

o de la esperanza. Si la música encierra auténticos misterios, éste  
ie siendo un mundo mudo, del que jamás se elevará su resonancia.  
o a qué mundo es apropiada sino a éste, al que promete más que  
ificación: al que está prometiendo redención. Eso es lo que queda  
alado en la 'tabla' que colocó George en la casa natal de Beethoven\*  
Bonn:

Eh ihr zum kampf erstarkt auf eurem sterne  
Sing ich euch streit und sieg von oberen sternem.  
Eh ihr den leib ergreift auf diesem sterne  
Erfind ich euch den traum bei ewigen sternem<sup>[59]</sup>.

Porque este «antes de que estrechéis el cuerpo» parece destinado  
na sublime ironía. Aquellos enamorados jamás lo estrecharon.  
ué importará por tanto que nunca se fortalecieran para la lucha?  
o por mor de los desesperanzados nos ha sido dada la esperanza.

## EL ORIGEN DEL TRAUERSPIEL ALEMÁN

Proyectado en 1916 Redactado en 1925  
Entonces como hoy, dedicado a mi esposa

«Antes de que estéis fortalecidos para la lucha en vuestra estrella, / os canto, combate  
y victoria de estrellas más altas. / Antes de que estrechéis el cuerpo en esta estrella, /  
yo os invento el sueño en eternas estrellas». Stefan George: *Gesamt-Ausgabe der Werke*,  
*loc. cit.*, vols. 6/7, p. 202 («Haus in Bonn», vv. 1-4).

No se trata aquí de una inscripción que se pudiera ver sobre la casa del músico, sino  
de un cuarteto cuyo título era *Casa en Bonn*, que se incluyó en la serie de *Tablas* que con-  
tiene la colección de poemas *El séptimo anillo* de Stefan George. [N. del T.]

## SUMARIO

**Prólogo epistemocrítico . . . . . 223**

EL CONCEPTO DE TRATADO — CONOCIMIENTO Y VERDAD — LA BELLEZA FILOSÓFICA — DIVISIÓN Y DISPERSIÓN EN EL CONCEPTO — LA IDEA COMO CONFIGURACIÓN — LA PALABRA COMO IDEA — LA IDEA, NO CLASIFICATORIA — EL NOMINALISMO DE BURDACH — VERISMO, SINCRETISMO, INDUCCIÓN — LOS GÉNEROS ARTÍSTICOS EN GROCE — EL ORIGEN — LA MONADOLÓGIA — DESPRECIO Y MALA INTERPRETACIÓN DE LA TRAGEDIA BARROCA — 'HOMENAJES' — EL BARROCO Y EL EXPRESIONISMO — *PRO DOMO*

***Trauerspiel* y tragedia . . . . . 259**

LA TEORÍA BARROCA DEL *TRAUERSPIEL* — LA SUPUESTA INFLUENCIA DE ARISTÓTELES — LA HISTORIA COMO CONTENIDO DEL *TRAUERSPIEL* — LA TEORÍA DE LA SOBERANÍA — FUENTES BIZANTINAS — LOS DRAMAS DE HERODES — LA

INCAPACIDAD PARA DECIDIR -- EL TIRANO COMO MÁRTIR, EL MÁRTIR COMO TIRANO -- INFRAVALORACIÓN DEL DRAMA DE MÁRTIR -- LA CRÓNICA CRISTIANA Y EL TRAUERSPIEL -- LA INMANENCIA DEL DRAMA BARROCO -- JUEGO Y REFLEXIÓN -- EL SOBERANO COMO CRIATURA -- EL HONOR -- LA ANIQUILACIÓN DEL ÉTHOS HISTÓRICO -- LA ESCENA -- EL CORTESANO, SANTO E INTRIGANTE -- LA INTENCIÓN DIDÁCTICA DEL TRAUERSPIEL

LA ESTÉTICA DE LO TRÁGICO DE VOLKELT -- EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA DE NIETZSCHE -- LA TEORÍA DE LA TRAGEDIA EN EL IDEALISMO ALEMÁN -- TRAGEDIA Y SAGA -- REALEZA Y TRAGEDIA -- ANTIGUA Y NUEVA 'TRAGEDIA' -- LA MUERTE TRÁGICA COMO MARCO -- DIÁLOGO TRÁGICO, FORENSE Y PLATÓNICO -- LUTO Y TRAGEDIA -- *STURM UND DRANG*, CLASICISMO -- ACCIÓN PRINCIPAL Y DE ESTADO, TEATRO DE MUÑECOS -- EL INTRIGANTE COMO PERSONAJE CÓMICO -- EL CONCEPTO DE DESTINO EN EL DRAMA DEL DESTINO -- CULPA NATURAL Y TRÁGICA -- EL ACCESORIO -- LA HORA DE LOS ESPÍRITUS Y SU MUNDO 308

LA DOCTRINA DE LA JUSTIFICACIÓN, ἀπάθεια, MELANCOLÍA -- LA MELANCOLÍA DEL PRÍNCIPE -- LA MELANCOLÍA, CORPORAL Y ANÍMICA -- LA DOCTRINA DE SATURNO -- SÍMBOLOS: EL PERRO, LA ESFERA, LA PIEDRA -- ACIDIA E INFIDELIDAD -- HAMLET 351

**Alegoría y Trauerspiel** . . . . . 375

EL SÍMBOLO Y LA ALEGORÍA EN EL CLASICISMO -- EL SÍMBOLO Y LA ALEGORÍA EN EL ROMANTICISMO -- EL ORIGEN DE LA ALEGORÍA MODERNA -- EJEMPLOS Y DOCUMENTOS -- ANTINOMIAS DE LA ALEGORESIS -- LA RUINA -- LA PÉRDIDA DE ALMA DE LO ALEGÓRICO -- LA FRAGMENTACIÓN ALEGÓRICA

EL PERSONAJE ALEGÓRICO -- EL ENTREMÉS ALEGÓRICO -- TÍTULOS Y SENTENCIAS -- LA METAFORICIDAD -- ELEMENTOS DE UNA TEORÍA LINGÜÍSTICA BARROCA -- EL ALEJANDRINO -- 409

EL DESMEMBRAMIENTO DEL LENGUAJE -- LA ÓPERA -- RITTER Y LA ESCRITURA

EL CADÁVER COMO EMBLEMA -- LOS CUERPOS DE LOS DIOS EN EL CRISTIANISMO -- EL LUTO EN EL ORIGEN DE LA ALEGORÍA -- LOS TERRORES Y LAS PROMESAS DE SATÁN -- EL LÍMITE DE LA MEDITACIÓN -- 'PONDERACIÓN MISTERIOSA' 437

## PRÓLOGO EPISTEMOCRÍTICO

*Puesto que ni en el saber ni en la reflexión puede alcanzarse un todo, ya que a aquél le falta lo interno y a ésta lo externo, necesariamente tenemos que pensar la ciencia como arte si es que esperamos de ella alguna clase de totalidad. Y ciertamente ésta no hemos de buscarla en lo general, en lo excesivo, sino que, así como el arte se expone siempre entero en cada obra de arte, así la ciencia debería mostrarse siempre entera en cada uno de los objetos tratados.*

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE,  
*Materiales para la historia de la teoría de los colores*

Es propio de la escritura filosófica enfrentarse de nuevo, a cada viraje, con la cuestión de la exposición. En su forma acabada será doctrina ciertamente, pero conferirle este acabamiento no se halla en poder del mero pensar. La doctrina filosófica estriba justamente en la codificación histórica. Así, no se la puede conjurar *more geometrico*. Lo mismo que las matemáticas prueban claramente que la eliminación del problema de la exposición, tal como la ofrece toda didáctica estrictamente adaptada al

*Motto* – [Johann Wolfgang von Goethe]: *Sämtliche Werke* [Obras completas], edición del Jubileo, en colaboración con Konrad Burdach (y otros), edición de Eduard von der Hellen, Stuttgart/Berlín, s. a. [1907 ss.], vol. 40: *Schriften zur Naturwissenschaft* [Escritos sobre las ciencias naturales], II, pp. 140 s.

sunto, es la marca del auténtico conocimiento, de modo igualmente concluyente se expone su renuncia al ámbito de la verdad supuesto por los lenguajes. Lo que en los proyectos filosóficos es el método no se resuelve en su organización didáctica. Y esto no quiere decir otra cosa sino que les es propio un esoterismo del que no se pueden deshacer, del que les está prohibido renegar, vanagloriarse del cual los condenaría. La alternativa a la forma filosófica que plantean los conceptos de doctrina de ensayo esotérico es lo que ignora el concepto decimonónico de sistema. En la medida en que es determinada por éste, la filosofía corre el peligro de acomodarse a un sincretismo que intente atrapar la verdad en la tela de araña tendida entre distintos conocimientos, como si aquella viniera volando de fuera. Pero su aprendizaje universalismo queda lejos de alcanzar la autoridad didáctica de la doctrina. Si la filosofía, no sólo en cuanto introducción mediatizadora, sino en cuanto exposición de la verdad, quiere conservar la ley de su forma, tiene que conceder la correspondiente importancia al ejercicio mismo de esta forma, pero no a su anticipación en el sistema. Este ejercicio se ha impuesto a todas las pocas que han reconocido la imparafraseable esencialidad de la verdad, en una propedéutica que puede designarse con el término escolástico de tratado, ya que éste contiene, aunque latente, aquella alusión a los objetos de la teología sin los que no se puede pensar la verdad. Los tratados pueden ser ciertamente didácticos en su tono; por su talante más íntimo les resulta negada la perentoriedad de una enseñanza que, como la doctrina, podría afirmarse por su autoridad. Pero tampoco recurren a los medios coercitivos de la prueba matemática. En su forma canónica se encontrará la cita de autoridad como único componente de una intención casi más educativa que didáctica. La quintaesencia de su método es la exposición. El método es rodeo. La exposición en cuanto rodeo: ése es el carácter metódico del tratado. La renuncia al curso inamovible de la intención es su primer signo distintivo. Tenazmente comienza el pensamiento siempre una vez más, minuciosamente regresa a la cosa misma. Esta incansable toma de aliento es la forma más propia de existencia de la contemplación. Pues, al seguir los diferentes niveles de sentido en la consideración de uno y el mismo objeto, recibe el impulso para aplicarse siempre de nuevo tanto como la justificación de lo intermitente de su ritmo. Así como la majestad de los mosaicos perdura pese a su troceamiento en caprichosas partículas, tampoco la misma consideración filosóficas teme perder empuje. Ambos se componen de lo individual y dis-

parejo; y nada podría enseñar más poderosamente la trascendente pujanza sea de la imagen sagrada, sea de la verdad. El valor de los fragmentos de pensamiento es tanto más decisivo cuanto menos se puedan medir inmediatamente por la concepción fundamental, y de él depende el brillo de la exposición en la misma medida en que depende el del mosaico de la calidad que tenga el esmalte. La relación del trabajo microscópico con la magnitud del todo plástico y del intelectual expresa cómo el contenido de verdad sólo se puede aprehender con la inmersión más precisa en los detalles de un contenido objetivo. En su suprema configuración occidental, mosaico y tratado pertenecen a la Edad Media; así, lo que posibilita su comparación es una auténtica afinidad.

La dificultad inherente a tal exposición sólo prueba que es una forma prosaica por nacimiento. Mientras que el hablante apoya en la mímica y la voz las frases aisladas, incluso cuando éstas no podrían sostenerse por sí mismas, y compone con ellas un argumento a menudo vago y vacilante, como si con un único trazo esbozara un dibujo sumamente alusivo, es propio del escrito detenerse y empezar de nuevo a cada frase. La exposición contemplativa ha de atenerse a ello más que ninguna otra. Para ella la meta no es arrebatarse ni entusiasmar. Sólo cuando obliga al lector a detenerse en los momentos de la consideración, se encuentra de hecho más segura de sí. Cuanto más grande su objeto, tanto más distanciada esta consideración. Su prosaica sobriedad es para la indagación filosófica, más acá de la imperativa palabra didáctica, el único modo de escribir adecuado. Objeto de esta indagación son las ideas. Si la exposición quiere afirmarse como método propiamente dicho del tratado filosófico, sin duda debe ser exposición de las ideas. La verdad, representada en la danza de las ideas expuestas, escapa a cualquier clase de proyección en el ámbito del conocimiento. Pero el conocimiento es un haber. Su mismo objeto se determina por el hecho de que se ha de tomar posesión de él en la consciencia, sea ésta o no trascendental. Así conserva el carácter de la posesión. La exposición es secundaria para ella. Ésta ya no existe en tanto algo que se autoexpone. Pero precisamente esto se puede decir de la verdad. El método, que para el conocimiento es un camino apto para obtener —aunque sea engendrándolo en la consciencia— el objeto de la posesión, es para la verdad exposición de sí misma, dado por tanto con ella en cuanto forma. Pero esta forma no pertenece a una conexión en la consciencia,

como en el caso de la metodología del conocimiento, sino ya a un ser. La tesis de que el objeto del conocimiento no coincide con la verdad aparecerá una y otra vez como una de las más profundas intenciones de la filosofía en su origen, la teoría platónica de las ideas. Y es que el conocimiento es interrogable, pero la verdad no. El conocimiento apunta a algo individual, pero no inmediatamente a su unidad. La unidad del conocimiento —si es que existe— sería más bien una conexión sólo mediatamente establecible sobre la base de los conocimientos individuales y, en cierta medida, mediante su compensación, mientras que en la esencia de la verdad la unidad es absolutamente determinación inmediata y directa. En cuanto directa, es peculiar de esta determinación que no se la pueda interrogar. A saber, si la unidad integral en la esencia de la verdad fuese interrogable, la pregunta tendría que rezar: ¿hasta qué punto la respuesta a ella ya está dada en toda respuesta pensable con que la verdad correspondería a las preguntas? Y, a su vez, ante la respuesta a esta pregunta, debería repetirse la misma pregunta, de manera que la unidad de la verdad escaparía a cualquier interrogación. En cuanto unidad en el ser y no en cuanto unidad en el concepto, la verdad está fuera de cuestión. Mientras que el concepto surge de la espontaneidad del entendimiento, las ideas le están dadas a la observación. Las ideas son algo dado de antemano. Así, la distinción entre la verdad y la conexión del conocer define a la idea como ser. Éste es el alcance de la doctrina de las ideas para el concepto de verdad. En cuanto ser, verdad e idea cobran aquel supremo significado metafísico que el sistema platónico les atribuye expresamente.

