

Gotthold Ephraim Lessing

Emilia Galotti

El drama burgues del siglo XVIII

BIOGRAFÍA

Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781) no es sólo el mayor representante de la Ilustración alemana o *Aufklärung*, sino el prototipo del hombre de letras ilustrado. Su campo de acción abarca todos los aspectos imaginables: como dramaturgo, fundador de la tragedia burguesa alemana, autor de la primera comedia alemana moderna, autor de epigramas y fábulas y teórico de todos los géneros literarios y de la estética, filósofo crítico de la tradición, crítico literario, polemista religioso...

A sus 40 años gozaba de una fama iniciada en sus tiempos de estudiante en Leipzig. Había ido a esta Universidad a cursar estudios de Teología, y a ello se dedicó al principio, pero pronto se sentiría más atraído por la vida en la ciudad llamada el pequeño París de Sajonia. Ahí publicó unas poesías de estilo anacreóntico, poemas, fábulas, epigramas y la comedia *Damon oder die wahre Freundschaft (Damon o la verdadera amistad, 1747)*. Su colaboración con la compañía de Neuber le ofreció sus primeras experiencias con el mundo del teatro y le proporcionó su primer éxito al estrenar su comedia *Der junge Gelehrte (El joven erudito, 1748)*, que, como la anterior, seguía las reglas de Gottsched y el estilo de Moliere, aunque entre sus personajes empezaba a reflejar tipos conocidos de la vida real, seguirá en esta línea en sus próximas comedias, hasta que en 1748 – a sus diecinueve años – decide probar suerte en Berlín como escritor libre.

En las dos próximas comedias dignas de mención, *Der Freigeist (El librepensador)* y *Die Juden (Los judíos)* ambas de 1749, sus personajes dejan de ser los prototipos unidimensionales anteriores, para poder dudar y adoptar rasgos más creíbles, y versan ya sobre los temas que le ocuparán el resto de su vida, la reflexión sobre el dogmatismo y la tolerancia religiosa y racial, aunque de forma incipiente.

En el campo del teatro obtiene su primer gran éxito con el estreno de *Miss Sara Sampson*, titulada *Una tragedia burguesa (Mi Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel, 1755)*. Realmente es la primera tragedia alemana que merece este subtítulo, en cuanto prescinde de los grandes héroes históricos o mitológicos y de los versos alejandrinos; en lugar de seguir esas normas se centra en los problemas que afectan a personajes próximos a los espectadores, con emociones y contradicciones parecidas a las suyas, con amor, odio, celos y deseos de venganza.

Con esta tragedia Lessing introduce en Alemania la corriente contraria al clasicismo francés iniciado con el modelo de *The London Merchant*, de Georges Lillo.

En 1759 publica *Philotas*, una tragedia de estilo clásico, en un acto, ambientada en el gran mundo de los reyes y el destino trágico, pero con la diferencia respecto a aquellas de que el héroe de ésta puede escoger y decidir sus actos, de modo que sus decisiones vienen dadas por la casualidad interna del drama.

En 1760 se traslada a Breslau, para ocupar el cargo de secretario del general Von Tauentzien y con ello mejorar su situación económica.

Esta experiencia será el origen de la comedia *Minna von Barnhelm*, en la que aúna su teoría dramática con su deseo de reflejar la realidad. En la *Dramaturgia de Hamburgo* afirmará, el mismo año del estreno de *Minna*, que la comedia pretende mejorar al espectador mediante la risa, no con la burla... ejercitando nuestra capacidad de observar lo ridículo. La catarsis se puede conseguir con la tragedia, pero también con la comedia

seria.

En 1749 empezó una tragedia en versos alejandrinos; pero no la concluyó y sólo publicó los fragmentos en 1753.

Minna von Barnhelm fué publicada y estrenada en 1767 y la referencia a la realidad del momento se refleja ya en la portada, donde aparece el título, como es costumbre, con un subtítulo que indica el objetivo principal de la *Aufklärung*: la felicidad del soldado, y el añadido Comedia en cinco actos.

