



Universidad de Oviedo

Facultad de Filosofía y Letras

Trabajo Fin de Grado

Fausto en Goethe y Wagner: un enfoque desde la intermedialidad

Autora: María Helena Fernández Serrano

Tutor: Lennart Thorsten Koch

Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas

2015/2016

Oviedo

10 de mayo de 2016

Índice

1. Introducción	3
2. Intermedialidad	4
2.1. Origen de la intermedialidad	5
2.2. Debate actual sobre la intermedialidad.....	6
3. El <i>Fausto</i> de Goethe.....	8
3.1 El mito de Fausto.....	8
3.2. Transposiciones del mito antes de Goethe	10
3.3. El <i>Fausto</i> de Goethe.....	15
3.4. Fausto después de Goethe	19
4. Romanticismo, el <i>Fausto</i> en la música.....	20
4.1. El romanticismo, música programática	20
4.2. El <i>Fausto</i> de Goethe en la música	24
5. Wagner: <i>Eine Faust-Ouverture</i>	27
5.1. Wagner: <i>Gesamtkunstwerk</i>	27
5.2. Análisis de <i>Eine Faust-Ouverture</i>	29
6. Conclusiones	34
7. Bibliografía	35

1. Introducción

El tema de la intermedialidad es un ámbito de estudio relativamente novedoso que abarca un concepto mucho más amplio que el de la intertextualidad y son los autores alemanes los pioneros en esta línea investigadora. El presente trabajo pretende modestamente participar de este nuevo campo de estudio, relacionando una obra emblemática de la literatura alemana con una obra no tan conocida pero perteneciente al músico romántico que abrió las puertas del atonalismo.

La estructura del trabajo se organiza de la siguiente manera: un primer apartado a modo de marco teórico sobre la intermedialidad, en el que simplemente se pretende mostrar una pequeña base teórica sin llegar a resumir en absoluto toda la investigación que sobre este tema se ha hecho. Se hablará brevemente del origen del concepto y de las nuevas teorías. No entraremos en este trabajo a resumir o participar propiamente en el debate que existe sobre la clasificación de los tipos de intermedialidad o sobre el propio concepto de medio, ya que no es lo que nos ocupa. Este marco teórico pretende sencillamente aportar una base mínima de lo que ya se ha aceptado como estudio relevante en este ámbito y a partir de estas nociones básicas, ya elegidas a propósito las más pertinentes, obtener el enfoque teórico para el tema fáustico.

El segundo apartado intentará resumir la importancia de la filosofía que a lo largo de la historia de la literatura se ha generado en torno a la figura de Fausto, desde el personaje histórico hasta el protagonista del drama de Goethe. ¿Veían en Fausto los intelectuales y escritores el reflejo de sus propios espíritus y anhelos? ¿Podemos plantear que Fausto expone una problemática general de la humanidad? En ese caso, cabría preguntarse si ese es el verdadero motivo de su difusión en la literatura y en la música y también hasta qué punto Fausto se ha convertido en un mito de la cultura occidental.

Fausto no nace en Goethe, aunque sea su versión la que sirve como referente a los músicos románticos, su fama había nacido mucho tiempo antes y ésta no lo había convertido en un tópico inmanente, sino que es desde entonces un ente vivo que se regenera con la versión que de él hace cada nuevo autor.

No entraremos a analizar el texto de Goethe en sí, sino simplemente la importancia de esta pieza cumbre de la literatura alemana y el peso de la misma en los músicos románticos del momento y de años posteriores. Cabe entonces preguntarse si será Fausto en Wagner una simple recreación musical del personaje de Goethe o si por el contrario será algo más. A esta pregunta no podremos llegar, por lo tanto, más que analizando en el tercer apartado el impacto de la obra de Goethe en la música romántica y las características intermediales de la misma. Siempre de manera breve y resumida porque el movimiento romántico es muy amplio para poder abarcarlo en este trabajo y tampoco es el propósito del mismo.

El último apartado pretende ser un pequeño análisis de la intermedialidad en Wagner, y más en concreto, en *Eine Faust-Ouvertüre*, exponiendo de manera concisa la importancia de su teoría sobre la *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total o del futuro, como también se la conoce. Lo que no se pretende de ningún modo en este trabajo es analizar el impacto de la obra de Wagner en su conjunto en los posteriores movimientos musicales y literarios. En resumidas cuentas, intentaremos discernir si Wagner aplica la teoría de la obra de arte total en su propia obertura *Eine Faust-Ouvertüre* o no; si verdaderamente existe una relación de intermedialidad entre el *Fausto* de Goethe y *Eine Faust-Ouvertüre* de Wagner y si es así, qué tipo de intermedialidad.

2. Intermedialidad

La intermedialidad es un concepto de la teoría literaria de carácter marcadamente moderno si se atiende al uso que se le otorga hoy en día como sinónimo de multimedialidad. La intermedialidad o interdiscursividad se estudia actualmente como un fenómeno que en primer término relaciona la literatura con el cine. Siguiendo esta lógica el concepto debería ser tan relativamente nuevo en la teoría literaria como lo es el cine en la historia del arte. Pero no es así, la intermedialidad es un fenómeno tan antiguo como las propias artes. Este concepto además se deriva de otro, la imitación, el concepto artístico por antonomasia.

2.1. Origen de la intermedialidad

El arte como imitación fue tema de estudio y controversia ya en la antigua civilización griega y es en realidad la obra que pensadores como Pitágoras, Sócrates, Platón o Aristóteles desarrollaron, la que sobrevive hasta nuestros días como base del pensamiento crítico literario y artístico en general (Bobes et al. 1995: 54).

Conceptos como *mimesis* y *catarsis*, integrados en el imaginario común a través de la obra aristotélica, se referían en origen a la música y a los efectos que esta producía en sus oyentes, pero más tarde los términos se utilizaron para el teatro griego, siendo este un ejemplo de intermedialidad, aunque no sea tanto en las propias disciplinas artísticas como en sus respectivas teorías. Uno de los primeros seguidores reconocidos de este concepto de imitación o *mimesis* fue Horacio (Bobes et al. 1995: 182). A esta imitación en las bellas artes y en la literatura de la realidad del mundo que los griegos llamaban *mimesis*, le dieron los romanos una vuelta de tuerca con el fenómeno de la *retractatio*. La *retractatio* se define por lo tanto como una práctica que pone en relación textos literarios de diferentes períodos y a la vez de diferentes maneras. Aunque el concepto romano se incluya con mayor acierto en el ámbito de la hipertextualidad, no podemos olvidar el origen intrínseco que tienen tanto la imitación como la intermedialidad, la transficcionalidad, intertextualidad o la hipertextualidad que no son tanto conceptos abstractos excluyentes como fenómenos naturales de la producción artística y expresiva desde las épocas más antiguas.

La intermedialidad no ha sido todavía tan exhaustivamente estudiada como la transtextualidad lo ha sido por Gérard Genette en *Palimpsestos*, obra considerada ya canónica en la teoría de la literatura moderna, pero igualmente es un concepto usual, bien es cierto que es mucho más habitual en la literatura alemana que en la castellana. Así Michael Riffaterre se refiere a la intertextualidad de una manera tan general que el lector no puede apenas percatarse de la diferencia entre intertextualidad e intermedialidad. Define pues el intertexto como «*la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido*» (Riffaterre en, Genette 1981: 11).

Las primeras teorías contemporáneas sobre las relaciones intermediales entre la música y la literatura proceden de los estudiosos de la literatura y siempre desde una

perspectiva parcial. No es ninguna coincidencia que desde este punto de vista la investigación moderna de la intermedialidad parta de los estudios de la literatura comparada y consecuentemente se ha teorizado sobre la intermedialidad con los términos propios de la intertextualidad (Wolf 2009: 134).

Sobre el origen exacto de los estudios acerca de la intermedialidad o estudios "entre las artes", así como el estudio de las relaciones entre música y literatura en la época moderna cabe destacar que hay dos autores pioneros, Calvin S. Brown con su libro *Music and Literature* (1948/87) y Hansen-Löve que acuñó el término de *intermedialidad* en *Intermedialität und Intertextualität* (1983) (Samsonova 2014: 16).

2.2. Debate actual sobre la intermedialidad.

Actualmente la intermedialidad se define como una relación entre diferentes artes con distintos medios de expresión, como son la literatura, la pintura, la escultura o la música. Esta relación puede darse bien en la forma o bien en el contenido de ambas producciones artísticas, así como tratarse simplemente de algún tipo de influencia, que puede o no, ser literaria. A raíz del interés que los románticos desarrollaron en la influencia de unas artes sobre otras, como es el caso de pinturas inspiradas en poemas o sinfonías inspiradas en libros, se llevó a partir del siglo XVIII un estudio más exhaustivo del fenómeno de la intermedialidad. Corrientes artísticas que no se pueden entender sin la intermedialidad son el dadaísmo, el futurismo o el surrealismo. Las combinaciones que se pueden dar en el marco de la intermedialidad son múltiples, pueden categorizarse en distintos niveles por la forma o el contenido, entre otros. Como fenómenos intermediales modernos podemos encontrar las ilustraciones o los comics, los libretos, los audio-libros, la música vocal, etc. Lo más interesante de la intermedialidad en el contexto alemán es su intrínseca relación con la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk*, concepto que ya existía antes de Wagner, pero que el compositor alemán elevó a la máxima expresión. La ópera o el cine son ejemplos clásicos de este tipo de obras intermediales (Wolf 2007: 355).

El término intermedialidad abarca por lo tanto un sinfín de relaciones de distinto carácter entre las artes. En la actualidad se ha incrementado de forma muy llamativa el número de estudios sobre este fenómeno interdiscursivo y consecuentemente también

han aumentado los estudios que tratan la perspectiva músico-literaria de la intermedialidad. Estos estudios se engloban entonces en un marco general al que se denomina ampliamente como intermedialidad pero que muchos autores han querido categorizar, todos ellos con su propio análisis y sin llegar a un consenso admitido como norma aún hoy en día. Por otra parte, en las últimas décadas se han abierto muchas líneas de investigación en relación a las teorías músico-literarias, en las que se enmarca tanto el tema general como otros subtemas tales como el potencial narrativo de la música (Wolf 2009: 134).