Esto lo documenta sobre todo *El banquete*\*. El diálogo contiene en particular dos afirmaciones decisivas en este contexto. La verdad —el reino de las ideas— se desarrolla ahí como contenido esencial de la belleza. Platón declara bella a la verdad. Comprender la concepción platónica de la relación de la verdad con la belleza es no sólo uno de los requisitos primordiales para toda tentativa en la filosofía del arte, sino indispensable para la determinación del concepto mismo de verdad. Una concepción sistemológica, que sólo viera en estas frases el venerable esbozo de un panegírico de la filosofía, sería excluida inevitablemente del círculo de pensamiento propio de la doctrina de las ideas. Sobre el

modo de ser de las ideas, quizás en ninguna parte arroje éste una luz más clara que en las citadas afirmaciones. La segunda de ellas tiene en principio menester de hacer un comentario restrictivo. Cuando se llama bella a la verdad, esto es algo que ha de concebirse sin duda en el contexto de *El banquete*, que describe la escala de los deseos eróticos. Eros —así debe entenderse— no traiciona su afán originario al dirigir su anhelo a la verdad; porque también la verdad es bella. Y lo es no tanto en sí cuanto para Eros. En el amor humano, sin embargo, también rige la misma relación: el ser humano es bello para el enamorado, aunque no lo es en sí; y ciertamente es así porque su cuerpo se expone en un orden superior al de lo bello. Así sucede también a la verdad, que es no tanto bella en sí como para el que la busca. Si esto contiene un soplo de relativismo, no será ni por lo más remoto porque la belleza que la verdad debe poseer se haya convertido en un mero epíteto metafórico. La esencia de la verdad, en cuanto reino de las ideas que se expone, más bien garantiza que el discurso de la belleza de lo verdadero no pueda ser nunca derogado. En la verdad ese momento expositivo es el refugio de la belleza en general. Lo bello sigue siendo aparente y palpable mientras se reconozca franca y libremente como tal. Su aparentar, que seduce en tanto no quiere más que aparentar, provoca la persecución del entendimiento y deja únicamente que se reconozca su inocencia cuando se refugia en el altar de la verdad. Así, Eros la sigue en esta fuga, no como perseguidor, sino como enamorado; de modo que la belleza, por mor de su apariencia, siempre huye de dos: por temor del intelectual, y por angustia del enamorado. Y sólo éste puede atestiguar que la verdad no es desvelamiento que anule el misterio, sino revelación que le hace justicia. ¿Es capaz la verdad de hacer justicia a lo bello? Ésta es la cuestión central de *El banquete*. Platón la contesta asignando a la verdad la tarea de garantizar el ser a lo bello. En este sentido, desarrolla por tanto la verdad como contenido de lo bello. Pero éste no sale a la luz en el desvelamiento, más bien se prueba en un proceso que, a modo de símil, podría definirse como el llamear del velo al entrar en el círculo de las ideas, como aquella combustión de la obra en la que su forma alcanza ya su punto culminante de fuerza lumínica. Esta relación entre verdad y belleza, que muestra más nitidamente que ninguna otra cosa cuán diferente es la verdad del objeto del conocimiento (con el que habitualmente se la ha equiparado), contiene la clave de aquel hecho sencillo, pero claramente impopular, de la actualidad de algunos siste-

\* Cfr. Platón: *El banquete o Del amor*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1974, pp. 563-597. [N. del T.]

nas filosóficos cuyo contenido epistémico hace mucho no guarda relación con la ciencia. Las grandes filosofías exponen el mundo en el orden de las ideas. Por regla general, los contornos conceptuales en que esto ocurría resultaron quebrados hace tiempo. No obstante, estos sistemas afirman su validez en cuanto proyecto de una descripción del mundo, como Platón con la doctrina de las ideas, Leibniz con la monadología o Hegel con la dialéctica. Es en efecto propio de todos estos intentos seguir estableciendo su sentido, y a menudo desplegarlo potenciado, cuando son referidos, en vez de al mundo empírico, al mundo de las ideas. Pues estas construcciones intelectuales surgieron como descripción de un orden de las ideas. Cuanto más intensamente trataban los pensadores de trazar en ellas la imagen de lo real, tanto más ricamente tenían que configurar un orden conceptual que a ojos de intérpretes posteriores debía ser relevante para la exposición originaria del mundo de las ideas como la que en el fondo se buscaba. Si su tarea es el ejercicio en la proyección descriptiva del mundo de las ideas, de modo que el mundo empírico se adentre por sí mismo y se disuelva en él, el filósofo ocupa en consecuencia la posición intermedia entre el investigador y el artista. El artista traza una pequeña imagen del mundo de las ideas y, como la traza como símil, ésta debe ser definitiva en cada momento presente. El investigador, por su parte, dispone el mundo para la dispersión en el ámbito de las ideas al dividirlo desde dentro en el concepto. A él lo vincula con el filósofo el interés en la extinción de lo que es mera empiria; al artista, en cambio, la tarea de la exposición. Ha sido corriente colocar al filósofo demasiado cerca del investigador, y a éste a menudo en la que es su versión más limitada. Ninguno parecía ser lugar, en la tarea propia del filósofo, para atender a la exposición. El concepto de estilo filosófico se encuentra libre de paradojas. Sus postulados son: el arte de seccionar en contraposición con la cadena de la deducción; la tenacidad del tratado en contraposición con el gesto del fragmento; la repetición de los motivos en contraposición con el universalismo superficial; la plenitud de la concisa positividad en contraposición con la polémica refutadora.

Para que la verdad se exponga en tanto que unidad y unicidad, de ningún modo se exige una conexión deductiva coherente a la manera de la ciencia. Y, sin embargo, es esta coherencia la única forma en que la lógica del sistema se relaciona con la noción de la verdad. Pero tal clausura sistemá-

tica no tiene más en común con la verdad que cualquier otra exposición que trate de cerciorarse de ella mediante meros conocimientos y conexiones de conocimientos. Cuanto más escrupulosamente se aplica la teoría del conocimiento científico a las diferentes disciplinas, tanto más inconfundiblemente se expone la incoherencia metódica de éstas. Con cada ámbito científico individual se introducen nuevos e indeducibles presupuestos, mientras que en cada uno los problemas de los presupuestos precedentes a él se consideran resueltos con el mismo énfasis con que se afirma la inconclusividad de su solución en otros contextos<sup>[1]</sup>. Uno de los rasgos menos filosóficos de aquella teoría de la ciencia que no parte en sus investigaciones de las disciplinas individuales sino de postulados supuestamente científicos es considerar esta incoherencia como accidental. Sólo que esta discontinuidad que se da en el método científico está tan lejos de determinar un estadio de menor valor, provisional, del conocimiento, que más bien podría promover positivamente la teoría de éste si no se interpusiera la pretensión de apropiarse de la verdad, la cual sigue siendo unidad sin grietas, mediante una integración enciclopédica de los conocimientos. Únicamente donde en su esquema básico se halla inspirado por la constitución que es propia del mundo de las ideas, el sistema tiene validez. Las grandes articulaciones que no sólo determinan los sistemas sino también la terminología filosófica—las más generales: lógica, ética y estética—no tienen tampoco significado como nombres de disciplinas especializadas, sino como monumentos de una estructura discontinua característica del mundo de las ideas. Pero los fenómenos no entran integralmente al interior del mundo de las ideas en lo que es su estado empírico bruto, con el que se mezcla la apariencia, sino únicamente en sus elementos, en tanto que salvados. Así se despojan de su unidad falsa para participar, divididos, de la auténtica unidad de la verdad. En esta división, que es propia suya, los fenómenos se subordinan a los conceptos, los cuales consuman la disolución de las cosas en los elementos. La diferenciación en conceptos queda a salvo de cualquier sospecha de puntillismo destructivo exclusivamente allí donde se haya propuesto ese rescate de los fenómenos en las ideas, el τὰ φαινόμενα σώζειν\* que Platón enunciara. Gracias a su

I Cfr. Emile Meyerson: *De l'explication dans les sciences* [*De la explicación de las ciencias*], 2 vols., París, 1921, *passim*.

\* «Salvar los fenómenos». [N. del T.]

papel de mediadores, los conceptos permiten a los fenómenos participar del ser de las ideas. Y justamente este papel de mediadores los hace aptos para aquella otra tarea, que resulta igualmente originaria, correspondiente a la filosofía, a saber, la exposición de las ideas. Al consumarse la salvación de los fenómenos por la mediación de las ideas se consume la exposición de las ideas en el medio de la empiria. Pues las ideas no se exponen en sí mismas, sino única y exclusivamente en la ordenación de elementos cósmicos que se da en el concepto. Y en cuanto configuración de dichos elementos es como lo hacen ciertamente.

La panoplia de conceptos que sirve sin duda a la exposición de una idea hace a ésta presente como configuración de aquellos conceptos. Pues los fenómenos no están incorporados como tales en ideas, ni están tampoco en ellas contenidos. Las ideas son más bien su virtual ordenamiento objetivo, su interpretación objetiva. Si ni contienen en sí por incorporación los fenómenos, ni tampoco se evaporan en funciones, en la ley de los fenómenos, es decir, en la 'hipótesis', surge la pregunta de en qué modo y manera se alcanzan los fenómenos. Y a ello ha de replicarse que se alcanzan en su representación. En cuanto tal, la idea pertenece a un ámbito radicalmente distinto del aprehendido por ella. No se puede por tanto adoptar como criterio de su existencia si lo aprehendido lo comprende bajo sí como el concepto de género contiene a las especies. Una comparación puede ilustrar su significado. Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas. Esto quiere decir, en primer lugar: no son ni sus conceptos ni sus leyes. Las ideas no sirven para el conocimiento de los fenómenos, y éstos no pueden ser criterios para la existencia de las ideas. Más bien, el significado de los fenómenos para las ideas se agota en sus elementos conceptuales. Mientras que los fenómenos, con su existencia, comunidad y diferencias, determinan la extensión y contenido de los conceptos que los abarcan, su relación con las ideas es la inversa en la medida en que la idea, en cuanto interpretación de los fenómenos —o, más bien, de sus elementos—, determina primero su mutua pertenencia. Pues las ideas son constelaciones eternas, y al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones los fenómenos son al tiempo divididos y salvados. Y, ciertamente, es en los extremos donde esos elementos, cuya separación de los fenómenos es tarea del concepto, salen a la luz con mayor preci-

sión. La idea se parafrasea como configuración de la conexión de lo extremo-único con lo a él semejante. Por eso es falso entender las referencias más generales del lenguaje en tanto que conceptos, en lugar de reconocerlas como ideas. Es un error, en efecto, presentar lo general como mediocre. Lo general es la idea. En cambio, en lo empírico se penetra tanto más profundamente cuanto más se lo puede ver como algo extremo. Y el concepto parte de lo extremo. Así como a la madre sólo se la ve comenzar a vivir con todas sus fuerzas cuando el círculo de sus hijos, al sentir su proximidad, se cierra sobre ella, así las ideas sólo cobran vida cuando se juntan los extremos a su alrededor. Las ideas —o, en terminología de Goethe, más bien: los ideales— son las madres fáusticas. Permanecen oscuras en tanto los fenómenos no se les declaran agrupándose a su alrededor. Pero la recolección de los fenómenos es cosa de los conceptos, y el fraccionamiento que en ellos se consume en virtud del entendimiento diferenciador es tanto más significativo por cuanto cumple dos cosas mediante una y la misma operación: la salvación de los fenómenos y la exposición de las ideas.