En 1763 vuelve a Breslau a Berlín con los esbozos de *Laocoonte* y *Minna*, con la intención de terminarlos y comenzar una nueva actividad; ésta surge en Octubre de 1766 en el recién creado Teatro Nacional (Deutsche Nationaltheater) de Hamburgo, donde les es ofrecido el cargo de consejero y crítico permanente.

Uno de los dramas importantes dentro de la última fase de Lessing, reza el subtítulo de *Nathan der Weise* (*Nathan el Sabio*, 1779), cuyo contenido fue elevado a la categoría de poema dramático en cinco actos. Centrado en la tolerancia religiosa, cuya innovación formal consiste en la adopción del verso blanco pentayámbico de la tradición de Shakespeare, que será adoptada por el Clasicismo alemán, y la mezcla de elementos de la tragedia y de la comedia, de la parábola y del cuento.

La aversión que muestra en el drama frente al dogmatismo religioso tiene su paralelo en la que aparece frente al político en *Ernst und Falk. Gespräche für Freimäurer* (*Ernst y Falk. Diálogo para francmasones*, 1778 – 1780).

Die Erziehung des Menschengeschlechts (*La educación del género humano*, 1780). A través de los cien párrafos de que consta, parte de la reflexión sobre educación y revelación y, siguiendo la filosofía de la historia de Voltaire, modifica la idea optimista inicial de la *Aufklärung*, la del desarrollo hacia un mundo mejor, en el sentido de progreso hacia un mundo más humano mediante el perfeccionamiento del individuo y las instituciones sociales.

En 1781 muere en Brunswick, de visita en casa de unos amigos. Toda su obra puede verse como un esfuerzo para continuar y dar un nuevo impulso a aquella oposición a todo tipo de dogmas que, iniciada por Platón y Aristóteles contra los que pretendían establecer los sofistas, impregnó toda la *Aufklärung* y que – adaptada – sigue vigente.

CONTEXTO HISTÓRICO

Alemania en el siglo XVIII

Alemania, el sacro imperio romano de la nación alemana entonces, estaba formada por unos 300 principados y 51 ciudades prácticamente independientes y, aunque teóricamente existía la autoridad del emperador, las diferencias entre los diversos principados eran muy marcadas, ya que desde la Paz de Westfalia, que puso fin a la Guerra de los Treinta Años (1618 – 1648), el poder había dejado de estar en manos del emperador para pasar a las de los príncipes territoriales. Prusia, Sajonia y Austria eran los estados más importantes del Imperio; la rivalidad entre ellos alcanzó su punto culminante en la Guerra de los Siete Años (1756 – 1763), cuyo fin estableció el dominio prusiano hasta la instauración en 1806 de la Confederación Germánica (*Der Deutsche Bund*).

Cada soberano adaptaba el concepto despotismo ilustrado según su voluntad y establecía en la práctica sus propios límites entre despotismo e ilustración, tácticamente y sin posibilidad de control – aunque en algunos principados hubiera consejeros o representantes por estamentos, *Landstände* –, tanto en lo que respecta a permisividad y censura como al resto de asuntos de Estado.

Los grandes propietarios, la nobleza y el clero, estaban exentos de impuestos, la industria estaba muy poco desarrollada – debido a la fragmentación territorial, por una parte, con la subsiguiente existencia de innumerables tarifas aduaneras y derechos de peaje en puentes, carreteras y canales, y por otra el carácter monopolista de los gremios – y las manufacturas de lujo vivían casi exclusivamente de su comercio con las respectivas cortes, con lo que únicamente los campesinos estaban obligados a satisfacer impuestos indirectos obtenidos a través de monopolios, como los de sal y el tabaco, los consumos (*Akzise*) y las aduanas interiores.