Teniendo en consideración que el concepto de intermedialidad empieza a estudiarse sobre todo en la literatura alemana y que a partir de ella los investigadores de habla inglesa se interesan en el fenómeno, podemos denominar como obra canónica en estos estudios intermediales la obra de Schröter *Discourses and Models of Intermediality*. En ella presenta cuatro tipos de discursos intermediales, el primero es la intermedialidad sintética, que entiende la conexión entre las artes como una fusión, concepto que se relaciona con la idea wagneriana de la *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total. El segundo tipo es la intermedialidad formal o "transmedial", donde las relaciones se entran en aspectos que no son específicos a ninguna de las artes, es decir a ninguno de los medios. El tercer tipo es la intermedialidad transformacional, un modelo en el que un medio es representado o imitado a través de otro. Por último, el cuarto tipo es la intermedialidad ontológica, concepto que sugiere la idea de que siempre existe una relación con otros medios (Samsonova 2014: 16).

Ulrich Weisstein adoptó otro método para intentar clasificar los amplios aspectos que abarca la intermedialidad. En realidad, reconoce que en su teoría no busca ningún tipo de generalización sistemática ya que la valora como un imposible y presenta una lista incompleta con más de quince tipos paralelos de relaciones entre las artes. Scher por otro lado hace una aproximación mucho más convincente con sus tres tipos de relaciones: literatura en la música, música y literatura y música en la literatura. Este modelo ha sido el más imitado y también el que más modificaciones ha sufrido, por parte de otros autores y del mismo Scher (Wolf 2009: 135).

Wolf define la intermedialidad en su ensayo *Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology on Intermediality* de dos modos distintos, ancha y estrecha. La intermedialidad entendida

en el sentido «estrecho» es la participación directa o indirecta de más de un único medio de comunicación o de expresión artística en la estructura de una obra. Wolf define este fenómeno como *intracompositional intermediality*. En cambio, la intermedialidad en su sentido más abierto, *extracompositional intermediality*, abarca cualquier transgresión de los límites convencionales de un medio. En las obras de arte que participan de este último tipo de intermedialidad se necesita para su buena comprensión una idea clave cuya referencia está en el antecedente artístico de otro medio (Samsonova 2014: 17). Muchas veces estas relaciones y su discernibilidad dependen en gran medida del punto de vista subjetivo del receptor (Wolf 2009: 137).

3. El *Fausto* de Goethe

3.1 El mito de Fausto

El mito de Fausto es uno de los más universales y prueba de ello es la gran colección de obras literarias, teatrales, plásticas y musicales basadas en él, así como tantos otros estudios filosóficos. En efecto, la filosofía que trasciende a este personaje es el anhelo incansable de alcanzar la sabiduría, y por añadidura también la inmortalidad y el disfrute de los placeres de la vida. Pero la parte más esencial, el impulso que lleva a Fausto, el *savant fou*, a pactar con el diablo es el afán de alcanzar el conocimiento absoluto. Esta es la esencia del mito y el mensaje que se ve reflejado en todas las versiones que de él se han realizado en cualquier modalidad artística.

La *Historia del Doctor Fausto*, de autor anónimo, fue impresa por Spiess en Fráncfort del Meno en 1587 y se conoce comúnmente como *Faustbuch*. Se trata de una de las primeras versiones literarias que se conocen de la vida de Fausto, las otras dos versiones originales que datan del siglo XVI son manuscritos. Uno de ellos fue encontrado en la biblioteca de Wolffenbüttel y editado en 1892, del otro no se ha encontrado aún ninguna copia, pero se sabe de su existencia por referencias en otros textos de la época. El *Faustbuch*, a veces denominado también *Faust Volksbuch* gozó de gran popularidad y por ello se imprimió en sucesivas y cada vez más amplias ediciones (Hernández 2003: 107). En *Faustbuch* se percibe un tono luterano moralizante que advierte contra los peligros de la magia y donde se critica la jerarquía de la Iglesia

católica. Debe tenerse muy en cuenta la época que tratamos para apreciar el valor educativo que esta obra pretendía inculcar en la sociedad y también hay que recordar la previa condenación que tanto Lutero como sus seguidores habían hecho del personaje real que inspiró el mito (Watt 1996: 32). También es remarcable, en esta línea de intención adoctrinadora, que a lo largo de los siglos se ha utilizado la figura de Fausto como recurso para justificar o condenar las diferentes ideologías que han existido, de esta manera Fausto fue un héroe del destino alemán, un héroe marxista e incluso un héroe cristiano, «*puesto que al final el autor hace que se arrepienta*»¹(Thinès 1991: 4). Por lo tanto, el uso literario de Fausto tiene una importancia que va más allá de lo meramente artístico en el imaginario colectivo.

El origen de la historia está realmente basado en un personaje real, Johann Faustus, un nigromante alemán que debió vivir aproximadamente entre los años 1480 y 1540. Los datos más o menos fiables que de él se conocen proceden de Philipp Melanchton, hombre de confianza de Martín Lutero que llegó a conocer en persona a dicho personaje, del cual profiere los calificativos más insultantes, y de cuyos escritos se deduce que el nigromante Johann Faustus nació en Knittlingen y también está documentado que siendo acusado de sodomía y nigromancia fue expulsado de Ingolstadt (Hernández et al. 2003: 107).

En el *Faustbuch*, nuestro protagonista es un joven de origen humilde que gracias a un familiar adinerado tiene la oportunidad de estudiar teología en Wittenberg pero pronto se decantará a favor de la magia y de las artes oscuras ya que ellas le permiten aproximarse a un conocimiento mucho más amplio que el permitido por la teología. Esta sed de saber que traspasa las fronteras de la ideología dominante de su época le lleva a convocar al anti-dios, de lo que se deduce que no llega a caer en el ateísmo, pero sí en la heterodoxia (Thinès 1991: 5). En los sesenta y ocho capítulos del *Faustbuch* se detallan los estudios de magia de Fausto en Cracovia y el pacto al que llega con Mefistófeles, sicario del diablo, por el cual disfrutará de veinticuatro años de poder sobrenatural y después su alma pasará a ser propiedad de Satán. Wagner aparece ya en esta primera versión del mito como discípulo y criado de Fausto y de igual manera es fundamental en el final de la historia la figura de Helena de Troya, a quien el nigromante invoca delante de sus estudiantes y que será objeto de su amor y devoción,

¹ Trd. MHFS. Texto original: «lorsque l'écrivain le fait se repentir».

con ella se casa y tiene un hijo, Justo Fausto (López 2008: 164). Es interesante además la introducción de esta figura femenina representante de la Antigüedad Clásica, y, por lo tanto, pagana. Fausto muere a manos de Mefistófeles en la fecha exacta del cumplimiento del pacto, tras haber compartido una última cena con sus discípulos. Algunos incluso han considerado esto último como una parodia de la última cena de Jesucristo con sus apóstoles.

La intención pues del *Faustbuch* era la de prevenir al lector cristiano, y sobre todo a los jóvenes, de los peligros del ateísmo y más concretamente de los conocimientos que se derivaban de cualquier fuente que no procediese de las enseñanzas teológicas convencionales del momento. Prueba de la función adoctrinadora que esta obra anónima pretendía y sobre todo buscaba inculcar en los jóvenes es la siguiente cita que encontramos en el capítulo número nueve de *Faustbuch* «*la juventud tiende por naturaleza más al mal que al bien*»² (Thinès 1991: 10). Kierkegard vislumbró en la *Historia del Doctor Fausto* uno de los tres mitos esenciales de Occidente, siendo los otros dos los mitos de Don Juan y el Judío Errante. En efecto, en los tres casos es la "errancia", es decir, la búsqueda errante, lo que caracteriza el mito. La búsqueda del conocimiento absoluto en Fausto, la búsqueda del amor absoluto en Don Juan y la búsqueda de la identidad absoluta en el Judío Errante (Thinès 1991: 6). Después del éxito de la obra popular se escribió una continuación que se publicó en 1593 y se llamó *Leben Christoph Wagners*. La secuela narraba las aventuras del antiguo discípulo del Doctor Fausto (López 2008: 164).

3.2. Transposiciones del mito antes de Goethe

Los motivos de la ingente proliferación del mito de Fausto en la literatura alemana y en la literatura universal no son fáciles de esclarecer y delimitar. Aun así, uno de los más importantes es la identificación de los propios autores y reelaboradores del mito con la filosofía del personaje. Quizás sea el más subjetivo de los factores, pero desde luego es el que más impulsa a los artistas a volcar sus esfuerzos para crear una obra universal. Y aquí debemos entender universal en el sentido literario, una buena narración según el criterio aristotélico aúna lo universal en lo particular. Esta

² Trd. MHFS. Texto original: «la jeunesse est par nature plus portée au mal qu'au bien».

característica estaba ya en el propio mito por lo que es natural que muchísimos autores se interesasen por el personaje e incluso vieran reflejados en él sus más íntimos anhelos. La filosofía que esconde la figura de Fausto es la persecución del saber absoluto, sin que este dependa de juicios morales o restricciones sociales. Debemos enmarcar esta idea en su contexto para entender el alcance del poder de atracción que supuso en aquella época. Buscar y adquirir el conocimiento científico, verídico, contrastado, independientemente de las consecuencias que pueda acarrear es algo que en la actualidad se considera natural e incluso deseable pero no fue así durante la mayor parte de la historia de la humanidad. El saber siempre ha sido una fuente de peligro social por su poder desestabilizador y su búsqueda u ostentación siempre han sido castigadas por los círculos de poder de cada momento histórico. Así Sócrates en el siglo IV a. C., acusado de corromper con sus enseñanzas la moral de la juventud, fue condenado a morir con la cicuta y fue mucho más tarde en el siglo XVII cuando Galileo Galilei se ve forzado a retractarse de su teoría helio-centrista ante el tribunal de la Inquisición. A pesar de una historia llena de represión, los intelectuales siempre han sabido rebelarse y hacerse oír «*Eppur si muove*». Watt señala en *Mitos del Individualismo Moderno* que ya existían en la antigüedad mitos punitivos contra los peligros que entrañaba el saber, como el de la caja de Pandora o el árbol de la ciencia en el Génesis. Si buscamos la forma que adquirió la búsqueda del conocimiento en la Edad Media, nos encontraremos con la magia, artes oscuras, alquimia y astrología que en aquel entonces no se diferenciaban nítidamente de la química y la astronomía (Watt 1996: 44), y en este contexto histórico y social se enmarca Fausto. En conclusión, no es difícil entender la atracción que la filosofía del personaje suscitó entre la intelectualidad, sobre todo en su versión juvenil y de carácter más rebelde ya que a Fausto se le identificó como representante de los peligros que entrañan las profesiones intelectuales. Este aspecto del mito se conservó además en todas sus reelaboraciones (Watt 1996: 44).