Las ideas no están dadas en el mundo de los fenómenos. Surge entonces por tanto la pregunta de en qué consiste su modo de ser dadas, del que más arriba se ha hecho mención, y la de si es ineludible confiar la explicación de la estructura del mundo de las ideas a la a menudo invocada intuición intelectual. Si en alguna parte queda abrumadoramente clara la debilidad que todo esoterismo comunica a la filosofía, es en la 'visión' que se prescribe a los adeptos de todas las doctrinas del paganismo platónico como actitud filosófica. El ser de las ideas no puede ser pensado en absoluto como objeto de una intuición. Pues ni en la más paradójica de sus paráfrasis, como *intellectus archetypus*, penetra ésta en el peculiar darse de la verdad, por el cual se sustrae a toda clase de intención, incluido el hecho de aparecer como intención ella misma. Y es que la verdad no entra nunca en ninguna relación, y nunca especialmente en una relación intencional. Pues el objeto del conocimiento, en cuanto objeto determinado en la intención conceptual, no es en modo alguno la verdad. La verdad es un ser desprovisto de intención que se forma a partir de las ideas. La actitud adecuada respecto a ella nunca puede ser por consiguiente una mira en el conocimiento, sino un penetrar en ella y desaparecer. La verdad es la muerte de la intención. Más aún, ése justamente puede ser el significado de la fábula de aquella



agen velada de Sais que, al ser descubierta, destruía a aquel que pensaba averiguar la verdad\*. Y esto no se debe a una enigmática atrocidad de la circunstancia, sino a la naturaleza de la verdad, ante la cual hasta el más puro fuego de la búsqueda se extingue cual si estuviera bajo el agua. En cuanto perteneciente al orden de las ideas, el ser de la verdad es indiferente del modo de ser de los fenómenos. La estructura de la verdad quiere por tanto un ser que, en su ausencia de intención, iguale al más sencillo ser de las cosas, pero le sea superior en consistencia. La verdad no consiste en una mira que encontraría su determinación a través de la experiencia, sino en la fuerza que primero plasma la esencia de esa empiria. Al ser apartado de toda fenomenalidad, el único al que pertenece dicha fuerza, es el ser del nombre, que determina el darse de las ideas. Pero estas son dadas no tanto en un lenguaje primordial como en aquella percepción primordial en la que las palabras poseen su nobleza denominativa, sin haberla perdido a favor del significado cognitivo. «En un cierto sentido, se puede dudar de que la doctrina platónica de las 'ideas' hubiera sido posible si el sentido de las palabras no le hubiese sugerido el filósofo, que sólo conocía su lengua materna, la divinización del concepto de palabra, la divinización de las palabras: en efecto, las 'ideas' de Platón no son en el fondo, si por una vez es posible juzgarlas desde este punto de vista unilateral, nada más que palabras y conceptos de palabras divinizados»<sup>[2]</sup>. La idea es, en efecto, un momento lingüístico, siendo precisamente en la esencia de la palabra, cada vez, aquel momento en el cual ésta es símbolo. Ahora bien, en el caso de la percepción empírica, en la que las palabras se han desintegrado, junto a su aspecto simbólico más o menos oculto poseen un significado abiertamente profano. Cosa del filósofo será restaurar en su primacía mediante la exposición el carácter simbólico de la palabra en el que la idea llega al autoentendimiento, que es la contrapartida de toda comunicación dirigida hacia afuera. Pero esto, puesto que la filosofía no se puede arrojar el discurso de la revela-

ción, únicamente puede suceder mediante un recordar que se haya remontado al percibir primordial. La anámnesis platónica no se halla quizá lejos de este recuerdo. Sólo que no se trata de una actualización intuitiva de imágenes; en la contemplación filosófica la idea se desprende de lo más íntimo de la realidad en cuanto palabra que reclama nuevamente su derecho denominativo. Pero tal actitud no es en última instancia la actitud de Platón, sino la de Adán, el padre de los hombres, en cuanto padre de la filosofía. En efecto, el denominar adánico está tan lejos de ser juego y arbitrio que en él se confirma el estado paradisiaco como aquel que aún no tenía que luchar con el significado comunicativo de las palabras. Lo mismo que las ideas se dan desprovistas de intención en el nombrar, en la contemplación han de renovarse. Y a través de tal renovación se restaura la percepción originaria propia de las palabras. De este modo, en el curso de su historia, que tan a menudo ha sido objeto de burlas, la filosofía es sin duda con razón una lucha por la exposición de unas pocas, siempre las mismas palabras: a saber, las ideas. Dentro del ámbito filosófico, por tanto, la introducción de nuevas terminologías, en la medida en que no se atenga estrictamente al ámbito conceptual sino que apunte a los objetos últimos de consideración, resulta delicada. Tales terminologías —en su nombrar fallido, en el que la mira tiene más participación que el lenguaje— carecen de la objetividad que ha dado la historia a las plasmaciones principales de las consideraciones filosóficas. Éstas mismas están, como las meras palabras nunca pueden estarlo, en perfecto aislamiento para sí. Así acatan las ideas aquella ley que dice: todas las esencialidades existen en completa autonomía e intangibilidad, no sólo con respecto a los fenómenos, sino, sobre todo, entre sí. Así como la armonía de las esferas estriba en el rotar de unos astros que jamás se tocan mutuamente, así la existencia del *mundus intelligibilis* estriba en la siempre insalvable distancia entre las puras esencialidades. Cada idea es un sol y se relaciona con sus semejantes como los soles se relacionan entre sí. La relación sonora de tales esencialidades es precisamente la verdad. Su pluralidad concreta se revela contable. Pues la discontinuidad se puede predicar de aquellas «esencialidades ... que llevan una vida *toto coelo* distinta de los objetos y de sus cualidades; cuya existencia no puede ser impuesta dialécticamente seleccionando a capricho ... un complejo que no encontremos en un objeto y añadiéndolo καθ' αὐτὸ\*, sino que su

Hermann Güntert: *Von der Sprache der Götter und Geister. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen zur homerischen und eddischen Göttersprache* [Del lenguaje de los dioses y de los espíritus. Investigaciones de la historia del significado en el lenguaje de los dioses homérico y aélico], Halle/Saale, 1921, p. 49. Cfr. Hermann Usener: *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung* [Los nombres de los dioses. Ensayo de una doctrina de la formación de los conceptos religiosos], Bonn, 1896, p. 321.

Benjamin alude aquí a lo que es el origen de la imagen vulgar del 'velo de Isis'. Según Plutarco (*De Isis y Osiris*, cap. v), en la ciudad egipcia de Sais se encontró una estatua velada de la diosa con la inscripción siguiente: «Soy todo lo que ha sido, es y será, y jamás ningún mortal ha corrido mi velo». [N. del T.]

\* «Por sí mismo». [N. del T.]

número está contado y se ha de buscar laboriosamente cada una en el lugar correspondiente de su mundo hasta topar con ella como si fuera un *rocher de bronze*\*, o hasta que la esperanza en su existencia se demuestre engañosa»<sup>[3]</sup>. Así, no ha sido raro que la ignorancia de su característica finitud discontinua haya frustrado algunos enérgicos intentos de renovar la doctrina de las ideas, incluso en última instancia el de los primeros románticos. Pues en su especular asumió la verdad, en lugar del carácter lingüístico suyo, el de una consciencia reflexiva.

En el sentido en que es tratado en la filosofía del arte, el *Trauerspiel* sin duda es una idea. Lo más llamativo que lo distingue del propio de la historia de la literatura es que tal enfoque presupone una unidad, mientras que el otro está obligado a demostrar una multiplicidad. Las diferencias y extremos que, desde el punto de vista de la historia de la literatura, el análisis amalgama y relativiza como algo en devenir, acceden en el desarrollo conceptual al rango de energías complementarias, apareciendo la historia solamente como el borde coloreado de una simultaneidad cristalina. A la filosofía del arte le resultan necesarios los extremos, mientras que el decurso histórico sin duda le resulta virtual. Y a la inversa, la idea es el extremo de una forma o género que, en cuanto tal, no tiene su cabida en la historia de la literatura. El *Trauerspiel*, en cuanto concepto, se encuadraría sin problemas en la serie de conceptos clasificatorios de la estética. Pero la idea se comporta de manera distinta respecto al ámbito de las clasificaciones, pues ni determina ninguna clase ni contiene en sí misma aquella universalidad sobre la que se basa, en el sistema de las clasificaciones, el nivel conceptual respectivo, a saber, el propio de la media. A la larga no ha sido posible ocultar hasta qué punto, debido a esto, se ha vuelto precaria la inducción en las investigaciones de teoría del arte, con lo cual, entre los modernos investigadores, cunde la perplejidad crítica de modo general. A propósito de su investigación *Sobre el fenómeno de lo trágico* dice Scheler: «¿Cómo ... se ha ... de proceder? ¿Debemos reunir toda

3 Jean Hering: «Bemerkungen über das Wesen, die Wesenheit und die Idee» [«Observaciones sobre la esencia, la esencialidad y la idea»], en *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 4 [Anuario de filosofía y de investigación fenomenológica 4] (1921), p. 522.

\* «Roca de bronce». Expresión francesa que se hizo proverbial desde que el emperador Federico Guillermo I de Prusia la empleara en un discurso para referirse con ella a su canciller von Bismarck en oposición a la roca de San Pedro con la que contaban los 'hermanos' católicos. [N. del T.]

clase de ejemplos de lo trágico, esto es, toda clase de sucesos y acontecimientos de los que los hombres predicán la impresión de lo trágico, y preguntar luego de manera inductiva qué tienen entre ellos 'en común'? Esto sería una especie de método inductivo que podría apoyarse experimentalmente. Pero no nos llevaría tan lejos sin embargo como la observación de nuestro yo cuando lo trágico se halla operando en nosotros. Pues ¿qué nos autoriza a confiar en las declaraciones de la gente de que también es trágico lo que ellos llaman así?»<sup>[4]</sup>. En verdad que no puede conducir a nada el intento de determinar inductivamente las ideas —por lo tanto, conforme a su 'extensión'— a partir del modo popular de hablar, para acabar luego explorando la esencia de lo que se ha fijado de manera extensiva. Pues, para el filósofo, el uso lingüístico resulta ciertamente inestimable si se lo acepta como alusión a las ideas, resultando en cambio capcioso si se emplea como fundamento conceptual formal en su interpretación a través de un discurso o un pensamiento de carácter laxo. Este hecho permite incluso afirmar que tan sólo con una extrema reserva puede el filósofo aproximarse a la usanza propia del pensamiento ordinario consistente en hacer de las palabras conceptos específicos, a fin de asegurarse mejor de ellas. Precisamente la filosofía del arte no pocas veces ha cedido a esta sugerencia. Pues cuando —entre muchos, un ejemplo drástico— la *Estética de lo trágico* de Volkelt\* incluye en el seno de sus investigaciones piezas de Holz\*\* o de Halbe\*\*\* en el mismo sentido que los dramas de

4 Max Scheler: *Vom Umsturz der Werte* [De la subversión de los valores], 2ª edición revisada de los *Abhandlungen und Aufsätze* [Ensayos y artículos], Leipzig, 1919, vol. I, p. 241.

\* Johannes Volkelt (1848-1930): filósofo alemán. Primero hegeliano, luego schopenhaueriano, más tarde hartmanniano, al fin terminaría profesando un neokantismo de orientación metafísica. Partiendo de la constatación de que las mismas ciencias naturales van más allá de los límites de la experiencia, Volkelt propugna una metafísica crítica basada en un mínimo transubjetivo, es decir, compartido por todos los individuos cognoscentes. Consecuentemente con estos planteamientos, considera la lógica como parte de la epistemología y la estética como una ciencia normativa de método analítico que se funda en la psicología. Su *Ästhetik des Tragischen* conoció tres ediciones: en 1897, 1906 y 1917. [N. del T.]

\*\* Arno Holz (1863-1929): escritor alemán. Autor de un manifiesto naturalista en su juventud (*El libro del tiempo*, 1885), se iría alejando poco a poco respecto de aquella posición hasta escribir en 1908 una pieza titulada *Eclipse de sol*, cuyo héroe va «en busca de una idea en la que creer». [N. del T.]

\*\*\* Max Halbe (1865-1944): escritor alemán. El naturalismo y la denuncia de la violencia de los diferentes prejuicios sociales, que eran propios de su primer teatro (*El deshielo*, 1892; *Juventud*, 1893), irían remitiendo a favor de una novelística costumbrista abiertamente descomprometida. [N. del T.]