Esta situación originó más de una contradicción, ya que si por una parte Federico II el Grande de Prusia, el rey soldado, conocido también como el rey ilustrado por las reformas que llevó a cabo – proclamó la abolición del vasallaje hereditario en sus dominios, pero no tuvo éxito a causa de la oposición de la baja nobleza, los *Junker*–, y por invitar a su corte a conocidos filósofos y literarios de la época, en su mayoría extranjeros – el más famoso de ellos fue Voltaire, que en Francia había conocido la Bastilla –, por otra, cualquier súbdito prusiano que intentara pensar por sí mismo y además publicar sus pensamientos, tenía que buscar su campo de acción en otras regiones: Herder y Winckelmann, por ejemplo, eran prusianos y tuvieron que emigrar; tal vez el único que consiguió mantenerse en Berlín, sin demasiadas dificultades conocidas, fue Nicolai; Lessing, oriundo de Sajonia, lo intentó pero sin éxito.

Asimismo se considera a María Teresa de Austria una monarca ilustrada; también organizó una serie de reformas encaminadas a convertir Austria en un Estado moderno, pero por más que se inspiran en el espíritu de la Ilustración y por más que en la práctica se dejarán influir por los ejemplos de Inglaterra, Francia e incluso de la odiada Prusia, lo que nunca aceptó María Teresa fue la base ideológica que sustentaba tales realizaciones, y con la ayuda de la censura y de la Iglesia católica mantuvo también a sus súbditos fuera del alcance de las ideas ilustradas. Resulta igualmente contradictorio que mientras ella prohibía la importación de libros ilustrados franceses, su hijo y corregente, José II, los conocía perfectamente, visitaba a Rousseau en París y a Federico el Grande en Berlín. A la muerte de María Teresa le sucedió como emperador, y ya en 1781 publicó la *Zensurverordnung*, un reglamento que no abolía la censura pero que ampliaba la libertad de prensa de manera considerable, aunque pudo reformarlo restrictivamente cuando consideró que los escritores hacían un uso abusivo de él, ya que se trataba de un acto de gracia.

CONTEXTO LITERARIO

La *Aufklärung* Literaria

Del mismo modo que en el campo de la filosofía se constata un proceso desde el *Cogito ergo sum* de Descartes hasta el *Sapere aude* de Kant, también en la literatura se percibe la evolución desde la primera fase de la Ilustración (*Frühauflklärung*) al periodo de esplendor (*Hochauflklärung*) y desde este hasta su fase final (*Spätaufklärung*).

El teatro en la Alemania de principios del siglo XVIII poco se diferenciaba del espectáculo circense; representado por compañías ambulantes o de aficionados, carecía casi por completo de textos que no fuesen traducciones o adaptaciones, que podían ser variados a gusto del director, haciéndose eco de la respuesta del público o de las objeciones del censor eclesiástico –obligatorio–, de forma que el resultado podía distar considerablemente del original.

Hacia mediados de siglo se experimentó un cambio trascendental en el teatro de algunas cortes, al permitirse al Tercer estado la entrada en el recinto reservado hasta entonces a la nobleza; a pesar de que se mantuvo la rigurosa separación entre la platea, destinada a la burguesía, y los palcos, que siguieron ocupados únicamente por la nobleza, fue considerado por aquella como un ascenso social, al sentirse bajo un mismo techo.

Este cambio exterior acompañó al cambio interior que se había ido produciendo en el teatro bajo la influencia de Gottsched (1700 – 1766) y si hoy se acostumbra a fechar el inicio de la Ilustración literaria alemana en 1830 es debido a la aparición ese año de su *Poética crítica* – su único antecedente digno de mención en

Alemania es el *Buch von der deutschen Poeterey* (Libro de poética alemana, 1624) de Martin Opitz, la primera poética en alemán, que preconizaba la literatura al servicio de la teología y la estética del barroco.

Paulatinamente se desarrollaron centros culturales en ciudades comerciales como Hamburgo o Leipzig, donde se publicaron revistas sobre los temas más diversos.

Crecieron las Sociedades de lectura (*Lesegesellschaften*), creadas a imitación de las existentes en Francia y consistentes en bibliotecas de presencia y de préstamo para la burguesía, ya que las existentes en las cortes y monasterios estaban restringidas a sus respectivos círculos.