En este punto podemos ya señalar la evolución del mito fáustico, que no entraña el mismo sentido en los Faustos medievales que las reelaboraciones del mito que existieron en el Renacimiento. Es importante entender que en la literatura se cristaliza la sociedad y la mentalidad de un momento histórico determinado y el mito es consecuentemente reelaborado desde esta perspectiva histórica sin que el autor sea propiamente consciente de ello. Mientras que la figura de Fausto adopta en la Edad Media un tono ejemplarizante de aquello que no se debe hacer, de los peligros del saber

y del desarrollo de la intelectualidad frente a las normas establecidas por la jerarquía y el dominio de la Iglesia Católica en una sociedad en su mayor parte rural e ignorante, en el Renacimiento los términos cambian de cariz. La rebeldía de Fausto ya no se castiga, sino que se alaba, se admira ahora la búsqueda del saber. Se pierde entonces el carácter adoctrinador que hasta ahora habíamos encontrado en las múltiples versiones medievales del mito fáustico. El saber más allá de los límites establecidos es un fin a perseguir y el científico o mago en este caso, es un personaje que se rebela contra lo establecido en busca de un fin mayor, el conocimiento absoluto. El mito de Fausto adquiere a la luz del Renacimiento una posición más elevada, más intelectual y académica. Por otra parte, Fausto es un personaje que identifica perfectamente los valores renacentistas del antropocentrismo y la individualidad. Para Méndez el Renacimiento es un periodo que se conforma de dualidades en constante choque y dice:

«El Renacimiento es una edad bifronte: uno de sus rostros es el de Heracles, vencedor espiritual de las potencias oscuras de la naturaleza inferior; el otro es la faz de Fausto, el mago demoníaco que se abisma, con el vértigo de su libertad, en la voluntad de poder» (Méndez 2000: 76).

Otro de los puntos esenciales del mito fáustico y que adquiere otro matiz en sus versiones renacentistas es la cuestión de la magia. Anteriormente habíamos tratado la identificación en la Edad Media entre la astronomía y la astrología o la química y la alquimia, que en aquel entonces eran, sino exactamente, prácticamente lo mismo. En cuanto a la medicina, ésta también estaba asociada a la cosmología. Un médico debía ser también cosmólogo pues existía la creencia, firmemente arraigada en la tradición, de que un médico que no entendiese los movimientos de los astros, difícilmente iba a ser capaz de entender los humores del cuerpo y consecuentemente sanar al enfermo (Méndez 2000: 77).

Para Ficino, protegido de los Médici, la magia y la religión permanecían aún en su época íntimamente ligadas, aunque señala según su criterio una distinción que no enraizaba en las más tradicionales. La relación entre magia y religión en tanto que uso de las fuerzas espirituales era indisoluble, pero distinguía, eso sí, entre el mago "negro" que se serviría de las fuerzas inferiores o diabólicas y el mago blanco, que utilizaría las fuerzas superiores o beatíficas (Garin, en Vasoli 1976: 155).

No es hasta Galileo que se establece en el Renacimiento una diferenciación clara entre magia y ciencia. Podemos suponer que la reacción visceral de la Inquisición contra Galileo también obedece a este factor. Mientras que la magia formaba parte de las prácticas heréticas, inevitables, en cualquier caso, quedaba siempre relegada a un segundo plano de la verdad oficial, que no era otra que la que decía la Iglesia Católica. Sin embargo, al cambiar la magia por la ciencia, la herejía toma un cariz mucho más peligroso pues las verdades científicas, académicas, intelectuales cuestionan el poder establecido. Contra la magia no se necesitaba ninguna represión excesiva, sólo un toque de atención sobre el peligro de que el diablo acechaba detrás de ella, contra la ciencia la Iglesia Católica atacó con todo su arsenal. La historia de la represión eclesiástica nunca fue tan sangrienta como lo fue la Inquisición contra la intelectualidad, ni en las cruzadas por recuperar los lugares sacros, ni contra las brujas o la escisión protestante. Uno de los intelectuales renacentistas que fue castigado por su afán de saber fue Leonardo, a quien Méndez describe como el mayor emblema del genio visionario y hacedor, del técnico, en el sentido griego de *tekné*. Con él ha sido comparado Fausto «*ce frère italien de Faust*»³ como dijo Michelet, el famoso historiador francés (Méndez 2000: 88).

La historicidad del personaje de Fausto no se construyó a raíz de una feliz coincidencia como popularmente se pueda pensar, sino que se trató de un proceso largo de más de cuatro siglos de continuas reelaboraciones. Antes de la obra del dramaturgo inglés Marlowe existieron innumerables obras de teatro de títeres y narraciones orales e incluso impresas que versaban sobre la leyenda de Fausto. Se debe sin embargo a una pirueta del destino que una traducción espiritualizante cayera en manos de un autor que anímicamente se sentía muy próximo al espíritu fáustico, Marlowe y de él nació una refundición rápida del argumento del mito en forma dramática seria, *The Tragical History of Doctor Faustus*, representada ya desde el año 1594 pero que no fue impresa hasta el 1605 (López 2008: 164).

El poeta isabelino, nacido en Canterbury el 6 de febrero de 1564 no conoció las versiones alemanas del mito de Fausto sino la traducción libre que de una de las anteriores había hecho un autor anónimo. La traducción en inglés se conoce comúnmente como el *Libro de Fausto*. Su autor, al contrario que el Johann Fausto original o el autor del *Faustbuch* parece haber tenido una educación universitaria

³ Trd de MHFS: «ese hermano italiano de Fausto».

reglada. En esta traducción se hace por primera vez de Fausto un auténtico intelectual. En el *Libro de Fausto* se dice que «los rectores y dieciséis profesores que le examinaron descubrieron que ninguno de ellos pudo por el momento rebatir sus argumentos» (Watt 1996: 45). Marlowe que se ve reflejado en este espíritu intelectualmente rebelde y arrogante, recoge en su obra este aspecto y lo amplifica. Sitúa pues el isabelino a su Doctor Fausto con mucha más firmeza en el plano académico, añadiendo las escenas del nigromante con los sabios que realmente apenas aparecen en el *Libro de Fausto* y demuestra sus amplios conocimientos filosóficos que aun siendo pertinentes en el drama no aparecieron nunca hasta este momento en el mito fáustico.

Podemos señalar aquí que el *Faustbuch* no presta tanta atención como lo hace Marlowe a los aspectos intelectuales de la historia del mago, aunque por supuesto se le reconoce que presente el conflicto básico, el del deseo de ir más allá de los límites constringentes del saber convencional que llevan al protagonista del *Faustbuch* a volcarse de lleno en la magia puesto que «los hombres ya no pueden enseñarme nada más» (Watt 1996: 46).

Según señala Méndez, Marlowe fue el único isabelino que los escritores del Sturm und Drang consideraban digno de comparar con Shakespeare y verdaderamente alguna de las escenas son de una belleza exquisita, que, aunque carezca de la universalidad y fluidez del dramaturgo inglés por antonomasia no pasaron desapercibidas para otros genios. Unamuno consideró la escena de Helena de la obra de Marlowe mejor a la de Goethe (Méndez 2000: 91). Es también Marlowe quien creó el grandioso monólogo inicial del cuarto de estudio (López 2008: 165).

Las siguientes trasposiciones del mito de Fausto antes de llegar a la gran obra de Goethe no tienen la misma importancia ni valor literario que *The Tragical History of Doctor Faustus*, pero podemos nombrar brevemente las obras de teatro de títeres, las operetas y las comedias del siglo XVIII. Destaca también el mito fáustico del que se sirve Calderón para escribir *El mágico prodigioso* (1637). En Alemania también Lessing hizo dos bocetos de Fausto uno con un final pesimista y otro con una solución optimista del conflicto. Las adaptaciones de Fausto en las décadas siguientes oscilan entre la solución pesimista y la optimista (López 2008: 165).

En el *Sturm und Drang* también impactó el mito de Fausto, un personaje cuyo destino encajaba a la perfección en este movimiento rebelde y juvenil. Conocemos los fragmentos de Maler Müller, *Situation aus Fausts Leben* (1776), *Fausts Leben dramatisiert* (1778), el fragmento de Lenz *Die Höllenrichter* (1777) y la novela de M. Klinger *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt* (1791).

3.3. El *Fausto* de Goethe

Goethe ya había manifestado su interés por los héroes alemanes como el caballero de la mano de hierro en *Götz Berlichingen* (1773), siendo además este un ejemplo de rebeldía para los jóvenes del *Sturm und Drang*. En esta obra en la que ya Goethe rompe con las normas de la Ilustración alemana se asientan además las bases del *Sturm und Drang* ya que se indaga en el redescubrimiento de la historia alemana, ya sea verídica o de leyenda, para extraer los temas literarios. En el *Sturm und Drang* también destaca la confrontación existente entre el individuo con sus propios ideales libertarios que se enfrenta a los órdenes establecidos por la sociedad y la moral religiosa dominante. Aún con todos estos puntos en común entre el *Fausto* de Goethe y el *Sturm und Drang* no pertenece sin embargo en exclusiva la obra a este periodo de la literatura alemana. En la obra maestra de Goethe confluyen todas las etapas que vivió artísticamente: *Aufklärung*, *Sturm und Drang*, Clasicismo y Romanticismo.