Esquilo o de Eurípides, sin preguntar siquiera si lo trágico es una forma que pueda cumplimentarse actualmente de modo general o si no será por el contrario una forma históricamente condicionada, entonces, por lo que a lo trágico se refiere, entre tan diversos materiales no existe tensión, sino sólo una muerta disparidad. Ante la acumulación así surgida de unos hechos entre los cuales los más originarios, que resultan también los más esquivos, no tardan mucho en verse recubiertos por la maraña de los hechos más modernos, a la investigación que para explorar lo que es común' quiso imponerse esta compilación no le quedan por tanto entre las manos sino algunos datos psicológicos que camuflan en la subjetividad —si no la propia del investigador sí del burgués contemporáneo medio— o resueltamente heterogéneo, gracias a la imperante uniformidad de su empobrecida reacción. En los conceptos de la psicología es posible quizá reproducir lo multiforme de unas impresiones de las que poco importa si han sido efectivamente provocadas por obras de arte, pero no aquello que es la esencia de un ámbito artístico. Esto sucede preferentemente en un análisis pormenorizado de su concepto de forma, cuyo contenido metafísico sin duda alguna no debe aparecer tanto como algo que se encuentra cuanto como algo que opera en su interior, transmitiendo de este modo el pulso al igual que la sangre lo transmite al cuerpo.

El apego a la multiformidad, por una parte, y la indiferencia hacia el pensamiento riguroso, por la otra, han sido causas constantemente determinantes de lo que es una inducción acrítica. Se trata así siempre de la aprensión frente a las ideas constitutivas —es decir, los *universalia in re*—, que en alguna ocasión fue formulada con agudeza particular por Burdach\*. «Prometí hablar del origen del Humanismo como si fuera un ser vivo que vino al mundo como un todo en un lugar y un tiempo cualesquiera, y que siguió creciendo luego como un todo ... De este modo procedemos como los llamados realistas entre los escolásticos de la Edad Media, los cuales atribuían realidad a los conceptos generales, es decir, a los 'universales'. De la misma manera, postulamos —hipostasiando, como las mitologías primitivas— una esencia unitaria en su sustancia y poseyendo plena realidad, y luego la llamamos Humanismo como si fuera un individuo vivo. Pero, como en tantos casos semejantes, debemos ... tener claro que lo único que aquí estamos haciendo

consiste en inventarnos un abstracto concepto auxiliar, para abarcar y captar por su intermedio infinitas series de múltiples fenómenos espirituales y personalidades totalmente distintas. De acuerdo con un principio fundamental de la percepción y el conocimiento humanos, esto podemos lograrlo solamente porque, yendo movidos por nuestra innata necesidad de sistema, ciertas peculiaridades que, en estas series de variedades se nos aparecen semejantes o coincidentes, las percibimos más agudamente y las acentuamos con más fuerza que las diferencias ... Etiquetas como Humanismo o Renacimiento son por tanto arbitrarias, e incluso erróneas, porque dan a esta vida de múltiples fuentes, figuras y espíritus la falsa apariencia de una real esencialidad. Así, el hombre del Renacimiento, tan popular desde Burckhardt\* y desde Nietzsche, es igualmente una máscara arbitraria, incluso una desorientadora»<sup>5</sup>. Y una nota del autor a este pasaje insiste de este modo: «La mala réplica del inerradicable 'hombre del Renacimiento' es 'el hombre gótico', que hoy desempeña un papel desorientador e incluso pasea su ser espectral por el universo intelectual de relevantes e incluso venerables historiadores (¡E. Troeltsch\*\*!). Al cual se añade luego 'el hombre barroco', del que Shakespeare, por ejemplo, constituye para nosotros un singular representante»<sup>6</sup>. Esta toma de postura está justificada en la medida en que se dirige contra la hipóstasis de conceptos generales, ya que éstos no incluyen en todas sus versiones a los universales. Pero falla totalmente ante la cuestión de una teoría de la ciencia platónica orientada a la exposición de unas esencialidades cuya necesidad no advierte en absoluto. La forma lingüística de los análisis científicos, tal como se mueven fuera de lo matemático, es lo

5 Konrad Burdach: *Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Anhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst* [Reforma, Renacimiento, Humanismo. Dos ensayos sobre los fundamentos de la cultura y la filología moderna], Berlín, 1918, pp. 100 ss.

6 Burdach: *ibid.*, p. 213 (nota).

\* Jakob Burckhardt (1818-1897): historiador suizo de expresión alemana. Hijo de un pastor protestante, abandonó la teología por la historia. Especialista en historia del arte y de la civilización, es autor de algunos famosos trabajos sobre el Renacimiento italiano y la Grecia antigua en los que se preocupaba por captar la individualidad de cada época. Durante unos años compartió con Nietzsche el claustro de la Universidad de Basilea, ejerciendo influencia sobre él. Combatió la idea de progreso, oponiéndole los signos de decadencia que le parecían evidenciarse en Occidente. [N. del T.]

\*\* Ernst Troeltsch (1865-1922): historiador y filósofo alemán. Su visión de la filosofía de la historia trata de explicitar la unidad del devenir a través de cada cultura y sus valores; la suya es una posición muy próxima a la de la escuela de Bae y a Dilthey. [N. del T.]

\* Konrad Burdach (1859-1936): germanista alemán. [N. del T.]

único que puede preservar a la ciencia de la acometida de un escepticismo sin límites, el cual amenaza en última instancia con arrastrar en un torbellino cualquier posible metodología inductiva por más sutil que sea, sin que le puedan hacer frente los más aguzados argumentos de Burdach. Pues éstos sólo son una privada *reservatio mentalis*, no un seguro metódico. Por lo que hace a los tipos y particulares épocas históricas, nunca podrá admitirse ciertamente que ideas como la del Renacimiento o del Barroco puedan dominar conceptualmente el tema, y el supuesto de que una moderna intelección de los distintos periodos históricos pueda conseguir acreditarse en eventuales confrontaciones en las cuales, como en los grandes puntos de inflexión, se enfrenten a cara descubierta, sería ignorar el contenido de las fuentes, el cual suele venir determinado por los intereses actuales y no por las ideas historiográficas. Y, sin embargo, lo que tales nombres no pueden hacer como conceptos lo consiguen sin duda en cuanto ideas, en el seno de las cuales lo parecido no llegará al solapamiento, pero lo extremo llega hasta la síntesis. Y esto además sin menoscabo de que el análisis conceptual choque bajo todas las circunstancias con fenómenos que son totalmente dispares, y de que, en ocasiones, el perfil de una síntesis pueda llegar a ser visible, aunque indudablemente no legítimo. Así ha observado con razón Strich\*, a propósito del Barroco literario en el que surgió el *Trauerspiel* alemán, «que los principios de configuración siguieron siendo los mismos a lo largo del siglo»<sup>71</sup>.

La reflexión crítica de Burdach la inspira no tanto la idea de una revolución positiva en el campo del método cuanto la marcada preocupación por errores factuales de detalle. Pero la metodología, a fin de cuentas, no debe en ningún caso presentarse guiada por el mero temor a insuficiencias factuales, es decir, de modo negativo y como un mero canon de advertencias. Debe más bien partir de intuiciones de orden superior que as que ofrece el punto de vista de un verismo científico. El cual, ante cada problema individual, tiene necesariamente que toparse con aquellas

<sup>71</sup> Fritz Strich: «Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts» [«El estilo lírico del siglo XVII»], en *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Franz Muncker zum 60 Geburtstag dargebracht von Eduard Berend* [u. a.] [Ensayos sobre la historia de la literatura alemana. Ofrecidos a Franz Muncker en su 60º aniversario por Eduard Berend [y otros]], Múnich, 1916, p. 52.

\* Fritz Strich (1882-1963): historiador alemán de la literatura. Se le considera el primer estudioso que aplicó el concepto de barroco a la literatura. [N. del T.]

cuestiones de auténtica metodología que por su parte ignora en su credo científico. Por lo general, su solución pasará por una revisión del planteamiento, la cual es formulable ponderando cómo puede no tanto responderse científicamente como más bien plantearse la pregunta: «¿Cómo fue, pues, propiamente hablando?». A través de tal ponderación, preparada por lo que antecede pero concluida en lo que sigue, se decide ante todo si la idea es una abreviatura indeseada o si fundamenta en su expresión lingüística algún verdadero contenido científico. Una ciencia que se agota en la protesta contra el lenguaje de su investigación constituye un absurdo. Las palabras son de hecho, junto a los signos de las matemáticas, el único medio de exposición de la ciencia, pero ellas mismas no son signos. Pues en el concepto, al que sin duda corresponde el signo, queda despotenciada justamente esa misma palabra que, en cuanto idea, es poseedora de su esencialidad. Aquel verismo a cuyo servicio se dispone el método inductivo de la teoría del arte no es ennoblecido por el hecho de que al final los planteamientos respectivamente discursivo e inductivo coincidan en una 'intuición'<sup>81</sup> que, como R. M. Meyer\* y otros imaginan, podría redondearse como sincretismo entre múltiples métodos. Con lo cual uno se encuentra, como sucede con todas las paráfrasis ingenuo-realistas del problema del método, situado de nuevo en el comienzo. Pues es precisamente la intuición la que debe ser interpretada. Aquí también la imagen del procedimiento inductivo, en lo que es la investigación estética, muestra su turbiedad habitual, teniendo en cuenta que dicha intuición no es la de la cosa resuelta en la idea, sino la de los estados subjetivos del receptor según son proyectados en la obra, que es en lo que desemboca la empatía considerada por R. M. Meyer como pieza clave de su método. Este método, opuesto enteramente al que se va a aplicar en el curso de esta investigación, «considera la forma artística del drama, así como de la tragedia o la comedia, o el sainete de situación o de carácter, magnitudes dadas con las que se

<sup>81</sup> Richard M[oritz] Meyer: «Über das Verständnis von Kunstwerken» [«Sobre la comprensión de obras de arte»], en *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik* 4 [Nuevos anuarios de la Antigüedad clásica, historia y literatura alemana y de pedagogía 4] (1901) (= *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik* 7 [Nuevos anuarios de la Antigüedad clásica, historia y literatura alemana y de pedagogía 7]), p. 378.

\* Richard Moritz Meyer (1860-1914): historiador alemán de la literatura. En su obra se encuentran precedentes de la teoría de los campos semánticos y una fundamentación teórica de la división por décadas de la literatura alemana del siglo XIX. [N. del T.]

cuenta. Luego, a partir de la comparación de muestras destacadas de cada género, trata de obtener reglas y leyes por las que medir el producto individual. Y, a su vez, a partir de la comparación de los géneros, aspira a leyes artísticas generales que sean válidas para cada obra»<sup>9</sup>. La 'deducción' del género en la filosofía del arte estribaría por tanto en un procedimiento inductivo ligado al abstractivo; luego, de estos géneros y especies no se obtendría deductivamente una secuencia sino que ésta más bien resultaría presentada en el esquema de la deducción.

Mientras que la inducción rebaja las ideas a conceptos mediante la renuncia a su articulación y ordenación, la deducción hace lo propio mediante su proyección en un continuo pseudológico. El reino del pensamiento filosófico no se deshilvana siguiendo las líneas ininterrumpidas de las deducciones conceptuales, sino al describir el mundo de las ideas. Su ejecución comienza de nuevo con cada una como si fuera una idea originaria. Pues las ideas constituyen una pluralidad irreductible. Las ideas están dadas a la consideración en calidad de pluralidad sujeta a número —mejor, a nombre, propiamente hablando—. De ahí la vehemente crítica de Benedetto Croce\* a la deducción del concepto de género en la filosofía del arte. Croce ve con razón en la clasificación, en cuanto armazón de deducciones especulativas, el fundamento de una crítica superficialmente esquematizante. Y mientras que el nominalismo practicado por Burdach en cuanto a los conceptos de época histórica, con su repugnancia a relajar en lo más mínimo el contacto con el *factum*, se remonta al temor a alejarse de lo acertado, en Croce un nominalismo en todo análogo en cuanto a los conceptos de género estético, un análogo aferrarse a lo individual, nos remite a la preocupación por, al ale-