Gottsched (obra más famosa, la Poética Crítica)

fué discípulo de Wolff, adaptó las reglas del clasicismo francés para promocionar la literatura nacional alemana, publicó ensayos y revistas sobre temas generales de arte y literatura y dedicó especial atención a la promoción de la lengua alemana, incluyendo en ellas artículos propios y ajenos, como la reedición del de Leibniz *Unvorgreifliche Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der Deutschen Sprache* (Pensamientos sin pretensiones sobre el uso y el perfeccionamiento de la lengua alemana, de 1703).

En el teatro y en los demás géneros literarios, en especial la fábula, Gottsched veía el medio para fomentar el buen gusto del público y propagar los ideales emancipadores de la *Aufklärung*

Bodmer y Breitinger habían editado la revista *Discourse der Mahler* (*Discursos de pintores*, 1721–1723) con artículos firmados con seudónimos de pintores, en los que querían ofrecer pinturas de la moral y el gusto artístico nuevos.

En este contexto cabe destacar la participación de Lessing con sus artículos sobre la fábula, el epigrama y mayormente sobre el teatro, recogidos posteriormente en respectivos libros, que indican, además, la duración de la polémica. Especial atención merece el capítulo dedicado a la conveniencia de aceptar la influencia francesa (Corneille y Racine para la tragedia, Molière para la comedia) o inglesa (Milton y Shakespeare), aunque más que de nacionalidades se trataba de proponer modelos normativos o los que preconizasen el uso de la imaginación, ya que Lessing alabará también a Diderot.

El tema de la interpretación de Shakespeare, iniciado por Lessing, provocó otra controversia que superó los límites cronológicos y estéticos de la época de la Ilustración y se extendió por el *Sturm und Drang* y el Romanticismo; a partir de la traducción de su obra teatral realizada por Wieland entre 1762 y 1766, provocaría los más variados argumentos, desde los siguientes del propio Lessing en la *Hamburgische Dramaturgie* (*Dramaturgia de Hamburgo*, 1767 – 1768) a los de Gerstenberg – quien rechaza las normas y defiende la naturaleza y el genio del autor con tal vehemencia que se le considera el precursor de la estética del *Sturm und drang*–, hasta Goethe, en dos ocasiones (1771 y 1815, esta última con el significativo título *Shakespeare und kein Ende*), Herder (1773), Lenz (1774) o August Wilhelm Schlegel (1796).

Lessing, Wieland y Klopstock son los máximos representantes del drama, la narrativa y la poesía, respectivamente, son las cabezas visibles del movimiento que abarcó el número de escritores mencionado. Sin romper bruscamente con la época de Gottsched, sino basándose en sus experiencias y superando sus deficiencias, conferirían a la literatura alemana el valor de la literatura nacional preparando el camino que conduciría al clasicismo de Weimar.

Mientras la Revolución francesa fue considerada como una revolución localizada en Francia que colaboraría a realizar en Alemania los ideales de la *Aufklärung*, como una advertencia que haría reflexionar a los príncipes, fue ganando adeptos entre los intelectuales liberales.

ANÁLISIS DE LA OBRA

–Argumento

En *Emilia Galotti* vuelve a ser motivo central la relación padre e hija. Es la historia de Virginia transmitida por Livio. Virgilio mató a su hija Virginia pensando que era la única manera de salvarla del acecho del influyente Appio Claudio. Lessing trasladó el tema de la inocencia amenazada a su época, aunque a Italia y no a Alemania por la fácilmente identificable referencia a la arbitrariedad absolutista.