Entre las dos partes del *Fausto* de Goethe se condensan rasgos de todos estos periodos. Podríamos en cualquier caso pensar que el interés por dicho personaje encaja más en el *Sturm und Drang* y posiblemente sea así, pero Goethe eleva a la cumbre de la literatura el mito, transformándolo en un drama completamente universal, con vigencia en cualquier época y lugar. Cabe señalar que el interés de Goethe en el tema debería estar íntimamente relacionado con su propia vida interior como fue también el caso de Marlowe. Méndez lo señala de manera más clara en la siguiente cita:

«Y, por supuesto, fáustico será el propio Goethe, aquel "hombre de cien manos y cien ojos", como lo llamó Emerson, heredero del ideal renacentista del uomo universale, poeta, filósofo, dibujante, científico y uno de los últimos alquimistas occidentales» (Méndez 2000: 88).

El valor del mito fáustico en la obra magistral de Goethe no sólo posee un carácter estético bello, sino que encierra entre sus versos una vasta filosofía universal. Es una obra que se transforma con cada lector ya que su interpretación siempre dependerá de su lucidez y bagaje intelectual, que le ayudará en mayor o menor medida a desentrañar los secretos que el intelecto de su autor encerró en la historia del fatídico mago. No nos extraña que, en la segunda parte del *Fausto*, un Goethe más maduro artística e intelectualmente nos proponga un reto de análisis de mucho mayor calibre que en su primera parte. En consecuencia, el *Fausto* de Goethe no tiene solamente una importancia primordial en la historia de la literatura universal, sino que también fue objeto de estudio por parte de los filósofos contemporáneos más destacados que supieron ver en esta obra dramática los aspectos más profundos de la *psyché* del genio. Es el mismo Goethe quien dice, como se recoge en *Conversaciones con Goethe* «*Fausto es una personalidad singular, que son muy pocos los hombres capaces de hacerse cargo del mundo interior de este personaje*» (Eckermann 1848: 103).

Foucault toma como ejemplo la figura del *Fausto* de Goethe en su estudio sobre *La Hermenéutica del Sujeto*, cuando intenta esclarecer las líneas entre el saber de conocimiento y el saber de espiritualidad. Foucault ve en el *Fausto* de Goethe no ya la representación de la rebeldía intelectual destinada a la condenación que aparece en Marlowe, ni la redención propuesta por la versión de Lessing, la cual conocemos por la decimoséptima carta sobre la literatura. El filósofo francés ve en el *Fausto* de Goethe al individuo que busca la cima del saber de conocimiento y demanda todavía traspasar una frontera más. Necesita este Fausto valores que le transfiguren a él como sujeto. El *Fausto* de Goethe busca la plenitud de su felicidad en el conocimiento. Necesita de efectos espirituales que el conocimiento absoluto pueda insuflarle para darle sentido a su existencia. Algo que no ha podido todavía encontrar ni en la filosofía, ni en la jurisprudencia, ni en la medicina. Foucault aquí adjudica a Goethe una reflexión espiritual que parece más cercana a la teología que a la filosofía (Foucault 2005: 294). En otros autores encontramos también muchas referencias al simbolismo cristiano del que el autor hace gala a la hora de componer el drama fáustico. «*Tanto en Los Misterios, como en el Wilhelm Meister y en Fausto usó "en tanto hombre y poeta" el simbolismo cristiano*» (Löwith 2008: 38).

Sin embargo, también hay quienes difieren en la intención de este simbolismo. Pudiera ser que so pretexto de juzgar a un personaje de dudosa beatitud como era el

nigromante legendario, Goethe pretendiese conseguir carta blanca para exponer la variedad de sus pensamientos con el escudo protector de la ficción dramática, evitando así los juicios morales de una sociedad todavía arraigada en las creencias y las morales de la religión, cuyo poder seguía siendo digno de consideración y temor (Löwith 2008: 38).

No debemos tampoco caer en la suposición de que el *Fausto* de Goethe se convierte en una especie de revolucionario velado por la ironía puesto que Goethe no compartía las ideas revolucionarias de Rousseau, sino que en *Fausto* el intelectual aprehende el mundo de una manera contemplativa y en cierto modo desde una posición de seguridad e individualidad. Fausto no pretende transformar el mundo gracias a la adquisición del conocimiento más absoluto, sino que pretende ganar su propia felicidad, pudiendo considerarse esto una suerte de arrogancia intelectual si se quiere llamar así.

En cuanto a las dos partes del *Fausto* podemos entender que la primera parte responde a un impulso de juventud, en el que el aspecto atrayente es la obscuridad rebelde del protagonista mítico. Una atracción que ya hemos mencionado previamente en varias ocasiones y que responde a los sentimientos exaltados que se producen en los jóvenes en general y en este caso en particular en aquellos que se integran en el marco de la intelectualidad, sea de la época que fuere. Por otra parte, la segunda parte del *Fausto* de una madurez artística incuestionable no carece de entusiasmo, pero quizás no contiene el mismo ímpetu impostergable que caracterizó a la primera. En este sentido la primera parte del *Fausto* comparte muchos más elementos, salvando las distancias de la maestría de Goethe, con el resto de obras de otros escritores y músicos que también quedaron fascinados en su juventud por el mito fáustico.

«Es menester tener en cuenta que la primera parte surgió de un estado individual bastante oscuro. Pero aun esta oscuridad aguijonea a los hombres, que se esfuerzan por comprender esta obra como hacen con todos los problemas insolubles» (Goethe en Eckermann 1848: 270).

En consecuencia, podemos establecer aquí que la primera parte nace a causa de un ímpetu juvenil rebelde al contrario que la segunda en la que se aprecian y trabajan otros aspectos más reposados e intelectualmente más maduros. *«Cuando somos viejos, vemos las cosas del mundo de manera muy diferente que cuando jóvenes»* (Goethe en Eckermann 1848: 263).

En cualquier caso, no hay una diferenciación de estilo entre las dos partes sino la constatación de la evolución de un carácter intelectual y artístico innato en el poeta. Al alemán no le hizo falta un plan para configurar las dos partes de la obra en un todo porque su propia esencia reflejada en los personajes del drama ya dotó a la tragedia del absoluto aristotélico, en el que nada puede faltar, pero tampoco nada debe estar de más. Efectivamente no hay nada reprochable en las dos partes del *Fausto* de Goethe, cuya armonía reside en la esencia de la filosofía que dota de un carácter singular y a la vez universal a la obra. En el drama, Goethe vierte como quizá no lo hizo en ninguna otra de sus obras, su propia ánima.

«Por lo que se refiere al *Fausto*, no trata de esta obra con menos fortuna e ingenio cuando la califica de verdadero reflejo de mi manera de ser, no sólo en el anhelo sombrío y siempre insatisfecho de la figura principal, sino también en el sarcasmo y la cruda ironía de *Mefistófeles*» (Goethe en Eckermann 1848: 427).

En la segunda parte del *Fausto* la línea discursiva no se conforma de una única idea, esto sería incomprensible dada la variopinta y abigarrada sucesión de acciones, situaciones y personajes que encontramos en esta culminación del mito fáustico. El mismo proceso de creación de esta segunda parte, que llevó años a Goethe indica la imposibilidad de tal concepción de la obra. Según relata Eckermann en *Conversaciones con Goethe* el autor ya anciano, pero todavía en plena actividad creadora, suspendía a temporadas sus lecturas para no verse influenciado por ellas en la resolución de sus ideas sobre el *Fausto* mientras que en otras temporadas se servía de lecturas que él mismo juzgaba afines para refrescar sus temas.

Uno de los elementos más filosóficos y que necesitan de mayor capacidad intelectual para la comprensión del drama es la encarnación de dos maneras de comprender el mundo que se entrelazan sin llegar a unirse. Fausto y Helena, el primero representa la mentalidad moderna y el cristianismo aún con todas sus divergencias y la segunda es la encarnación del mundo clásico y pagano. La figura de Helena aparece en Goethe de una manera como nunca se había representado antes, su personaje no tiene tanto un carácter pertinente y conducente en la acción como alegórico, pero aún con esa concepción, representa el ideal. Eckermann recoge en su diario como Goethe había soñado con la concepción de Helena por Leda y el cisne inhabitado por Zeus, como narra la mitología de la Grecia clásica. No podía ante esta visión por menos que sentirse

doblemente atraído por el personaje femenino que toma un valor mucho más significativo en Goethe de lo que lo fue nunca anteriormente en el mito fáustico.

En definitiva, el mismo Goethe era consciente de la cumbre que alcanzó cuando terminó la segunda parte y así se recoge en la recopilación de conversaciones de Eckermann. «*Todo lo que pueda aún restarme de vida debo considerarlo ahora como un simple presente, y en el fondo ya no tiene importancia que yo haga nada más*» (Goethe en Eckermann 1848: 348).

3.4. Fausto después de Goethe

En vida de Goethe y tras la publicación de su primer *Fausto* muchos otros escritores, tanto alemanes como extranjeros, adoptaron también el mito como tema para sus obras, algunas pretendiendo realizar una continuación de la primera parte del *Fausto* de Goethe. En efecto muchos jóvenes escritores estaban ansiosos por una segunda parte e incluso escribían a Goethe para pedirle el plan de trabajo que tenía elaborado o simplemente requiriendo directrices para continuar el drama. Otros simplemente encontraron el tema atrayente y no tenían la intención de usurpar el genio creador del clásico alemán. Encontramos entre estas obras escritas en vida de Goethe el *Faust* de A. v. Chamisso (1804), el *Faust* de A. Pushkin (1826), un fragmento de juventud de Grillparzer (1811), el *Fausto* de A. v. Arnim (*Die Kronenwächter*, nov., 1817) y otras nuevas adaptaciones de comienzos del siglo XIX que se apartan de la concepción filosófica de Goethe.

En cuanto a la dualidad femenina que Goethe refleja con Margarita y Helena se convierte en un elemento más del mito e ineludible en sus consiguientes reelaboraciones. Así el *Faustus* del inglés G. Soane (1825) relega a Fausto a un hombre entre dos mujeres.