9 Meyer: *ibid.*, p. 372.

\* Benedetto Croce (1866-1952): crítico literario, historiador, filósofo y político italiano. Discípulo de Spaventa, durante un tiempo se sintió atraído por el marxismo (al que más tarde criticaría duramente), siendo luego influido por las teorías estéticas e históricas de J. B. Vico. Pero fue el idealismo hegeliano la doctrina a la que definitivamente se adhirió su filosofía del espíritu. Así expuso sucesivamente una concepción original de la creación y del lenguaje artístico que ponía el acento en la unidad intuitiva del contenido y de la forma de la obra de arte (*La estética como ciencia de la expresión*, 1902), una teoría del conocimiento (*La lógica como ciencia del concepto puro*, 1909) y de la práctica, económica y ética (*Filosofía de la práctica*, 1909). Reacio a toda trascendencia, definió su filosofía como un 'historicismo' absoluto, para el cual el sentido de la historia no es sino la progresiva afirmación de la libertad y de la actividad creativa del espíritu (*Teoría e historia de la historiografía*, 1912). Su pensamiento, pues, se pretendió total

jarse de ello, quedarse absolutamente privado de lo esencial. Esto es precisamente lo que más que cualquier otra cosa se presta para poner a la luz adecuada el verdadero sentido de los nombres de los géneros estéticos. El *Breviario de estética* reprueba el prejuicio «de la posibilidad de distinguir varias o muchas formas particulares de arte, cada una determinada en su concepto particular, al interior de sus límites, y provista además de leyes propias ... Muchos siguen componiendo todavía tratados sobre la estética de lo trágico, de lo cómico, de la lírica o del humorismo, así como estéticas de la pintura, de la música o de la poesía ...; y, lo que es peor, ... los críticos, al juzgar las obras de arte, aún no han abandonado por entero el hábito de medirlas por los géneros y las artes particulares a las que, según ellos, pertenecen»<sup>10</sup>. «Cualquier teoría sobre la división de las artes es del todo infundada. El género o la clase es, en este caso, sólo uno, el arte mismo o la intuición, mientras que las obras de arte individuales son sin duda incontables: todas originales y ninguna traducible en otra ... Entre lo universal y lo particular no se interpone en la consideración filosófica ningún elemento intermedio, ninguna serie de géneros o de especies, es decir, *generalia*»<sup>11</sup>. Esta afirmación tiene una plena validez en lo que respecta a los conceptos de los géneros estéticos. Pero se queda a mitad de camino, pues al igual que la alineación de obras de arte que vaya destacando lo común es empresa ociosa a todas luces cuando de lo que se trata no es de antologías estilísticas o históricas sino de lo que en ellas resulta esencial, así también es impensable que la filosofía del arte se desprenda jamás de sus ideas más puras, como las de lo trágico o lo cómico. Pues esto no son compendios de reglas, sino que son formas ellas mismas, al menos del mismo nivel de densidad y realidad que lo es cualquier drama, aunque en absoluto resulten conmensurables con él. Así que no tienen

(«El pensamiento piensa todo o nada»), sin perder nunca de vista en todo caso la realidad concreta. Fundador de la revista *Crítica* (1903), se consagró a importantes trabajos de historia, crítica literaria (*La literatura de la nueva Italia, 1914-1940*) e historiografía (*Historia del reino de Nápoles, 1925; Historia de Europa en el siglo XIX, 1932*). Tomando parte activa en la vida política italiana, a diferencia de Gentile nunca dejó de afirmar sus posiciones liberales. Senador (1910) y ministro de Instrucción Pública (1920-1921), manifestó su rotunda oposición al fascismo. Tras el hundimiento del régimen, en 1944 asumió la presidencia del Partido Liberal, y fue elegido primero diputado y luego senador de la República Italiana. [N. del T.]

10 Benedetto Croce: *Grundriß der Aesthetik. Vier Vorlesungen*, edición alemana autorizada de Theodor Poppe, Leipzig, 1913 (*Wissen und Forschen 5 [Saber e investigar 5]*), p. 43 [ed. esp.: *Breviario de estética*, Aldebarán, Madrid, 2002, pp. 61 s.].

11 Croce: *ibid.*, p. 46 [ed. esp. cit.: pp. 64 s.].

ninguna pretensión de subsumir cierto número de obras literarias sobre la base de cualesquiera puntos en común. Pues aun cuando no hubiese ni tragedia pura ni puro drama cómico a los que poder llamar tales, estas ideas podrían existir. A ello tiene que ayudar una investigación que en su punto de partida no se ligue a todo aquello que jamás se pueda definir como trágico o cómico, sino que atienda a lo ejemplar, aun a riesgo de no poder atribuir este carácter más que a lo que es un fragmento disperso. Por tanto, no provee de 'pautas' a los autores de recensiones. Ni la crítica ni los criterios de una terminología, piedra de toque de la doctrina filosófica de las ideas en arte, se forman aplicando la pauta externa de la comparación, sino antes bien de manera inmanente, gracias a un desarrollo del lenguaje formal propio de la obra, el cual exterioriza su contenido a costa de su efecto. A esto se añade que precisamente las obras significativas, en la medida en que en ellas el género no aparece por vez primera y al tiempo por así decir como ideal, se encuentran fuera de los límites del género. Pues una obra significativa o funda el género como tal o lo supera, y en las perfectas se unen ambas cosas.

En la imposibilidad de un desarrollo deductivo de las formas artísticas, y en la consiguiente desvigorización de la regla como instancia crítica —por más que nunca deje de constituir una instancia de la enseñanza artística—, halla su fundamento un fecundo escepticismo. A éste cabe sin duda compararlo con la profunda toma de aliento del pensamiento tras de la cual puede perderse en lo minúsculo, ya sin rastro de agobio. De lo más minúsculo, en efecto, es de lo que se habla cada vez que la consideración se sumerja en una obra y en la forma del arte para evaluar su contenido. La precipitación con que se suele tratar a las obras, con el mismo manotazo con que se puede escamotear una propiedad ajena, es propia de expertos, no siendo mejor en absoluto que la bonhomía de los letrados. Para la verdadera contemplación, en cambio, el apartamiento del procedimiento deductivo va ligado a un retorno cada vez más hondo, cada vez más ferviente, a los fenómenos, los cuales nunca corren el peligro de resultar objetos de un asombro turbio, por cuanto su exposición es igualmente la exposición de las ideas, y sólo en ello se salva lo que poseen de individual. Evidentemente, el radicalismo, que privaría a la terminología estética de una porción de sus mejores plasmaciones, reduciendo al silencio a la filosofía del arte, no es para Croce la última palabra. Pues éste más bien dice: «Cuando se niega a las clasificaciones abstractas todo

valor retórico, eso no significa negar valor teórico a esa clasificación genética y concreta, que por lo demás no es 'clasificación', sino que más bien se llama historia»<sup>[12]</sup>. Con esta oscura frase el autor roza, por desgracia sólo de pasada, el núcleo de la doctrina de las ideas. De ello no le permite darse cuenta un psicologismo que, mediante la definición del arte como 'intuición', arruina su definición del arte en tanto que 'expresión'. Le queda así excluido hasta qué punto la clasificación que deja definida en calidad de «clasificación genética» coincide con una doctrina de las ideas de las diferentes especies artísticas justamente en el problema del origen. Pues éste, aunque categoría absolutamente histórica, no tiene que ver nada con la génesis. Porque, en efecto, el origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en la nuda existencia palmaria de lo fáctico, y su rítmica únicamente se revela a una doble intelección. Aquella quiere ser reconocida como restauración, como rehabilitación, por una parte, lo mismo que, justamente debido a ello, como algo inconcluso e imperfecto. En cada fenómeno de origen se determina la figura bajo la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad de su historia. El origen, por tanto, no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria. En cuanto a las directrices correspondientes a la consideración filosófica, se encuentran trazadas en la dialéctica inherente al origen. Y ésta prueba cómo, en todo lo esencial, la unicidad y la reciprocidad se condicionan. La de origen no es por tanto, tal como cree Cohen<sup>[13]/\*</sup>, categoría puramente lógica, sino histórica. El hegeliano «Tanto peor para los hechos» es sobradamente

[12] Croce: *ibid.*, p. 67.

[13] Cfr. Hermann Cohen: *Logik der reinen Erkenntnis (System der Philosophie, I)* [Lógica del conocimiento puro (Sistema de filosofía, I)], Berlín, 1914, 2ª ed., pp. 35 s.

\* Hermann Cohen (1842-1918): filósofo alemán. Líder de la escuela neokantiana de Marburgo, su influencia se dejó sentir en Natorp y Cassirer. Rechazando la oposición kantiana entre sensibilidad y entendimiento, consideraba el pensamiento como una actividad originaria capaz de producir por sí misma (*a priori*) su propio objeto (el concepto lógico) e hizo del conocimiento objetivo la ciencia matemática de la naturaleza, cuyo instrumento es el cálculo infinitesimal. El intelectualismo de Cohen se extiende también a los terrenos de la moral y de la estética. En sus primeras ediciones las tres partes de su *System der Philosophie [Sistema de filosofía]* (Bruno Cassirer: Berlín) aparecieron en 1902 (*Logik der reinen Erkenntnis [Lógica del conocimiento puro]*), 1904 (*Ethik des reinen Willens [Ética del querer puro]*) y 1912 (*Ästhetik des reinen Gefühls [Estética del sentimiento puro]*). [N. del T.]

nocido. En el fondo, lo que quiere decir es: la intelección de las conexiones esenciales le incumbe al filósofo, y las conexiones esenciales deben siendo lo que son por más que en el mundo de los hechos no se asmen puramente. Esta actitud auténticamente idealista paga en consecuencia su seguridad al precio del núcleo de la idea de origen. Pues la demostración concerniente al origen debe estar dispuesta a la prenta por la autenticidad de lo mostrado. Si no puede acreditarse como auténtica, el título que porta es ilegítimo. Con esta meditación parece operada, por lo que a los objetos supremos de la filosofía se refiere, la distinción entre la *quaestio juris* y la *quaestio facti*. Esto es indiscutible e inevitable, pero la consecuencia no es, sin embargo, que como momento constitutivo de la esencia quepa adoptar cualquier 'hecho' primitivo sin más. Aquí comienza la tarea del investigador, que no podrá tener tal echo por seguro más que si su más íntima estructura aparece tan esencial que lo revela en calidad de origen. Lo auténtico —ese sello del origen presente en los fenómenos— es objeto de descubrimiento, y de un descubrimiento vinculado de modo único con el reconocimiento. En lo más excéntrico y singular de los fenómenos, en las tentativas más torpes e impotentes así como en las manifestaciones obsoletas de una época de decadencia es donde el descubrimiento puede hacerlo salir a la luz. Lo para construir una unidad a partir de ellas, ni menos para extraer algo común, asume en sí la idea la serie histórica de sus plasmaciones. Entre la relación de lo individual con la idea y con el concepto no se encuentra ninguna analogía: en el segundo caso lo individual cae bajo el concepto y sigue siendo por tanto lo que era: individualidad; en el primero, en cambio, está en la idea, y así llega a ser lo que no era: se convierte en totalidad. Y ésta es su 'salvación' platónica.

La historia filosófica, en cuanto que es la ciencia del origen, es también una forma que, a partir de los extremos separados, de los excesos aparentes y de la evolución, hace que surja la configuración de la idea como totalidad caracterizada por la posibilidad de una coexistencia de dichos opuestos que tenga sentido. La exposición de una idea no puede, bajo ninguna circunstancia, considerarse feliz en tanto no se haya recorrido virtualmente el círculo de los extremos en ella posibles. Pero ese recorrido no deja de ser virtual, ya que lo captado en la idea de origen sólo tiene todavía historia en cuanto contenido, ya no en cuanto acontecer que lo afecta. La historia sólo conoce esa idea internamente, y no ya en el sentido

ilimitado, sino en el referido al ser esencial, lo cual permite caracterizarla como su prehistoria y su posthistoria. En cuanto signo de su salvación o de su reunión en el recinto del mundo de las ideas, la prehistoria y la posthistoria de esa esencia no son historia pura, sino que son historia natural. La vida de las obras y las formas, que sólo bajo esta protección se despliega clara e imperturbada por la humana, es así una vida natural<sup>[14]</sup>. Y si este ser salvado se encuentra establecido en la idea, la presencia de la prehistoria y la posthistoria impropriamente dichas, es decir, de la historia natural, es una presencia virtual. Ya no es real pragmáticamente, sino que, en cuanto historia natural, se la ha de leer en el estado perfecto y llegado al reposo, en el estado de la esencialidad. Con lo cual la tendencia que es propia de toda conceptualización filosófica se determina de nuevo en el viejo sentido: establecer el devenir de los fenómenos en su ser. Pues el concepto de ser de la ciencia filosófica no se satisface en el fenómeno, sino solamente en la absorción de su historia. Y es que, por principio, la profundización de la perspectiva histórica en semejantes investigaciones no conoce límites, sea en lo pasado o en lo por venir, sino que le da la totalidad a la idea. La estructura de ésta, tal como la plasma la totalidad en el contraste con su inalienable aislamiento, es monadológica. Pues la idea es mónada. El ser que ingresa en ella, con la prehistoria y la posthistoria, dispensa, oculta en la propia, la figura abreviada y oscurecida del resto del mundo de las ideas, del mismo modo que en las mónadas del *Discurso de metafísica* de Leibniz de 1686 también se dan en una cada vez todas las demás indistintamente. La idea es mónada, y en ella estriba preestablecida la representación de los fenómenos como en su objetiva interpretación. Cuanto más elevado el orden de las ideas, tanto más perfecta la representación puesta en ellas. Y así puede ser tarea el mundo real en el sentido de que habría que penetrar tan profundamente en todo lo real que en ello se descubriese una interpretación objetiva del mundo. Considerado desde la tarea de semejante inmersión, no parece extraño que el pensador de la monadología fuera el fundador del cálculo infinitesimal. La idea es mónada, y eso significa, en pocas palabras, que cada idea contiene la imagen del mundo. Y su exposición tiene como tarea nada menos que trazar en su abreviación esta imagen del mundo.