Gonzaga, príncipe de Guastalla, cansado de su amante actual, la condesa Orsina, hace atracar a Emilia Galotti poco antes de su matrimonio con el conde Appiani por sirvientes enmascarados y llevarla a su palacio de recreo. El conde, que había preferido un matrimonio por amor aunque socialmente mal considerado, a una carrera en la corte del príncipe, muere en la emboscada. El príncipe deja que Emilia crea que ha sido víctima de ladrones. Pero los momentos de sospecha se acentúan. La rechazada condesa Orsina explica al padre de Emilia en qué peligro está su hija; le entrega un daga para que vengue la muerte de su yerno y también las humillaciones de la condesa. Pero el desenlace es muy diferente: Emilia no está segura de sus sentimientos, teme ceder ante las artes seductoras del príncipe. Por eso pide a su padre, recordándole la historia latina de Virginia, que empuñe el puñal contra ella. El príncipe horrorizado cuando ve a Emilia muerta, pregunta al padre: Padre cruel, ¿qué habéis hecho?. Y éste responde: Quebrar una rosa antes de que el viento la deshoje. Pero el príncipe descarga la culpa sobre sus consejeros, que dependen de él; el reinante absolutista invalida para sí la responsabilidad moral. En vista de su impotencia política, los súbditos sólo tienen la posibilidad de un denegación que los sacrifica a ellos mismos; la virtud, el principio, es salvado, pero la felicidad del individuo es destruida.

–Estructura

Ubicada en un principado aparentemente ficticio, y que responde en la realidad a uno de las numerosas cortes de los déspotas ilustrados, la obra transcurre en un solo día. Lessing denuncia la arbitrariedad criminal con que muchos de dichos soberanos actuaban frente a sus súbditos.

La amoralidad en la corte es presentada cuando el príncipe lamenta tener que casarse con la princesa de Massa por una necesidad de Estado, pero Marinelli le recuerda la costumbre en ese ambiente de separar un tema de otro, con lo que puede casarse con ella y seguir manteniendo relaciones con Orsina, con Emilia o con la que desee.

La nueva clase burguesa es caracterizada por valores como la virtud, la razón, la sinceridad, la honradez y la fidelidad frente al vicio de la corte. En *Emilia Galotti* se muestra por primera vez a la cultura burguesa plenamente consciente de ella misma.

Lessing examina la relación entre la aristocracia y la burguesía, es muy crítico con la vida en la corte y toca el problema de las libertades sexuales tomadas por las potestades locales con sus súbditos. Emilia es la muchacha inocente, la víctima, pero no es sólo un objeto. El conflicto entre clases es muy acentuado. El príncipe de Guastalla, típico representante de la desmesurada arbitrariedad del tirano y del libertinaje erótico, intenta atrapar en sus redes a la inocente Emilia, y no retrocede ni aún a costa del asesinato de Appiani. Esta a su vez no permanece insensible a los encantos amorosos del príncipe, que ha despertado en su sangre una turbación que no ha sabido infundirle el bueno de Appiani.

Éste es un elemento nuevo y sorprendente; el paso de una Emilia inocente, pura y que finalmente termina con la sorprendente frase: Por mis venas corre sangre, padre, una sangre joven y caliente como la de cualquiera, donde podría parecer que su naturaleza humana va a triunfar sobre su moralidad espiritual. El padre ante el dilema de elegir entre la arbitrariedad del príncipe y Emilia, pierde la razón y la mata. Vence la virtud.

Estos dramas eran burgueses porque en ellos se nos presentaban virtudes tales como humanidad, tolerancia, justicia, compasión, moralidad, sentimiento, etc., y no porque los héroes protagonistas fuesen burgueses en el

estricto sentido de la palabra. Así, vemos como *E. Galotti* encarna la moral del ideal burgués de virtud, incorruptible por la inmoralidad cortesana.

¿Quizá deberíamos hablar de resignación burguesa? Predominan en las tragedias esta resignación. E. Galotti muere, por deseo propio, a manos de su padre Odoardo. Asesinato, suicidio, autodestrucción es la dominante en la tragedia burguesa y sus protagonistas, tanto femeninos como masculinos, no encuentran escape a sus metas revolucionarias y concluyen víctimas de la resignación y autodestrucción.