A parte de las obras que adoptan propiamente el mito de Fausto hay muchas otras obras literarias que contienen elementos de la filosofía de la figura de Fausto en la obra de Goethe. Entre estos autores destacan Lord Byron y Shelley y obras como el *Merlin* de Immermann, el *Demiurgos* de W. Jordan o el *Homunculus* de R. Hamerling. Sin embargo, tras la grandiosidad de la obra de Goethe sólo merece la pena mencionar

el valor estético del poema épico de N. Lenau (1836). Muchos otros intentaron bocetos que fracasaron o que los autores mismos menospreciaron como el *Mon Faust* (1940) de Paul Valéry o el boceto para ballet de Heine, *Der Doktor Faust* (1851). Thomas Mann escribe en 1947 el *Doktor Faustus*, se trata de una novela casi filosófica en la que también aparece indirectamente y a un nivel menos profundo que las ideas de T. Adorno, la intermedialidad. Un tema que por otra parte interesa al escritor, ya que reflexiona sobre él y sobre la música en *La Montaña Mágica*.

4. Romanticismo, el *Fausto* en la música

4.1. El romanticismo, música programática

El romanticismo es un movimiento artístico que abarcó prácticamente a todas las artes inundándolas e influenciándolas con unos rasgos defintorios que se contagiaron de unas a otras. Si en el mundo clásico destacaron el orden y la forma, en el romántico lo hicieron la expresión y el contenido. El precedente más claro del romanticismo, que por otra parte fue un movimiento mucho más característico del norte de Europa que del sur, lo encontramos en la joven generación de artistas de corte rebelde del *Sturm und Drang*. Dentro del romanticismo se diferencian varias fases, el prerromanticismo, el romanticismo pleno y el romanticismo tardío. Además, se debe tener en cuenta que el movimiento romántico sufre un desfase temporal en la literatura y en la música. Por otra parte, la denominación de este movimiento inter-artístico, ya que afectó a la música, a la literatura y a las artes plásticas, deriva del vocablo *Roman* que tanto en alemán como en francés define un género, la novela, por lo que el adjetivo *romantisch* tuvo para los alemanes el significado de novelístico y no de romance amoroso (Rasula 2016: 54).

El gusto del romanticismo se orienta hacia lo místico, lo sobrenatural, lo demoníaco, aspectos que reafirman la expresión del sentimiento antes que de la razón. En la literatura encontramos estos gustos expresados claramente en la obra de *Fausto* de Goethe, pero en otras artes también se hace patente como en la obra de Goya, que busca el lado oscuro de la existencia humana. En la música podemos tomar como ejemplo las escenas de la ópera de Weber, *El Cazador Furtivo*, en donde el cazador es ayudado por el diablo y también lo demoníaco y lo oscuro aparecen en el aquelarre de brujas de la

Sinfonía Fantástica de Berlioz. Se puede observar aquí el fenómeno de la intermedialidad sintética u ontológica, ya que las artes guardan a través de la sinestesia relación entre ellas. Para los románticos la asociación de ciertos sonidos o palabras con determinados colores era intrínseca a la experiencia del escritor, hasta el punto de que el más leve cambio fonético proyectaba una imagen mental completamente diversa (Cavallaro 2013: 9). Otro de los aspectos fundamentales que encontramos entre las características de este movimiento artístico es la infinitud. Un concepto que se extiende tanto hacia el pasado como hacia el futuro. En este sentido, el romántico tiene la sensación de no tener límites. En efecto, tanto la sinestesia del romanticismo, como la semiótica, contienen el poder de la experiencia ilimitada (Callavaro 2013: 26). Fenómeno al que aspiraría Wagner en su *Gesamtkunstwerk*.

Cavallaro argumenta que el arte del romanticismo está enormemente influenciado por la teoría de la subjetividad que Goethe plantea en *Farbenlehre*. En su estudio comparable al nivel del de Newton, el clásico alemán defiende la idea de que la mayor parte de la experiencia depende del receptor y en consecuencia valora de una forma positiva el papel que desempeñan la imaginación y las conjeturas en la aprehensión de la realidad empírica.

El romanticismo en la música se caracteriza además por una serie de polos que oponen un fuerte contraste entre sí. En realidad, estas dualidades no son del todo excluyentes pues en muchas ocasiones se auto influyen, pero cabe destacar en cualquier caso unas pocas parejas. La subjetividad y la objetividad, puesto que todavía hay músicos de corte más conservador que quedan anclados en la objetividad clásica, pero frente a ellos nos encontramos con figuras como Wagner, plenamente introducido en el mundo de lo subjetivo. La claridad y la profundidad o misticismo, la música de Mendelssohn en contraposición a la de Berlioz. La teatralidad y el intimismo. La brillantez de Weber frente a la timidez de Chopin. La gran orquesta y el piano romántico. El piano es un instrumento que se asienta principalmente en esta época de la música. Y por último la dualidad más destacada y de la que nos ocuparemos parcialmente en este capítulo es la existente entre la música absoluta y la música programática, que sigue un programa literario-artístico que conduce la música (Grout 1984).

Como punto de partida para comprender esta dicotomía entre música absoluta y música programática debemos comenzar por explicar la importancia de Beethoven como catalizador del elemento romántico. Beethoven es el modelo y punto de partida de la nueva forma de crear música. Los románticos entendían que la composición instrumental era el núcleo de la música, pero más tarde se percataron de que mucho más constructivo sería para el gran público hacer comprensible la música a través de la poesía. De ahí nace el concepto de música programática. Algunos de los ejemplos de este doble talento son E.T.A Hoffmann, coetáneo de Beethoven, al que veneraba, y Wagner, que además de compositor también fue un importante poeta y crítico musical. Este fenómeno de la intermedialidad que apreciamos en la música programática está íntimamente relacionado con la voluntad de crear la llamada *Gesamkunstwerk* u obra de arte total, término atribuido a Wagner, que pretendía aunar en una sola obra artística la música, el teatro y las artes visuales (Grout 1984).

La concepción del sonido puro que tenían los románticos sobre la música, dota de un color muy variado las composiciones que representan ahora vívidamente en la imaginación del oyente imágenes de nocturnidad, de muerte o suicidio. Siempre dentro del gusto por lo místico. Dentro de estas evocaciones se pretende dar rienda suelta a la representación de situaciones mágicas y apartadas de la realidad (Grout 1984).

En cuanto a las características técnicas, la música romántica, en general, se orienta a la melodía lírica, con ritmos un poco menos vitales. Se observa un desarrollo de la técnica armónica y del color instrumental necesario para crear las evocaciones de elementos líricos, poéticos o narrativos. También contribuyen a esta tarea las modulaciones remotas, la ambigüedad tonal, los acordes complejos y la tendencia a evitar las cadencias claras. El culmen de esta evolución es el atonalismo al que se llega por medio de cromatismos y enarmonías. El acorde más famoso que representa el inicio de esta variante romántica tardía está en el preludio de *Tristan e Isolda* de Wagner (Grout 1984). También es notorio el uso de instrumentos que hasta ese momento habían sido relegados como la trompa, que proviene del cuerno de caza y que representa la lejanía, el mundo medieval de castillos o la flauta que también evoca tiempos remotos. La música romántica intenta pues expresar los sentimientos y no la razón, busca la esencia de las cosas, la inmanencia (Grout 1984).

Pasamos a resumir ahora concisa y brevemente las dos corrientes clave del romanticismo y sus principales exponentes. La música "con poesía" que expresa una idea literaria o narrativa, es la música programática cuyos mayores representantes son Wagner y Berlioz. La otra corriente, la formalista, está encabezada por Hanslick y se trata de la música absoluta. Hanslick sostiene que el contenido de la música son las formas sonoras abstractas, sobre todo armonía y ritmo. Ahora pues, los músicos románticos como ya se ha expuesto anteriormente partían de las sinfonías de Beethoven, de las impares los seguidores de la música absoluta y de las pares aquellos adeptos a la música programática. La primera vía sería en cualquier caso más conservadora y la segunda marcadamente innovadora (Samson 2001: 153).

Dentro de la música programática debemos destacar la importancia de los poemas sinfónicos, un tipo de composición musical que aparece por primera vez en el romanticismo. Un poema sinfónico no es tan diferente de una sinfonía normal salvo por la inspiración y por la temática. Otro elemento definitorio del poema sinfónico es su extensión, por lo general mucho más breve que la de una sinfonía. Se les conoce como poemas sinfónicos y no como sinfonías porque dada su brevedad no están divididos en movimientos ya que además tienen una analogía poética. Su contenido temático puede estar sugerido por un cuadro, por un poema, por una estatua, una escena, etc. La intermedialidad se despliega aquí en la mente del músico sin que este haya sido del todo consciente de ello (Grout 1984).

Algunos ejemplos son los poemas sinfónicos de Liszt, *Mazeppa* basado en un poema de V. Hugo o *Orfeo* inspirado en la obra de Gluck. Por otra parte, Liszt fue imitado por Wagner en el uso de sus audaces armonías. Los Lieder también son composiciones menores que se enmarcan en la música programática, los más famosos son entre otros los compuestos por Schubert y Schumann, siendo *Die Forelle* el más conocido de Schubert y *Im wunderschönen Monat Mai* el de Schumann, basado por cierto en el poema de Heine (Grout 1984).

Entendemos entonces que la poética en la música refleja la tendencia del artista a sintetizar en el exterior lo que el mismo en su interior sintetiza como una misma expresión (Samson 2001: 151).

4.2. El *Fausto* de Goethe en la música

Como ya hemos explicado en el apartado anterior, lo místico, lo oscuro y lo demoníaco atraían con singular fuerza a los músicos románticos y por ello el *Fausto* de Goethe, donde el desencadenante de la acción es el pacto con el diablo, fue una de las obras de referencia para un gran número de compositores de muy diversas nacionalidades europeas.

El propio Goethe había manifestado sin embargo que representar su obra en la música:

«es completamente imposible, pues tendría que expresar más de una vez lo repulsivo, lo violento, lo terrible, y estas cosas son contrarias a los gustos de nuestra época. Necesitaría tener una música del carácter de la del Don Juan, por ejemplo. Mozart sí que hubiese podido escribirla para *Fausto*» (Eckermann 1848: 222).