14 Cfr. Walter Benjamin: «Die Aufgabe des Übersetzers» [«La tarea del traductor»], en Charles Baudelaire: *Tableaux parisiens* [Cuadros parisinos], traducción alemana con un prólogo de Walter Benjamin, Heidelberg, 1923. *Die Drucke des Argonautenkreises 5* [La imprenta del círculo de los argonautas 5], 1923, pp. VIII-IX.

La historia de la investigación del Barroco literario alemán confiere al análisis de una de sus formas principales —un análisis que ha de ocuparse no del establecimiento de reglas y tendencias, sino ante todo de la metafísica, aprehendida concretamente y en su plenitud, de dicha forma— una apariencia paradójica. Es sin embargo indudable que entre los múltiples obstáculos con que se ha enfrentado la intelección de la literatura de esa época uno de los más importantes lo constituye la forma torpe aunque significativa que es propia especialmente de su teatro. Pues la forma dramática apela de la manera más resuelta a la resonancia histórica, por más que a la dramática del Barroco dicha resonancia se le ha venido negando. Hasta la fecha actual, la renovación del patrimonio literario alemán que comenzó con el Romanticismo apenas si ha afectado a la literatura del Barroco. Fue antes que nada el drama de Shakespeare el que con su riqueza y libertad logró oscurecer para los escritores románticos las tentativas alemanas contemporáneas, cuya seriedad resultaba además enteramente extraña al teatro escénico. Por su parte, la naciente filología germánica consideraba sospechosas las tentativas absolutamente impopulares de un funcionariado cultivado. En efecto, a pesar de la importancia que tuvieron los servicios de estos hombres en favor de la causa de la lengua y de la cultura popular, y a pesar de su consciente participación en la formación de una literatura nacional, de hecho su trabajo se encontraba marcado con demasiada claridad por la máxima absolutista «todo para el pueblo, nada a través de él» como para ganarse a los filólogos de la escuela de Grimm\* y la de Lachmann\*\*. Y no es lo que contribuyó en menor medida a la violencia vejatoria de su gesto ese espíritu que les impedía, a ellos que se sujetaban firmemente al esqueleto del drama alemán, recurrir al estrato material de la cultura popular alemana. Ni la leyenda alemana ni la historia alemana desempeñan, en efecto, ningún papel en el drama barroco. Pero tampoco benefició a la investigación del *Trauerspiel* barroco la difusión y hasta superficialización historicista de los estudios germanísticos a lo

\* Jakob Grimm (1785-1863): filólogo y escritor alemán. Fundador de la filología alemana, reunió y publicó con su hermano Wilhelm (1786-1859) y con Johann Joseph Görres (1776-1848) varias colecciones de cuentos y leyendas. Suya es también una *Historia de la lengua alemana* (1848), así como un *Diccionario alemán* (1852-1858). [N. del T.]

\*\* Karl Lachmann (1793-1851): filólogo alemán. Creador de un fecundo método de crítica textual en base al cual él mismo realizó importantes ediciones de textos clásicos (Lucrecio), bíblicos y alemanes medievales. [N. del T.]

largo del último tercio del siglo. Aquella esquiva forma le resultaba sin duda inaccesible a una ciencia para la que la crítica estilística y el análisis formal eran disciplinas auxiliares del más ínfimo rango, y además a muy pocos podía inducir a realizar esbozos histórico-biográficos la triste mirada que emitían las fisonomías de esos autores desde unas obras tan mal comprendidas. En cualquier caso, en ninguno de estos dramas resulta posible el hablar de un despliegue libre, o bien lúdico, del ingenio literario. Pues los dramaturgos de la época más bien se sintieron fuertemente ligados a la tarea de crear la forma de un drama secular en general. Y por más que, con frecuencia mediante repeticiones estereotipadas, desde Gryphius\* a Hallmann\*\*, abundaran los esfuerzos en este sentido, el drama alemán de la Contrarreforma nunca encontró la forma maleable, dócil a cualquier toque virtuosista, que Calderón le dio al español. En efecto, aquel drama se formó —precisamente por haber surgido de modo necesario de esa época suya— gracias a un esfuerzo sumamente violento, lo que ya por sí sólo indicaría que no hubo ningún genio soberano que le diera su impronta a aquella forma. Y, sin embargo, es en ella donde se halla el centro de gravedad de cada ejemplo del *Trauerspiel* barroco. Lo que ahí pudo captar cada escritor se encuentra de manera incomparable en deuda con ella, siendo una forma cuya profundidad no se ve perjudicada por la limitación de esos autores. Comprender esto es condición previa al desarrollo de la investigación. Por supuesto que luego continúa siendo imprescindible una conside-

\* Andreas Greif, llamado Gryphius (1616-1664): poeta y dramaturgo alemán. Considerado una de las figuras más representativas de la literatura barroca alemana, su vida y su obra estuvieron marcadas por las graves desgracias de una patria arrasada política y espiritualmente durante la Guerra de los Treinta Años. Su sentimiento trágico de la fragilidad de la existencia humana y la vanidad del mundo, frente al cual opone una fe cristiana teñida de estoicismo, se reflejará en su obra lírica y en un teatro hecho de intrigas complejas e intención ética y didáctica, en el que trató de sintetizar a Shakespeare, el teatro francés (sobre todo Corneille) y la tragedia clásica (de la cual tomó prestado el personaje del coro). [N. del T.]

\*\* Johann Christian Hallmann (ca. 1640-ca. 1705): poeta y dramaturgo alemán. En su obra, despreciada en bloque por la mayoría de comentaristas del siglo XVIII y sólo revitalizada a partir de mediados del siglo siguiente, cabe la distinción de dos períodos: antes y después de su conversión al catolicismo. En el segundo, abandonado por sus antiguos mecenas protestantes, su lenguaje, siempre ornamental y retórico, fue incorporando progresivamente elementos del drama barroco jesuítico, así como del teatro itinerante (adición de una trama secundaria *buffa* que parodia a la *seria* principal) y también de la ópera veneciana. [N. del T.]



ración que se muestre capaz de elevarse a la intuición de una forma en general en el sentido de que vea en ella algo bien distinto de una abstracción operada en el cuerpo de la obra literaria. La idea de una forma —si se nos permite repetir en parte lo ya dicho— no es algo menos vivo que cualquier obra literaria concreta. Más aún, la forma del *Trauerspiel*, comparada con tentativas individuales del Barroco, es sin duda más rica. Y así como toda forma lingüística, aun la desusada y la aislada, puede ser concebida no sólo como testimonio de quien la plasmó sino como documento de la vida de la lengua y de sus posibilidades en un momento dado, también cada forma artística contiene —y con mucho mayor propiedad que cualquier obra individual— el índice de una determinada configuración del arte objetivamente necesaria. La investigación más antigua se vio privada de esta consideración porque el análisis formal y la historia de las formas escapaban de hecho a su atención. Pero no sólo por eso. Más bien contribuiría a ello una adhesión escasamente crítica a la teoría barroca del drama, que es la teoría de Aristóteles adaptada a las tendencias de la época. Pero en la mayoría de las piezas esta adaptación resultó ser un evidente embrutecimiento. Sin tomarse la molestia de indagar las razones relevantes que determinaron esta variación, se ha estado bien dispuesto a hablar con demasiada ligereza de un distorsionante malentendido, y de ahí a pensar que los dramaturgos de la época no habían hecho en lo esencial sino aplicar principios venerables sin comprenderlos verdaderamente tan sólo había un paso. De este modo, el *Trauerspiel* del Barroco alemán aparecía como mera caricatura de la tragedia antigua. Pues dentro de este esquema se quería encajar sin dificultad aquello que a un gusto refinado se le antojaba extraño, bárbaro incluso, en aquellas obras. Las acciones principales y de Estado distorsionaban sobre el fondo del antiguo drama de los reyes; el engolamiento destruía lo que fue el noble *páthos* de los helenos, y el sangriento efecto conclusivo desvirtuaba la catástrofe trágica. El *Trauerspiel* se presentaba así como el torpe renacimiento de la tragedia. De este modo se impuso una nueva clasificación que tenía que frustrar enteramente toda posible visión de dicha forma: considerado como drama del Renacimiento, el *Trauerspiel* aparece afectado en sus rasgos característicos por otros tantos defectos estilísticos. Debido a la autoridad de unos registros temáticos elaborados con un criterio histórico, este inventario estuvo por mucho tiempo sin rectificar. A consecuencia de ello, la muy meritoria obra de Stachel *Séneca y el drama alemán del Renaci-*

miento\*, que fundó la bibliografía en este campo, se ha visto privada estrictamente de toda comprensión esencial que resulte digna de mención, a la cual tampoco aspira en absoluto. En su trabajo sobre el estilo lírico del siglo XVII, ya puso Strich de manifiesto dicho equívoco, que desde hace tiempo ha paralizado la investigación: «Se suele designar como Renacimiento el estilo propio de la literatura alemana a lo largo del siglo XVII. Pero si por él se entiende algo más que la inesencial imitación del aparato antiguo, este nombre resulta por completo engañoso, siendo tan sólo muestra de la grave falta de orientación en la ciencia de la literatura por lo que a la historia de los estilos se refiere, dado que ese siglo no tenía nada en absoluto del espíritu clásico del Renacimiento. El estilo de su literatura es más bien barroco, por más que uno no piense sólo en el engolamiento y recargamiento, sino que se remonte a los principios más profundos de configuración»<sup>[15]</sup>. Otro error mantenido con asombrosa y constante obstinación en la historia propia del período se conecta con el prejuicio que alimenta la crítica estilística. Con ello nos estamos refiriendo al carácter no escénico, supuestamente, de esta dramaturgia. Quizá no sea ésta la primera vez que la perplejidad ante un insólito escenario lleva a pensar que éste no existió, y que obras semejantes nunca funcionaron en la práctica, siendo rechazadas por la escena. En todo caso, en la interpretación de Séneca se encuentran algunas controversias que se asemejan notablemente en esto a las discusiones a propósito del drama barroco. Sea como fuere, por lo que al Barroco se refiere se ha refutado aquella fábula centenaria, transmitida de A. W. Schlegel<sup>[16]</sup> a Lamprecht<sup>[17]\*\*</sup>, según la cual su teatro

15 Strich: *loc. cit.*, p. 21.

16 Cfr. August Wilhelm Schlegel: *Sämtliche Werke* [Obras completas], editadas por Eduard Blöcking, vol. 6: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* [Lecciones sobre arte dramático y literatura], 3ª ed., 2ª parte, Leipzig, 1846, p. 403. — También A[ugust] W[ilhelm] Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* [Lecciones sobre arte y literatura], editadas por J[akob] Minor, 3ª parte (1803-1804): *Geschichte der romantischen Literatur* [Historia de la literatura romántica], Heilbronn, 1884 (*Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*. 19 [Monumentos de la literatura alemana de los siglos XVIII y XIX. 19]), p. 72.

17 Cfr. Karl Lamprecht: *Deutsche Geschichte* [Historia de Alemania], 2ª sección: *Neuere Zeit. Zeitalter des individuellen Seelenlebens* [La época moderna. La era de la vida del alma individual], 3ª vol., 1ª mitad (= vol. 7 de toda la serie, 1ª mitad), 3ª edición inalterada, Berlín, 1912, p. 267.

\* Paul Stachel: *Seneca und das deutsche Renaissancedrama: Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts* [Séneca y el drama alemán del Renacimiento: Estudios sobre la historia de la literatura y del estilo en los siglos XVI y XVII], Berlín, 1907. [N. del T.]

\*\* Karl Lamprecht (1856-1915): historiador alemán. Sus estudios sobre la historia eco-

estaba destinado a la lectura. Pero donde lo teatral logra expresarse a través de una fuerza particular es precisamente en los sucesos violentos, que provocan el placer del espectador. Incluso la teoría subraya en determinadas ocasiones los efectos escénicos, y la sentencia de Horacio «*Et prodesse volunt et delectare poetae*» \* plantea a la poética de Buchner \*\* la pregunta de cómo es concebible esto último respecto al *Trauerspiel*; a la cual contesta de este modo: no por su contenido, pero sí por la forma de su presentación teatral<sup>[18]</sup>.

