíritu y la perfección.

Pocas veces podemos separar la valoración personal del humanista orotavense sin desligarla de la tradición y cuando lo hace es sólo para

²² No en vano la *Revista Europea* en 1837 decía que Esquilo, Sófocles y Eurípides sabían aplicar poderosos lenitivos al principio catártico de Aristóteles.

²³ Cf. A. ARMAS, *op. cit.*, pp. 240-254.

²⁴ Afonso realizó una traducción con comentario que fue impresa en Las Palmas en el año 1856, dedicada a sus alumnos. En ella el portuense aplica varios apartados a comentar los versos que Horacio dedica en su preceptiva a la tragedia (vv. 189-294).

²⁵ Cf. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano-latina clásica*, VI, CSIC, 1951, p. 261.

confirmar la condición de hijo de su siglo. Su invitación a la juventud a estudiar y profundizar en el drama griego «en donde verán desarrollado el arte dramático y se han encontrado imitaciones en Shakespeare y otros poetas ingleses» puede ser buena prueba de ello. Los mismos romanos no pudieron sobrepasar el genio dramático griego pues «aunque encontremos en ellos terminos ya de relijion ya de educacion que nos alejan un poco debemos estar persuadidos que si la verdadera poesía y la noble oratoria y las mismas estátuas y pinturas griegas que existen ellas solo pueden darnos este bello ideal tan necesario para la perfección del arte dramático y nos alejará al cabo de este barbarismo, pues solo de aquella manera encontraremos en su erudicion y estudio, como los químicos en el análisis de los cuerpos, los verdadero elementos del genio que solo pretende aspirar á este género de poesia»²⁶

En resumidas cuentas, clasicismo y romanticismo, esas dos posturas contrarias para muchos, se aúnan en la figura del doctoral Afonso de una manera singular. Su actitud ante este tema clásico sólo puede comprenderse desde una equilibrada ambivalencia: profundo respeto hacia la antigüedad que tan bien había conformado su espíritu y su condición de romántico.

²⁶ G. AFONSO, *o.c.*, pp. 463-464