Por desgracia Mozart ya no podría encontrarse en la potestad de dar música a la gran obra alemana pero no faltaron músicos dispuestos a afrontar el desafío, sobre manera aquellos que conocieron el drama en su juventud.

Gracias a la difusión que Mme. de Staël hizo de la obra de Goethe, el drama fáustico empezó a ganar popularidad también en Francia. Uno de los ejemplos es el drama de Lesguillon, *Méphistophélès* (1832). La fama traspasó más fronteras y también el italiano Arrigo Boito hizo una ópera de tema fáustico, *Mefistofele* (1868). No fue sin embargo la primera pues Spohr se había adelantado en el año 1814. Otros músicos que se interesaron por la primera parte de la tragedia de Goethe fueron Goudod, *Faust et Marguérite* (1859) y el francés Héctor Berlioz con *La damnation de Faust* (1846). Berlioz tomó el tema fáustico para sus obras, su referencia musical fue desde temprano, por supuesto, la sexta sinfonía de Beethoven, *La Pastoral*. En 1830 compuso la *Sinfonía Fantástica*, un drama que tiene gran contenido literario y a la que subtítulo *Episodios de la Vida de un Artista*. El programa de esta sinfonía es en realidad una autobiografía romántica pero inspirada sin embargo en *Confessions of an English Opium-Eater* de Quincy y en la escena del aquelarre del *Fausto* de Goethe. En efecto el quinto movimiento de la sinfonía se titula *Una Noche de Aquelarre*. Se trata de una música absolutamente descriptiva que se sirve de un colorido tímbrico muy original y personal, casi delirante (Grout 1984).

Pero la sinfonía en la que utiliza con pleno conocimiento de causa el *Fausto* de Goethe es en *La damnation de Faust*. Se sirve de todas maneras solamente de la primera parte, la protagonista femenina es Margarita y Helena no aparece. Ceñirse en exclusiva a la primera parte de *Fausto* es algo que tienen en común la mayoría de los compositores que utilizaron la materia fáustica. (Samson 2001: 175). De esta sinfonía existen en su propia obra precedentes, *Huit Scènes de Faust* (1829) basadas a su vez en la traducción de Goethe hecha por Gérard de Neval (Samson 2001: 163). *La damnation de Faust*, que no tiene el componente sinfónico que se refiere a la forma, incorporó la novedad del texto, que no había necesitado para la *Sinfonía Fantástica*, pero las ideas aquí eran demasiado complejas a juicio de Berlioz como para prescindir del texto, bien es cierto que él mismo se tomó la libertad de incorporar un texto que tenía mucho de su propio ingenio y no era explícitamente la traducción que de Goethe circulaba en Francia. Debido a la rareza de la composición el francés dudó en la nomenclatura, oscilando entre los términos «*opéra de concert*» o «*légende dramatique*». «Produjo un Fausto tan francés como inglés era el de Marlowe» (Rushton, en Samson 2001:174).

Liszt también compuso música programática, en realidad la mayor parte de su obra fue de este tipo, pero destacaremos aquí *Eine Faust-Sinfonie*. En ella y como lo hizo Beethoven en *La Novena* introduce música vocal solo al final y sus tres movimientos no tienen tanto una línea narrativa como un estudio de carácter de Fausto, Margarita y Mefistófeles respectivamente. Un elemento a tener en cuenta es que Liszt fue de los pocos que se atrevió a incluir algo de la segunda parte de *Fausto*, en concreto las últimas cuatro líneas de la tragedia.

Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis,
Das Unzulängliche hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche hier wird es getan.
Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan. (Goethe 1996: 442)

Estos versos han sido elocuentemente reutilizados por otros compositores como lo hicieron más adelante Schumann en *Szenen aus Goethes Faust* y Mahler en su octava sinfonía. Por otra parte, es muy interesante que tanto la sinfonía de Berlioz como la de Liszt fueran en la perspectiva de sus carreras artísticas una forma aislada y experimental (Samson 2001: 175).

Retomando el discurso sobre los tipos de música programática, nos encontramos con que los *Lieder*, caracterizados en un primer momento por la simplicidad y la facilidad con que se podían interpretar, eran uno de los intereses de Goethe. Él mismo tuvo gran influencia en este género menor de la música romántica. Dentro de la escuela berlinesa y de manera recíproca, muchos compositores pusieron música a textos de Goethe. (Grout 1984).

Uno de los poemas más emotivos que encontramos originalmente en forma de *Lied* y posteriormente en balada es *Der Erlkönig*. Schubert dejó cuatro versiones, de las cuales la última es la más famosa. En el *Lied* la letra del acompañamiento vocal resulta esclarecedora, pero para alguien que conozca con anterioridad el texto, la balada, una forma musical más elaborada que el *Lied*, consigue un efecto mucho más catártico. Loewe también compuso a su vez una versión sobre *Der Erlkönig* en respuesta a la de Schubert, según relatan algunos historiadores de la música porque la versión de Schubert le parecía insuficientemente dramática. Sin embargo, el frenético galope que es casi imposible de interpretar al piano debido a las variadas modulaciones, genera un sentimiento de pánico que en la versión de Loewe tiene que ser auxiliada por la contribución del tenor (Rushton, en Samson 2001:158).

Por otra parte, la obra operística característica por excelencia del romanticismo alemán, el *Cazador Furtivo* de Weber, tiene puntos en común con el *Fausto* de Goethe que son incuestionables. En ella aparece el lado oscuro del romanticismo, con connotaciones esotéricas y sobrenaturales. El cazador pacta con el diablo, y al igual que en el final de la segunda parte de *Fausto*, el diablo queda burlado en el desenlace. La intermedialidad también es notable en esta ópera pues su parte más conocida y efectista es la que se representa en «el barranco de los lobos». Se trata esta de una escena de crudo horror romántico asociada con el cuadro *El caminante sobre el mar de nubes* de Caspar Friedrich (1818). La angustia de la música en esta escena recuerda también inevitablemente la angustia provocada en *Der Erlkönig*, representando el galope del caballo desenfrenado y la escena del aquelarre de brujas tanto en el drama literario de Goethe como el quinto movimiento de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz de la que ya hemos hablado antes. Existe pues un elemento común a todas estas obras y a la relación que se interfiere de todas ellas es la que conocemos como el fenómeno de la intermedialidad. (Grout 1984).

5. Wagner: *Eine Faust-Ouvertüre*

5.1. Wagner: *Gesamtkunstwerk*

Nacido en 1813 en Leipzig, Wagner representa el contrapunto alemán de Verdi. Desde joven se interesó por la tragedia clásica griega y se inspiró con prontitud en la música de Beethoven (Sadie 2001:931). Conoció en París a Berlioz y a Meyerbeer quienes no siempre compartieron su carácter revolucionario y rebelde. Sus gustos también se orientaron al elemento nacional, en particular sobre el pasado medieval. De ese interés suyo nacen *Tannhäuser* y *Lohengrin*. Aunque si en algo destaca el elemento medieval y de encantamientos sobrenaturales es en su gran obra *El anillo de los Nibelungos*, que trata de las andanzas de los dioses germanos y de otras muchas criaturas que habitaban en el Valhalla.

Durante la revolución de 1848 Wagner es sorprendido en actividades políticas y aunque públicamente había aceptado la monarquía, se situó con los rebeldes y a causa de ello estuvo once años exiliado en Suiza. Por otra parte, consiguió ganarse el apoyo del «rey loco» de Baviera, Ludwig II. En Zúrich Wagner formuló una serie de teorías estéticas orientadas a establecer una nueva forma de ópera, que debía cambiar radicalmente para servir como instrumento en la reconstrucción de la sociedad. El primero de sus ensayos fue *Die Kunst und die Revolution* (1849). En este primer ensayo postulaba que solamente cuando el arte se hallara completamente liberado de la esfera capitalista de especulación y de competitividad sería capaz de transmitir el espíritu de una humanidad emancipada. El instrumento que proponía para confrontar este proceso de transformación de la sociedad debería ser la «obra de arte total». La *Gesamtkunstwerk* en alemán, pretendía, por consiguiente, elaborar una reunificación de todas las artes. (Sadie 2001: 935). El término *Gesamtkunstwerk* aparece sin embargo por primera vez en *Oper und Drama* e identifica esta obra de arte total con la cima de la expresión artística, que resulta de la unión de todas las formas de arte en pos del drama musical. Wagner sitúa el origen de este género superior en un pasado histórico-mítico que en su degradación sustituyó el arte por la filosofía. Las tres formas humanas de arte eran la danza, la música y la poesía. También en una triada cataloga el músico romántico los periodos de la historia, a saber, el helenismo, la sociedad moderna y la sociedad futura. A esta última pertenecería la *Gesamtkunstwerk* (Wagner 2013: 138).

La obra representante de la concepción wagneriana del drama musical, diferenciado de la ópera por el elemento conducente, la orquestación en lugar del canto, es *Tristán e Isolda*. Volvemos aquí a lo misterioso, lo medieval y lo sobrenatural característico del romanticismo ya que el drama es medieval y a su vez de origen celta. Wagner pretende en *Tristán e Isolda* llegar a la «melodía infinita». Se trata de una obra llena de cromatismos y con más de ochenta *leitmotiv*, lo que supone la quintaesencia del estilo wagneriano maduro (Grout 1984).

Wagner refleja asimismo en sus últimas obras el lenguaje cromático de los poemas sinfónicos de Liszt, llenos de retardos y con una tonalidad siempre ambigua. Entre los dos autores se abre la puerta del atonalismo del s. XX, y no sólo eso, sino que influyen en toda la ópera de épocas posteriores con las teorías de la melodía infinita y de la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk*. En la concepción de Wagner tiene un peso considerable, a través de la sinestesia, la tradición pictórica del paisaje romántico (Callavaro 2013: 56). Por otro lado, tanto la obra de arte del futuro, *das Kunstwerk der Zukunft*, como el concepto de obra de arte total no era netamente novedoso, puesto que escritores como Lessing, Novalis, Tieck, Schelling y Hoffmann habían defendido previamente ya fuera en la teoría o en la práctica, algún tipo de reunificación de las artes y en verdad la idea de la regeneración del arte de acuerdo con los ideales clásicos puede identificarse claramente con Winckelmann, Wieland, Lessing, Schiller y por supuesto con Goethe (Sadie 2001: 935).