La investigación, que se encontraba con prejuicios tan múltiples ante este teatro, al intentar realizar un homenaje objetivo —lo cual, para bien o para mal, tenía que resultarle extraño al asunto— no hizo sino aumentar la confusión a la que ahora se debe enfrentar de entrada toda reflexión a ese respecto. En efecto, no cabe tener por posible que se pudiera pensar que de lo que se trataba era de demostrar la coincidencia del efecto del *Trauerspiel* barroco con los efectos de temor, tanto como de compasión, que Aristóteles considera efecto de la tragedia, para concluir en consecuencia que se trata de auténtica tragedia, por más que a Aristóteles nunca se le ocurriera afirmar que sólo las tragedias pudieran provocar compasión y temor. Uno de los primeros autores mencionados hizo la siguiente observación, sumamente grotesca: «Gracias a sus estudios, Lohenstein \*\*\* llegó a vivir hasta

nómica de Francia y Alemania durante la Edad Media, y entre ellos la *Historia de Alemania* que cita Benjamin (primera edición: 1891-1909), constituyeron importantes contribuciones a la renovación en Alemania de los trabajos sobre historia. [N. del T.]

18 Cfr. Hans Heinrich Borcherdt: *Augustus Buchner und seine Bedeutung für die deutsche Literatur des siebzehnten Jahrhunderts* [*Augustus Buchner y su importancia para la literatura alemana del siglo XVII*], Múnich, 1919, p. 58.

\* «Ser de provecho y deleitar quieren los poetas». La cita exacta dice: «*Aut prodesse volunt aut delectare poetae*» («O ser de provecho o deleitar quieren los poetas»). Horacio: *De arte poetica*, v. 333. [N. del T.]

\*\* Augustus Buchner (1591-1661): escritor y profesor de retórica y poética alemán. Su rigurosa sistematización de los principios de ambas disciplinas, que estaba basada en el estudio exhaustivo de los clásicos latinos, ejerció gran influencia sobre todos los literatos de su época. [N. del T.]

\*\*\* David Kaspar Lohenstein (1635-1683): poeta, novelista y dramaturgo alemán. Amanerado en su lírica, y autor de una inacabada novela heroica que evocaba la legendaria figura del «valiente defensor de la libertad de Alemania» (*El magnánimo caballero Arminius*), sería, con su rival Andreas Gryphius, uno de los principales creadores de la tragedia barroca, género en el que, a partir de unos análisis psicológicos sumamente pesimistas, siempre mostró una intención nitidamente moralizadora (*Cleopatra*, 1661; *Agripina*, 1665; *Sofonisba*, 1680). [N. del T.]

tal punto en un mundo pasado que se olvidó del suyo, y por su expresión, pensamiento y sentimientos habría sido mejor comprendido por un público antiguo que por el de su tiempo»<sup>[19]</sup>. Pero más apremiante que refutar tal extravagancia sea quizá la urgencia de señalar que una forma artística nunca puede ser determinada en función de sus efectos: «¡La eterna exigencia indispensable es la perfección de la obra de arte en sí misma! ¡Lástima que Aristóteles, que tenía ante sí lo más perfecto, se pusiese a pensar en el efecto!»<sup>[20]</sup>. Eso dice Goethe. Poco importa si Aristóteles está absolutamente a salvo de la sospecha de la que Goethe lo defiende: uno de los apremiantes requisitos en cuanto al método de debate sobre teatro, desde el punto de vista de la filosofía del arte, lo constituye el que de éste se excluya por completo el efecto psicológico por él definido. En este sentido explica Wilamowitz-Moellendorff: «debería entenderse que la *κάθαρσις* \*\* nunca puede ser específicamente determinante del drama, e incluso en el caso de que se quisiera admitir como específicamente constitutivos los afectos a cuyo través opera el drama, la desdichada pareja formada por el temor y la compasión aún seguirían siendo entera y totalmente insuficientes»<sup>[21]</sup>. Aún más desafortunado y más frecuente que el intento de salvar el *Trauerspiel* con Aristóteles resulta ese tipo de 'homenaje' que con los más banales *aperçus* pretende haber demostrado la 'necesidad' de este teatro, y con ella otra cosa que no suele estar claro si se trata del valor positivo o, al contrario, de la precariedad propia de cualquier valoración. Con toda evidencia, en el terreno de la historia la cuestión de la necesidad de sus manifesta-

19 Conrad Müller: *Beiträge zum Leben und Dichten Daniel Caspers von Lohenstein* [*Contribuciones a la vida y obra de Daniel Casper von Lohenstein*], Breslau, 1882 (*Germanistische Abhandlungen*, 1 [*Ensayos de germanística*, 1]), pp. 72 s.

20 Goethe: *Werke* [Obras], edición por encargo de la Gran Duquesa Sophie de Sajonia (= Edición de Weimar), 4ª sección: *Briefe* [Cartas], vol. 42: enero-julio de 1827, Weimar, 1907, p. 109.

21 Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf: *Einleitung in die griechische Tragödie* [*Introducción a la tragedia griega*], reimpressa a partir de la 1ª edición del *Hércules* de Eurípides, I, caps. I-IV, Berlín, 1907, p. 109.

\* Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf (1848-1931): filólogo alemán especializado en la cultura de la antigua Grecia, a cuyo estudio aplicaría el método positivista. En el ámbito del fenómeno dionisiaco, es de destacar la acerba crítica que, en nombre de los filólogos académicos, siempre atentó a la especificidad del fenómeno histórico-literario, dirigió contra las tesis contenidas en *El nacimiento de la tragedia*, de su discípulo Nietzsche. [N. del T.]

\*\* Catarsis. [N. del T.]

ciones siempre es apriórico. El falso término ornamental de 'necesidad', con el que a menudo se ha adornado el *Trauerspiel* barroco, brilla en muchos colores. No sólo se refiere a una necesidad histórica, en ocioso contraste con el mero azar, sino también a la subjetiva de una *bona fides* en contraste con la pieza virtuosa y lograda. Pero también, al tiempo, resulta evidente que con constatar que la obra surge necesariamente de una disposición subjetiva nada se nos dice de su autor. No otra cosa sucede con la 'necesidad' que concibe las obras y las formas como fases previas del desarrollo ulterior dentro de un contexto problemático. «Quizá su concepto de la naturaleza y su visión del arte estén destruidos y arruinados para siempre; lo que sigue floreciendo inmarchitable, incorrompible e imperecedero son, primero, los descubrimientos materiales, y luego, aún más, los hallazgos técnicos que corresponden al siglo XVII»<sup>[22]</sup>. Así rescata todavía la exposición más reciente a la literatura de dicho período reduciéndola a la condición de mero medio. La 'necesidad'<sup>[23]</sup> de los homenajes se sitúa en una esfera plagada de equívocos, y si aún consigue dar el pego es debido al único concepto de necesidad estéticamente relevante: aquel en que Novalis piensa cuando habla de la aprioridad de las obras de arte como la necesidad de ser ahí que ellas comportan. Pero salta a la vista que ésta únicamente se revela a un análisis que la penetra hasta el contenido metafísico. Por el contrario, el 'homenaje' timorato se le sustrae decididamente, y en uno así se queda a fin de cuentas el reciente intento realizado por Cysarz\*. Si a los estudios anteriores se les escapaban los motivos para adoptar un enfoque totalmente distinto, lo que en éste sorprende es cómo ideas valiosas y observaciones precisas no llegan a producir mejores frutos debido al sistema de la poética clasicista al que están conscientemente referidas. En último término, no nos habla aquí tanto la consabida 'salvación' clásica como un nada pertinente ofrecimiento de disculpas. En obras más antiguas se suele encontrar en este punto la Guerra de los Treinta Años.

De todos los deslices que se encontraban censurables en estas formas ella aparece como responsable. «Ce sont, a-t-on dit bien des fois, des pièces écrites par des bourreaux et pour des bourreaux. Mais c'est ce qu'il fallait aux gens de ce temps là. Vivant dans une atmosphère de guerres, de lutttes sanglantes, ils trouvaient ces scènes naturelles; c'était le tableau de leurs mœurs qu'on leur offrait. Aussi goûtèrent-ils naïvement, brutalement le plaisir qui leur était offert»<sup>[24]</sup>/\*.

De este modo es cómo, a finales de siglo, la investigación se había alejado sin remedio de una exploración crítica de la forma del *Trauerspiel*. El sincretismo propio del enfoque de la historia cultural, de la historia literaria y de la biografía, con que se intentó sustituir la reflexión desde el punto de vista de la filosofía del arte tiene en el caso de la investigación más reciente un equivalente estructural más inofensivo. Lo mismo que un enfermo bajo los efectos de la fiebre reelabora en las acuciantes representaciones del delirio todas las palabras que percibe, así también el espíritu del tiempo recurre a documentos de mundos espirituales que le son cronológica o espacialmente remotos para arrebatárselos e incorporarlos brutalmente a sus egocéntricas fantasías. Sin embargo, ésta es su marca más característica: no se podría hallar ningún nuevo estilo ni ninguna civilización desconocida que, con toda evidencia, no hablara enseguida a la sensibilidad de los contemporáneos. A esta funesta sugestionabilidad patológica, merced a la cual el historiador trata de ocupar subrepticamente, por 'sustitución'<sup>[25]</sup>, el puesto que corresponde al creador, como si él, justamente por haberla hecho, fuera también intérprete de su obra, se le ha dado el nombre de 'empatía', donde lo que es mera curiosidad cobra un insolente atrevimiento cubriéndose con el manto del método. En dicha incursión, la falta de autonomía de la generación actual ha sucumbido la mayor parte de las veces a la impotente pujanza con que el Barroco le sale al encuentro. Hasta ahora tan

22 Herbert Cysarz: *Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko* [Literatura barroca alemana. Renacimiento, Barroco, Rococó], Leipzig, 1924, p. 299.

23 Cfr. J[ulius] Petersen: «Der Aufbau der Literaturgeschichte» [«La estructura de la historia de la literatura»], en *Germanisch-romanische Monatschrift* 6 [Revista mensual germano-románica 6] (1914), pp. 1-16 y pp. 129-152; especialmente, pp. 149 y 151.

\* Herbert Cysarz (1896-1985): filósofo, historiador y germanista alemán. El libro que cita Benjamin fue novedoso por la osada síntesis que planteaba sobre la base de una tensión entre la forma clásica por un lado y el *ethos* y el sentimiento cristianos de la literatura barroca por el otro. [N. del T.]

24 Louis G. Wysocki: *Andreas Gryphius et la tragédie allemande au XVII<sup>e</sup> siècle. Thèse de doctorat* [Andreas Gryphius y la tragedia alemana en el siglo XVII. Tesis de doctorado], París, 1892, p. 14.

25 Petersen: *op. cit.*, p. 13.

\* «Son, como se ha dicho muchas veces, obras de teatro escritas por verdugos y para verdugos. Pero esto es lo que les hacía falta a las personas de aquel tiempo. Al vivir en una atmósfera de guerras y de luchas sangrientas, estas escenas les parecían naturales; lo que se les ofrecía era el cuadro de sus costumbres. Por eso degustaban ingenua y brutalmente el placer que les era allí ofrecido». [N. del T.]

sólo en un número mínimo de casos la reevaluación que provocó la irrupción del expresionismo —aunque no sin influencias de la poética de la escuela de George<sup>[26]</sup>— ha llevado a una auténtica comprensión, reveladora de nuevas conexiones no entre el moderno crítico y su objeto, sino en el interior del objeto mismo<sup>[27]</sup>. Pero la validez de los viejos prejuicios se encuentra actualmente vacilando. Ciertas llamativas analogías con la situación actual que afecta a las letras alemanas han incitado una y otra vez a una inmersión; y ésta, aunque la mayoría de las veces haya resultado sentimental, se orienta positivamente en el Barroco. Ya en 1904, un historiador de la literatura de esa época exponía lo siguiente: «Me ... parece como si desde hace doscientos años la sensibilidad artística de ningún período estuviera en el fondo tan emparentada con la sensibilidad artística de nuestros días como la literatura barroca del siglo XVII cuando estaba en busca de su estilo. Interiormente vacíos o convulsionados en lo más profundo, exteriormente absorbidos por problemas técnicamente formales que en principio parecían tener poco que ver con las cuestiones existenciales de la época, así fueron la mayoría de los escritores barrocos, y, hasta donde alcanza nuestra vista, semejantes a ellos son al menos los escritores de nuestro tiempo cuya producción dejará huella»<sup>[28]</sup>. La opinión tímida y escueta que queda recogida en estas frases se ha ido confirmando desde entonces en un sentido muchísimo más amplio. En 1915 *Las troyanas* de Werfel\* aparecieron como inauguración del drama expresionista. Y no por casualidad se encuentran los mismos temas en la obra de Opitz\*\* que

26 Cfr. Christian Hofman von Hofmanswaldau: *Auserlesene Gedichte* [Poemas escogidos], editados con una introducción de Felix Paul Greve, Leipzig, 1907, p. 8.

27 Cfr., sin embargo, Arthur Hübscher: «Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Grundlegung einer Phaseologie der Geistesgeschichte» [«El Barroco como configuración del sentimiento antitético de la vida. Fundamentación de una faseología de la historia del espíritu»], en *Euphorion* [Euforia] 24 (1922), pp. 517 y 719-805.