Veamos también las diferencias entre hombres y mujeres, pues mientras la virtud, fidelidad, entrega y sentimientos serán cualidades propias femeninas, el hombre será por contraposición el fuerte, el valiente, el actuante. En el aspecto familiar, un rasgo común, importante y problemático del drama burgués de estas décadas es el retrato de la familia de la baja burguesía, contraposición de la esfera privada a la pública de la corte. Esto se debe a los profundos cambios sociales de estos años, sobre todo a la caída del modelo de familia dominante en la sociedad feudal, de la gran familia campesina a la formación de la sociedad burguesa. Por otro lado, en la investigación sociológica se considera como uno de los grandes logros de la burguesía la creación de la familia pequeño-burguesa sobre la que descansa la perfecta comunidad espiritual entre el hombre y la mujer. La configuración de esta nueva familia como valuarte de las virtudes y sentimientos burgueses fue el ideal de algunos autores que reaccionaron con gran sensibilidad. En *E. Galotti* vemos la diferencia entre el matrimonio en la corte, por intereses políticos, sin amor, sin alegría, frente al de Appiani, el cual enamorado, iba a dejar todo por su amada.

–Personajes

El príncipe ejerce su poder absolutista, ya desde el principio se ve como desearía ayudar a todos sus súbditos, pero en lugar de dedicarse a hacer su trabajo está ocupado en satisfacer sus veleidades amorosas. Además es un príncipe antojadizo, capaz de firmar una pena de muerte por su estado de ánimo bajo, o conceder una petición real a alguien por el simple hecho de llamarse Emilia.

Gonzaga confunde amor con deseo, cree estar locamente enamorado de Emilia y sólo la había visto una vez, mientras la condesa Orsina, a la que tanto había amado, en cuanto se le pasó el capricho, pasó a hablar de ella casi como de un monstruo cuando el pintor le enseñó su retrato. También el príncipe tiene alguna característica positiva, pues admira a aquellas personas virtuosas, como Appiani, que deciden abandonarse al amor, a la inocencia y la belleza.

En cambio, vemos en Odoardo la virtud severa. Perteneciente a la clase media, enfrentado con el príncipe, su odio a la corte tienen su compensación en las virtudes que le reconoce y admira Appiani, con lo que se caracteriza a sí mismo. El viejo Galotti propone la armonía entre razón y sentimiento, es necesario recurrir a la razón para dominar los impulsos. Finalmente, con el destino de una hija en sus manos, elige la virtud, más importante que la vida de su propia hija. Su mujer, Claudia, es una esposa consciente de su papel.

Emilia es definida por Marinelli como una muchacha sin fortuna y sin rango, con una gran apariencia de virtud y sentimiento, de ingenio y...¿qué sé yo?. Emilia, que en principio sólo muestra una parte de su carácter, es una hija dócil y religiosa. Es la muchacha inocente, la víctima, pero no es sólo un objeto, también corre sangre por sus venas, también ella tiene que elegir, y teme no poder rechazar al príncipe y ceder a sus seducciones.

Orsina es un personaje secundario, pero elaborado. Aparece al principio como una cortesana frívola que acepta ser la amante, pero tras sentirse despreciada, enseña su parte de filósofa. También vemos en ella la relación entre razón y sentimientos, ya que por conocer el ambiente sabe cual es final de una amante, pero sus sentimientos se resisten a aceptar este veredicto de la experiencia.

La exigencia, por otra parte, de crear personajes que muestren características positivas y negativas con

preponderancias de unas u otras, de crear caracteres humanos, no puros, con las mismas dudas que pueda tener el espectador, provoca que las contradicciones éticas sean repartidas entre los dos estamentos, lo que a su vez los aproxima, como era la aspiración de la burguesía. Los dos únicos personajes que se apartan del modelo teórico son Marinelli, completamente negativo, y Appiani, totalmente positivo.

Y es que esta tragedia está estructurada de forma que no hay nada de lo que acontece o se dice en ella que sea casualidad. Desde la presentación del príncipe hasta el desenlace final, los diálogos introducen al espectador en la situación y van perfilando los caracteres de los personajes; cada intervención, cada detalle está ahí con la función de ofrecer un contorno del personaje, y anunciar y justificar los próximos pasos de la acción, con lo que el espectador se va sintiendo involucrado en ella, pero puede reflexionar sobre sus motivos.