En definitiva, podemos concluir que Wagner se postuló en la teoría de sus ensayos y en la práctica de sus obras operísticas y orquestales por la intermedialidad. Su aspiración a la obra de arte total encarna no sólo el concepto descriptivo de la intermedialidad de la influencia de unas artes sobre otras, sino que concibe este hecho, que impregna desde antiguo la historia del arte, como un origen idílico de unión y que corrupto igual que la sociedad es deber del artista revolucionario volver a unificar y reintegrar. Como expone en *Die Kunst und die Revolution* (1849), la obra de arte total debe ser el instrumento que ayude a transformar la nueva sociedad que anhelaban él y los demás revolucionarios de 1848. Además, debemos aquí retomar su gusto por la tragedia griega, antes ya citado. Wagner entendía que los elementos de la danza, la música y la poesía armonizaban en conjunto de una manera tan perfecta en el teatro clásico que, separados unos elementos de los otros, se les privaba de su potencial expresivo (Sadie 2001: 935). Por otra parte, la intención de superar los límites de los

diferentes medios expresivos, pintura, literatura, música, en nombre de la infinitud que penetra a todos los medios o artes, al igual que la experiencia de la sinestesia, son elementos intrínsecos y constitutivos del romanticismo, que en la *Gesamtkunstwerk* adquieren todo el potencial de la teoría de Schröter sobre la intermedialidad sintética. Wagner acepta como válido y no sólo eso, sino que es firme defensor de la idea de que las artes no pueden ser contenidas en límites definitorios ya que pertenecen a un mismo origen indivisible, el arte, la expresión de los sentimientos y las ideas (Adorno 2008: 57).

En cuanto a las motivaciones artísticas de Wagner aparece nuevamente su carácter como contrapunto del de Verdi. Mientras que el gran compositor italiano expresaba en sus óperas fundamentalmente el sentimiento y esta era la catarsis del espectador, en Wagner, de figuraciones complicadas y gusto por lo abstracto, el elemento fundamental es la idea, la simbología y la conceptualización, de ahí que sus obras más que óperas son consideradas dramas musicales. Para Wagner el drama musical era el género más adecuado para reconciliar en la sinfonía el contenido literario y filosófico.

5.2. Análisis de *Eine Faust-Ouvertüre*

Fausto posee una serie de elementos que lo hacen propicio para servir como referencia intermedial en obras musicales tales como los poemas sinfónicos o la música programática. El propio Goethe era consciente de esto y él mismo tenía una especial predilección por la música, escribió un tratado sobre el sonido y admiraba fervientemente a Mozart, mientras que por el contrario destetaba a otros músicos contemporáneos suyos, como Hoffmann, y tenía en muy mala consideración a los románticos, no considerándose él parte del movimiento, por supuesto. En las conversaciones que mantuvo con Eckermann declaró que sólo Mozart hubiera sido capaz de honrar la magnitud de su obra trágica en una ópera (Eckermann 1838: 222).

Sin embargo, dos de las composiciones basadas en Fausto más ricas musicalmente y dotadas de emotividad son *Eine Faust-Ouvertüre* de Wagner y la sinfonía de Fausto de Liszt, quien se basó a su vez en Wagner. Casi ningún compositor

ha invertido tanto tiempo de su vida como lo hizo Wagner con la obra de Goethe, a cuya lectura se aproximó con dieciocho años. *Eine Faust-Ouvertüre* nace del plan del joven Wagner de componer una sinfonía completa para interpretar en la música lo que Goethe había condensado en su tragedia. En el título en el que utiliza el artículo indeterminado *eine* pretende ya expresar que su obertura no es más que un acercamiento a la inconmensurable obra de Goethe. Von Bülow destaca sin embargo que no se trata de un fragmento inconcluso sino de un todo. En la obertura reúne Wagner un drama y es que, en verdad, al convencerse el músico de la dificultad de la empresa de componer toda una sinfonía con tales características y precedentes, reconfiguró su obertura para darle unidad como un todo (Von Bülow 1860: 3). Por otra parte, *Fausto* o al menos la segunda parte, se acerca al drama musical que Wagner teorizó en su *Gesamtkunstwerk* (Borchmeyer 2004: 89). Quiere decir esto que no llega a representarse en *Eine Faust-Ouvertüre* la teoría wagneriana sobre la obra de arte total ya que la obertura carece de los elementos que compondrían la *Gesamtkunstwerk* además de la música, a saber, danza, artes plásticas y teatro. Las características de la obra de arte del futuro que expone en *Oper und Drama* no aparecen más que en sus obras más maduras: *Tristán e Isolda*, *El anillo de los Nibelungos* o *Parsifal*. Como ya se expuso más arriba, la obra de arte total debería concentrar la suma de todas las artes y por mucha carga narrativa que la obertura posea no alcanza para compensar la falta de danza y poesía. Al fin y al cabo, la narración que se aprecia en *Eine Faust-Ouvertüre* responde al tipo de intermedialidad que Wolf califica como *extracompositional*, puesto que siempre dependerá de la subjetividad del receptor. Para que el oyente de la obertura capte la narración oculta en las notas, deberá estar en posesión de la clave descodificadora, es decir, deberá conocer la obra de Goethe y también poseer una capacidad cognitiva sensible, en el aspecto de la sinestesia. Se podría añadir que la intermedialidad en esta obra es además de carácter ontológico según la clasificación de Schröter, ya que participa de unas cualidades inherentemente intermediales desde el nacimiento de la obra compuesta por Wagner, pero toda esa carga carecerá de valor ante un espectador ignorante de la clave descodificadora.

Sobre el aspecto de la narración en *Eine Faust-Ouvertüre*, Von Bülow declara que en la obertura de Wagner se expresa más que una idea, un sentimiento. Mientras que antes hemos contrastado las ideas wagnerianas frente a los sentimientos que destacan en la obra de Verdi, el crítico musical defiende que en esta obra de «*pura lírica*

instrumental»⁴ lo que está contenido es un sentimiento presente no sólo en el *Fausto* de Goethe, sino en toda la humanidad (Von Bülow 1860: 4). Es en verdad ésta una posición más que aceptable ya que hemos previamente expuesto en los puntos 3.1 y 3.2 la capacidad arrolladora del personaje faustiano, ésta debida precisamente a la identificación de los artistas e intelectuales de todas las épocas con la problemática que plantea desde un origen el mito. Algo que podríamos resumir como una suerte de rebeldía intelectual contra los límites establecidos en cada momento histórico en una sociedad concreta.

En resumidas cuentas, aunque podamos esclarecer, por lo tanto, que tratamos aquí de una intermedialidad del tipo *extracompositional*, ya que no se puede esperar del oyente la comprensión del sentido de la obra sin conocer de antemano la obra goethiana, debemos todavía hablar de *Eine Faust-Ouvertüre* como de un todo al modo aristotélico de la unidad de acción, puesto que como bien señala Von Bülow, el Fausto en Wagner encarna a la vez un sentimiento y una idea que no pertenecen sólo a Fausto, sino a la humanidad en general. Es precisamente esta generalidad del Fausto lo que opera al mismo tiempo como elemento de unión entre las dos obras aquí tratadas, pero también lo que convierte a *Eine Faust-Ouvertüre* en un ente con vida propia, más allá e independiente de la creación de Goethe. Este análisis se subraya por sí solo si tenemos en cuenta la importancia histórica de Fausto, que ya hemos tratado, desde su oscura aparición y cómo desde ese entonces, los escritores e intelectuales se han visto atraídos por esta figura que reúne en su caso particular lo universal.

Siempre teniendo en cuenta el punto de vista de subjetividad del receptor, podemos analizar los siguientes aspectos similares entre el *Fausto* de Goethe y la obertura de Wagner. En los primeros compases de *Eine Faust-Ouvertüre*, las tonalidades menores y la tensión ascendente caracterizan la angustia vital de Fausto que en el comienzo de su monólogo en el estudio dice así:

Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.
Da steh ich nun, ich armer Tor!

⁴ Trd. MHFS. Texto original: «der reinen Instrumentallyrik».

Und bin so klug als wie zuvor;
 Heiße Magister, heiße Doktor gar
 Und ziehe schon an die zehen Jahr
 Herauf, herab und quer und krumm
 Meine Schüler an der Nase herum

Und sehe, daß wir nichts wissen können! (Goethe 1996: 20)

Cabe destacar que mientras que, en la sinfonía sobre Fausto de Liszt, los personajes estaban tematizados y cada uno de ellos era representado en los movimientos de la sinfonía, expresando de esta manera sus caracteres y no la descripción de la acción, Wagner por el contrario toma el ejemplo de la música programática de Berlioz en su *Sinfonía Fantástica*. Por lo tanto, son mucho más susceptibles de descripción narrativa musical los pasajes más activos de la obra teatral que los elementos descriptivos de las ideas. Aunque también es cierto que Wagner se caracterizó por su afán de expresar en sus obras la idea antes que el sentimiento, siendo de esta manera contradictorio con su propia condición de músico romántico. Claro está que no era él un compositor que siguiese las convenciones establecidas.

En el minuto tres de la obertura aparece el primer *fortissimo* que marcaría la entrada de Mefistófeles en escena, cuando abandona su figura canina entre el humo:

(Mephistopheles tritt, indem der Nebel fällt, gekleidet wie ein 25 fahrender Scholastikus, hinter dem Ofen hervor.)

MEPHISTOPHELES:

Wozu der Lärm? was steht dem Herrn zu Diensten? (Goethe 1996: 46)

Y angustiosos son también las notas sucesivas a este *fortissimo* del timbal, en las que podemos imaginar el momento del pacto con el diablo:

Werd ich zum Augenblicke sagen:

Verweile doch! Du bist so schön!