Relación de la obra con las características sociales y literarias de la época

Emilia Galotti no era una obra revolucionaria, sino más bien un diagnóstico resignado de su época, como lo sería algo después *Intriga y Amor* de Schiller. La frase de Ernst y Falk de Lessing citada al principio del capítulo, que consideraba la felicidad de todos sus miembros como la felicidad del Estado, era un programa de la Ilustración, pero no un dictamen que coincidiese con la realidad histórica. Estrictamente hablando no se puede limitar la Ilustración a una época; era en parte esbozo utópico de una emancipación burguesa cuyo medio no había de ser la violencia sino la razón.

Lessing nos remite como en ocasiones anteriores a su fuente de inspiración la intención de hacer una Virginia burguesa de una Virginia romana, para mostrar en la práctica un ejemplo de la teoría de la tragedia expuesta en la Dramaturgia de Hamburgo.

Y es que el S.XVIII marca el comienzo de un nuevo aproximamiento a la tragedia, lo que es en sí mismo el resultado del incremento de la importancia de la burguesía, de la clase media. Vemos como en este siglo, las viejas categorías antes impuestas como que el héroe era un rey, un príncipe, un duque o un noble comienzan a desaparecer, inicialmente en Inglaterra, con *The London Merchant* (1731), en donde ya el título nos sugiere que son miembros de la clase mercantil los que ocupan el tema central de la obra. De nuevo vemos como la tragedia refleja el proceso social característico de la época. Y el desencadenante de la tragedia no es un motivo político como tal, sino que surge de un defecto del sistema socio-político establecido, consistente en que la voluntad del príncipe no admite respuesta. La denuncia del sistema no puede ser más directa que cuando se muestra que la única oposición posible es el suicidio.

Esto convierte a *Emilia Galotti* en el paradigma de la tragedia burguesa, ya que la situación social de la protagonista sustituye al destino de la tragedia clásica. Su característica diferenciadora fundamental es el origen del conflicto, que centra la acción de las obras en el seno de la familia burguesa, en el ámbito privado alternativo al de la corte nobiliaria, propio de la tragedia clásica. El conflicto de la tragedia burguesa no es de Estado, sino personal o familiar, y junto al cambio de ubicación de la acción, lo importante es el cambio de los valores que se muestran en escena.

CONCLUSIONES PERSONALES

Las intervenciones de cada uno de los personajes son a menudo insinuaciones de lo que piensa y siente, y el espectador debe interpretarlas, intuir lo que con ello puede querer decir. Esto representa un paso adelante en la tarea de la *Aufklärung*, en cuanto no sólo le ofrece un modelo de actuación, sino que le invita a utilizar su propia razón y su intuición crítica a partir de lo escenificado.

También podría verse de forma dialéctica la relación entre este objetivo y la autocensura previa a la censura obligatoria que debió de aconsejar a Lessing descargar la mayor parte de la culpa en Marinelli en lugar de atribuírsela al príncipe; de todas formas quedan suficientemente señalados los defectos de los príncipes territoriales y así denuncia, además, las maquinaciones de los cortesanos. Es un aviso a los príncipes para que

se liberen de cortesanos nefastos y para que reflexionen sobre su propio modo de obrar.

BIBLIOGRAFÍA

- LESSING, G.E., *Emilia Galotti*. Ed. Cátedra, Madrid, 1998.
- Página web: www.ukc.ac.uk/secl/german
- GERD, ROETZER, H Y SIGUAN, M. *Historia de la literatura alemana 1*. Ed. Ariel
- STEPHAN, I. *Historia de la literatura alemana*. Ed. Cátedra.
- MODERN, R. *Autores alemanes de los S. XVIII–XVIII–XX*
- FULBROOK, M. *Historia de Alemania*. Ed. Cambridge University Press