Dann magst du mich in Fesseln schlagen,

Dann will ich gern zugrunde gehn! (Goethe 1996: 57)

Otra característica notoria de la obra de Wagner y que aparece en *Eine Faust-Ouvertüre* son los *leitmotiv* que para Wagner adquieren una dimensión mucho más amplia que en los demás compositores románticos. En sus obras y en esta que nos ocupa los *leitmotiv* conducen la acción y representan cada uno a un personaje. Este aspecto es el que recogerá Liszt y ampliará en su *Faust Symphonie*. La orquestación tampoco es para nada irreverente en el proceso de construcción de los *leitmotiv*, mientras que las flautas y clarinetes pueden caracterizar el personaje de Margarita, los trombones se asociarán a la presencia maléfica de Mefistófeles.

Por lo tanto, en el primer momento en el que aparece el *leitmotiv* que representa a Margarita podemos imaginar el diálogo que mantienen ella y Fausto en la calle:

Faust:

Mein schönes Fräulein, darf ich wagen,
Meinen Arm und Geleit anzutragen?

Margarete:

Bin weder Fräulein, weder schön,
kann ungeleitet nach Hause gehn.

Faust:

Beim Himmel, dieses Kind ist schön!

So etwas hab' ich nie gesehn. (Goethe 1996: 84)

Los pasajes de tensión que se resuelven con fortísimos de trompetas, tuba y timbal expresan el momento trágico en el que Margarita cae en desdicha, a causa de la muerte accidental de su madre y el embarazo no deseado y extraconyugal. Después casi al final aparece un pequeño momento de distensión entre tanta desesperación. Es el momento del último goce de Fausto en la noche de Walpurgis. Cuando las trompas y el timbal vuelven con estruendo a tomar el protagonismo de la obertura, debemos imaginar ya la escena del calabozo. Por otra parte, el final distendido y armonioso es susceptible de atribuir a la salvación del alma de Margarita:

Dein bin ich, Vater! Rette mich!

Ihr Engel! Ihr heiligen Scharen,

Lagert euch umher, mich zu bewahren!

Heinrich! Mir graut's vor dir. (Goethe 1996: 145)

6. Conclusiones

En el marco teórico se ha expuesto una gama representativa de las posibilidades que la intermedialidad ofrece para las relaciones entre los medios y los productos de estos mismos. De las expuestas las que más se adecúan al análisis del trabajo son la intermedialidad *extracompositional*, que enmarca unas relaciones indirectas y supeditadas siempre de la capacidad del sujeto de identificar el referente para su buena comprensión. El otro tipo de intermedialidad que también es relevante en Wagner es la intermedialidad sintética, ya que esta se vincula directamente con la teoría de la obra de arte total al definir la relación entre los medios, o las artes, como una fusión.

En el segundo apartado hemos visto como a Fausto se le considera como uno de los mitos fundacionales de la literatura moderna europea y que ha sido reelaborado como mito por numerosos literatos y artistas a lo largo de los siglos desde su oscura aparición en la Edad Media. Se puede concluir que el carácter del personaje de Fausto es susceptible de indentificación en cualquier espíritu sensible e intelectual que esté vinculado a la problemática general del ser humano, a saber, avanzar intelectualmente a pesar de los límites constringentes que delimita la sociedad. En consecuencia, debemos determinar que Fausto ya era un mito literario antes de Goethe y, sin restar valor a la impronta indeleble que la tragedia alemana aportó al romanticismo en general y a la música romántica en particular, concluir que es un mito que con cada autor se regenera y adquiere nuevos valores añadidos.

En el tercer apartado hemos comprobado el peso de la literatura en la música romántica y en particular del *Fausto* de Goethe. Vemos aquí que la intermedialidad diverge en varios sentidos pero que comienza a ser un tema pertinente para los románticos. En otro orden de cosas, cabría destacar que Fausto es un tema que apasionó por lo general a los intelectuales jóvenes, aquellos que tienen una rebeldía eufórica en su ánimo de superar el orden establecido, mientras que son estos mismos los que fracasan y dejan inconclusos sus intentos de abordar el contenido inmensurable de la filosofía que Fausto encierra. Muchos de estos escritores y músicos quisieron retomar en su madurez las obras de juventud, estando ya en posesión de una dilatada carrera artística pero se encontraron con la falta de ímpetu, aquel que les desbordaba en sus

años jóvenes. Goethe es, sin embargo, el único que triunfó en esa empresa, ya que su segundo *Fausto* supera al primero.

La identificación del mito de Fausto con una problemática general humana es pues uno de los motivos esenciales de la propensión del tema faustico a la intermedialidad. Teniendo por otro lado en cuenta los diferentes tipos de intermedialidad que en este trabajo se han expuesto y la experiencia musical romántica así como la teoría convergente de las artes que significa la *Gesamtkunstwerk* de Wagner, aunque de ella no participe la obertura objeto de nuestro estudio, debería determinarse que *Eine Faust-Ouvertüre* participa del tipo de intermedialidad que Wolf define como *extracompositional*, ya que necesitamos de una clave descodificadora para su comprensión, y a la vez, también podemos clasificarla en la intermedialidad sintética teorizada por Schröter, pero siempre dependiendo de la subjetividad del receptor. En cualquier caso, hay una relación innegable, entre el *Fausto* de Goethe y *Eine Faust-Ouvertüre* de Wagner, que participa tanto de la comunión de los medios expresivos de la literatura y la música, como de la problemática general humana que hemos analizado desde los orígenes del mito faustico y a la que Von Bülow se refiere al afirmar que cada nota de esta obertura está escrita con sangre de poeta.

7. Bibliografía

- Adorno, T. W. (2008). Ensayo sobre Wagner. En *Monografías musicales*. Madrid: Ediciones Akal.
- Allkemper, A. & Eke, N.O. (2014). *Literaturwissenschaft*. Paderborn: UTB Basics.
- Bobes, C., Baamonde, G., Cueto, M., Frechilla, E. & Marful, I. (1995). *Historia de la teoría literaria*. I. Madrid: Gredos.

- Borchmeyer, D. (2002). Goethes Faust musikalisch betrachtet. In *Eine Art Symbolik fürs Ohr: Johann Wolfgang Goethe. Lyrik und Musik*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 87-100.
- Bowie, A. (2001). Music in German Romantic philosophy: 'feeling' and 'mediation'. En *The Cambridge history of nineteenth century music*(45-48). Cambridge: University Press.
- Callavaro, D. (2013). Perspectives on Synesthesia. En *Synesthesia and the Arts*. Carolina del Norte : McFarland & Company Publishers.
- De Quincey, T. (1821). *Confessions of an English Opium-Eater*. Oxford: Grevel Lindop.
- Eckermann, J.P. (1838). *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*.
- F. Hueffer, ed.: *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt* (Leipzig, 1887, 2/1900, rev. and enlarged 3/1910 by E. Kloss; Eng. trans., 1881R1973)
- Fernández, N. (2007). *El pacto con el diablo en la comedia barroca*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- Fischman, M. & Hartmann, A. (1994). De Margarita a Helena en el Fausto de Goethe. En *Amor, sexo y... fórmulas* (137-154). Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.
- Foucault, M. (2005). *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: Akal.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Goethe, J. W. (1996). *Faust*. Múnich: Verlag C.H. Beck

- Goethe, J.W. (2006). *Fausto*. Madrid: Alianza Editorial.
- Grout, D.J. & Palisca, C.V. (1984). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hernández, I. & Maldonado, M. (2003). *Literatura Alemana. Épocas y movimientos desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hoechst, C, R. (1916). *"Faust" in music. The Faust-theme in dramatic music*. Vol. 1. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Keppler-Tasaki, S. & Schmidt, W.. (2015). *Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk. Literarische Intermedialität 1815-1848*. Berlín: De Gruyter.
- López, M.I. (2008). *El tópico literario*. Madrid: Arco-libros.
- Löwith, K. (2008). *De Hegel a Nietzsche: la quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Magni, L. (2011). *Wagner and Goethe: "Faust" and Beethoven's "Eroica". An interpretation*. Múnich: GRIN Verlag.
- Méndez, S. (2000). *El mito fáustico en el drama de Calderón*. Kassel: Reichenberger.
- Nietzsche, F. (1996). *Humano, demasiado humano*. Madrid: Akal.
- Nietzsche, F. (2002). *El caso Wagner*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Prange, M. (2013). *Nietzsche, Wagner, Europe*. Berlín/Boston: De Gruyter.
- Rasula, J. (2016). Synesthesia and music from romanticism to modernism. En *History of a shiver: sublime impudence of modernism*. Oxford: University Press.

- Rushton, J. (2001). Music and the poetic. En *The Cambridge history of nineteenth century music*(151-176). Cambridge: University Press.
- Sadie, S. (2001). Richard Wagner. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (26, 931-970) Nueva York: Grove.
- Samsonova, A. I. (2014). *Music in phantastes and Lilith by George MacDonald: The phenomenon of intermediality*. Liberal Arts in Russia, 3. No 1, 16-20.
- Schöttker, D. (1999). *Von der Stimme zum Internet*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Schröder, B. (2012). *Monumentale Erinnerung-ästhetische Erneuerung. Beethovensrezeption und die Ästhetik der Intermedialität in den Schriften der Neudeutschen Schule*. Göttingen : V&R Press.
- Thinès, G. (1991). Le sens caché du mythe faustien. En *Études d'anthropologie philosophique* (3-14). Paris : Éditions de l'institut supérieur de philosophie.
- Vasoli, C. (1976). *Magia e scienza nella civiltà umanistica*. Bologna : Il Mulino.
- Von Bülow, H. (1860). *Über Richard Wagner's Faust-Ouvertüre: eine erläuternde Mittheilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes*. Leipzig: Verlag von Rahnt.
- Wagner, R. (1849). *Die Kunst und die Revolution*. Leipzig: Otto Wigand Verlag.
- Wagner, R. (2013). *Ópera y drama*. Madrid: Ediciones Akal.
- Watt, I. (1999). De Johann Fausto al Faustbuch. En *Mitos del individualismo moderno* (15-38). Cambridge: Cambridge University Press.

- Watt, I. (1999). La trágica historia de la vida y muerte del doctor Fausto. En *Mitos del individualismo moderno* (39-58). Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolf, W. (2004). Intermedialität. En Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie. Stuttgart: Metzler.
- Wolf, W. (2009). Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality. En *Comparative literature: sharing knowledges for preserving cultural diversity*. Vol. 1. EOLSS.