28 Victor Mannheimer: *Die Lyrik des Andreas Gryphius. Studien und Materialien* [La poesía de Andreas Gryphius. Estudios y materiales], Berlín, 1904, p. XIII.

\* Franz Werfel (1890-1945): poeta, dramaturgo y novelista austriaco nacido en Praga y fallecido en Beverly Hills. En todos los terrenos literarios su figura aparece ligada formalmente al expresionismo, y a unos contenidos de sentimiento humanitario, liberal y pacifista, inspirados por las preocupaciones religiosas de este escritor de origen judío, fuertemente atraído por el cristianismo. [N. del T.]

\*\* Martin Opitz (1597-1639): poeta y dramaturgo alemán. Desempeñó un papel muy importante en la evolución del teatro alemán del siglo XVII, no tanto por sus obras teóricas como por sus dramas y sus traducciones de tragedias griegas (entre ellas, por cierto, unas *Troyanas* de Eurípides). [N. del T.]

se halla al comienzo del drama barroco. En ambas obras preocuparon a los autores el portavoz y la resonancia del lamento. Y para ello en ninguno de ambos casos fueron necesarios unos amplios desarrollos artísticos, sino más bien una versificación que se halla modelada sobre el recitativo dramático. Sobre todo en lo lingüístico es donde salta a la vista la analogía entre los esfuerzos de entonces con los del pasado más reciente, e incluso con los actuales. Peculiar de unos y otros es sin duda la exageración. Las obras de estas dos literaturas no han nacido tanto de una existencia común como del hecho de que del modo más violento tratan de disimular el déficit de productos válidos en el terreno de las letras. Pues, de igual modo que en el expresionismo, la del Barroco es sin duda una época no tanto de práctica artística propiamente dicha como de voluntad artística inquebrantable. Así sucede siempre en los llamados períodos de decadencia, en los que la realidad suprema del arte es la obra cerrada y aislada. Y sucede que a veces la obra redonda se encuentra únicamente al alcance de epígonos. Son épocas de 'decadencia' de las artes, a saber, épocas de su 'voluntad'. Por eso descubrió Riegl\* dicho término precisamente a propósito del último arte del Imperio Romano. Sin duda, a la voluntad sólo le resulta accesible la forma, pero nunca la obra singular lograda. Y es en esa misma voluntad donde se fundamenta la actualidad del Barroco, tras el derrumbamiento de la cultura clasicista alemana. A ello se añade el empeño en un estilo rústico en el lenguaje que lo hiciera aparecer a la altura de la pujanza de los acontecimientos históricos. No es de hoy la práctica consistente en comprimir en un bloque, con el sustantivo, adjetivos que no conocen ningún uso adverbial. 'Großtanz'\*\* y 'Großgedicht'\*\*\* (es decir, 'epopeya') son vocablos barrocos. Los neologismos se encuentran por doquier.

\* Alois Riegl (1858-1905): historiador del arte austriaco. Entre 1886 y 1897 trabajó en el Museo del Arte y la Industria de Viena, en cuya universidad impartió clases a partir de 1897 y donde fue miembro fundador de la Escuela Vienesa de Historia del Arte. En el plano teórico destaca su atención a períodos de la historia del arte despreciados hasta entonces (la Antigüedad tardía, la alta Edad Media, el Barroco), así como su concepto de una 'voluntad artística' en evolución continua que, por ejemplo, en las artes plásticas permitió el paso de un espacio *héptico* (figuras amontonadas o superpuestas sin organización homogénea y unitaria) a un espacio *óptico* (que culmina con el sometimiento a la perspectiva lineal a partir del Renacimiento). Entre sus obras destacan *Problemas de estilo* (1893), *El arte industrial tardo romano* (1901), *El culto moderno a los monumentos* (1903) y *El nacimiento del arte barroco en Roma* (1908). [N. del T.]

\*\* Literalmente, 'gran danza'. [N. del T.]

\*\*\* Literalmente, 'gran poema'. [N. del T.]

Pero hoy como entonces muchos de ellos traducen el intento de hallar un nuevo *páthos*. Los escritores trataban de apoderarse, cada uno personalmente, de la más íntima capacidad imaginativa de la que brota la determinada, y sin embargo delicada, metafórica del lenguaje. Se buscaba una reputación no tanto con discursos analógicos como con palabras analógicas, como si el propósito inmediato de aquella invención literaria verbal fuera directamente la creación lingüística. Los traductores barrocos gustaban de las plasmaciones más violentas, lo mismo que hoy en día las encontramos sobre todo como arcaísmos en los que uno cree asegurarse las fuentes de la vida del lenguaje. Esta violencia es siempre el signo propio de una producción en la que del conflicto de fuerzas desencadenadas apenas cabe extraer una expresión articulada del verdadero contenido. Con tal desgarramiento, el presente refleja ciertos aspectos de la concepción barroca del espíritu hasta en los detalles de la práctica artística. A la novela política, a la cual entonces como hoy se dedicaban autores distinguidos, se contraponen hoy día las declaraciones pacifistas de los literatos a favor de la *simple life*, de la bondad natural del hombre, como entonces el teatro pastoril. Y además, a los literatos, cuya existencia se desenvuelve como siempre en una esfera que se halla separada de la población activa, los consume de nuevo una ambición que sin duda alguna los escritores de entonces satisficieron mejor que los actuales. Pues hombres como Opitz, Gryphius y Lohenstein consiguieron prestar de vez en cuando servicios generosamente retribuidos en los asuntos políticos. Ahí encuentra su límite este paralelismo. El literato barroco se sentía permanentemente vinculado al ideal de un régimen absolutista como el que apoyaba la Iglesia de las dos confesiones. La actitud de sus actuales herederos es, si no revolucionaria y hostil al Estado, si determinada por la ausencia de toda idea de Estado. Pero más allá de diversas analogías, no se debe olvidar una gran diferencia: en la Alemania del siglo XVII la literatura, por poca atención que le prestara la nación, contribuyó a su renacimiento de manera muy significativa. En cambio, los veinte años de letras alemanas a los que se ha hecho referencia para explicar el renovado interés que muestran por la época, definen sin duda una decadencia, por inaugural y fructífera que sea.

De aquí que resulte tanto más fuerte la impresión que ahora puede justamente producir la plasmación, emprendida con recursos artísticos extravagantes, de tendencias análogas en el Barroco alemán. Ante una

literatura que mediante el despliegue de su técnica, la uniforme abundancia de sus producciones y la vehemencia de sus juicios de valor trataba en cierto modo de reducir al silencio a la posteridad y a sus contemporáneos, se ha de acentuar la necesidad de una actitud soberana, tal como lo exige la exposición de una idea de forma. E incluso entonces no se ha de desdeñar el peligro de acabar precipitado desde las alturas del conocimiento a las inmensas profundidades del talante barroco. En los improvisados intentos de hacer presente el sentido de esta época, se reproduce una y otra vez la característica sensación de vértigo que causa el espectáculo de su espiritualidad mientras gira entre contradicciones. «Hasta las más íntimas inflexiones del Barroco, hasta sus más ínfimos detalles —y quizá precisamente éstos—, son sin duda antitéticos»<sup>[29]</sup>. Solamente un análisis distanciado, y además uno que en principio renuncie a la contemplación de la totalidad, puede conducir al espíritu, mediante un adiestramiento de carácter en cierto grado ascético, a la firmeza que le permita conservar el completo dominio de sí mismo ante el espectáculo de aquel panorama. Y es el curso de dicho adiestramiento lo que aquí se debía describir.

29 Wilhelm Hausenstein: *Vom Geist des Barocks* [Del espíritu del Barroco], 3<sup>a</sup>-5<sup>a</sup> ed., Múnich, 1921, p. 28.

## TRAUERSPIEL Y TRAGEDIA

Der ersten Handlung. Erster Eintritt. Heinrich. Isabelle. Der Schauspielplatz ist der Königl. Saal. HEINRICH. Ich bin König. ISABELLE. Ich bin Königin. HEINRICH. Ich kan und will. ISABELLE. Ihr könnt nicht und must nicht wollen. HEINRICH. Wer will mirs wehren? ISABELLE. Mein Verboth. HEINRICH. Ich bin König. ISABELLE. Ihr seyd mein Sohn. HEINRICH. Ehre ich euch schon als Mutter / so müsset ihr doch wissen / das ihr nur Stiefmutter seyd. Ich will sie haben. ISABELLE. Ihr sollt sie nicht haben. HEINRICH. Ich sage: Ich will sie haben / die Ernelinde.

FILIDOR \* : *Ernelinde Oder Die Viermahl Braut*

La necesaria orientación hacia lo extremo, que en las investigaciones filológicas constituye la norma de formación de los conceptos, tiene un doble significado para la exposición del origen del *Trauerspiel* barroco alemán. En primer lugar, impulsa a la indagación a tener en cuenta imparcialmente el material en toda su amplitud. Ante la producción dramática, no dema-

Motto Filidor [¿Caspar Stieler?]: *Trauer- Lust- und Misch-Spiele* [Tragedias, comedias y tragicomedias], 1ª parte, Jena 1665, p. 1. [de la paginación particular de *Ernelinde Oder Die Viermahl Braut, Mischspiel*, Rudolstadt, s. a. (1, 1)]. «Acto 1. Escena 1. Enrique. Isabel. La escena representa la sala del trono. ENRIQUE: Yo soy rey. ISABEL: Yo soy reina. ENRIQUE: Puedo y quiero. ISABEL: Ni podéis ni debéis querer. ENRIQUE: ¿Quién me lo impedirá? ISABEL: Mi prohibición. ENRIQUE: Yo soy rey. ISABEL: Sois mi hijo. ENRIQUE: Aunque os honre como madre, / debéis saber / que no sois más que mi madrastra. La quiero. ISABEL: No será vuestra. ENRIQUE: Yo digo que la quiero. Quiero / a Ernelinda».

\* Filidor der Dorfifer, pseudónimo de Caspar (o Kaspar) Stieler (1632-1707): poeta y dramaturgo alemán. Fue además investigador de la lengua alemana, a cuya unificación contribuyó con el primer diccionario comprensivo (1691). [N. del T.]

siado abundante por lo demás, su objetivo no debe consistir en el intento de buscar en ella, tal como lo haría con todo derecho la historia de la literatura, escuelas y períodos creativos, o estratos en cada una de las obras. Más bien se deberá dejar guiar en todo momento por la hipótesis de que lo que aparece disperso y difuso se encontrará ligado en los conceptos adecuados como los elementos de una síntesis. En este sentido, no valorará menos los documentos de los escritores menores, en cuyas obras es frecuente lo más extravagante, que los de los más grandes escritores. Porque una cosa es encarnar una forma y otra plasmarla. Si lo primero es cosa de los escritores elegidos, lo segundo a menudo se produce de manera singularmente destacada en las esforzadas tentativas de los que son más débiles. La forma misma, cuya vida no es idéntica a la obra por ella determinada, es más, cuya plasmación puede ser inversamente proporcional a la perfección de una obra literaria, salta a la vista más precisamente en el enjuto cuerpo de la obra pobre, como su esqueleto en cierto modo. En segundo lugar, el estudio de los extremos implica respeto a la teoría barroca del drama. La honestidad de los teóricos a la hora de formular sus prescripciones es un rasgo que resulta particularmente atractivo en esta literatura, y sus reglas son extremas ya por el mismo hecho de presentarse como más o menos imperativas. Así pues, las excentricidades de este drama remiten en gran parte a las poéticas, y, como incluso los escasos patrones de sus fábulas se quieren derivados de teoremas, los manuales de los autores se nos muestran como fuentes imprescindibles para el análisis. Si aquéllos fuesen críticos en el sentido moderno, su testimonio sería menos relevante. Así, la vuelta a ellos no nos la exige solamente el objeto, sino que lo justifica de modo concreto el estado de la investigación, la cual, hasta los tiempos más recientes, ha estado frenada por los prejuicios de la clasificación estilística y el enjuiciamiento estético. El descubrimiento del Barroco literario se ha producido tan tardíamente y bajo unos auspicios tan equívocos porque a una periodización demasiado cómoda le encanta extraer de los tratados de tiempos pasados sus características y datos. Por ello mismo, como en Alemania no ha sido en ninguna parte manifiesta la existencia de un Barroco literario —incluso para las artes plásticas, la expresión no se encuentra hasta alcanzar el siglo XVIII—, y como la proclamación clara, fuerte, polémica no interesaba a unos literatos que tenían por modelo un tono áulico, tampoco más tarde se encabezó ya con ningún título especial esta página de la historia de la literatura alemana. «La completa ausencia de sentido polémico es carac-

terística agudamente distintiva del Barroco en su conjunto. Aun cuando siga su propia voz, cada autor trata de mantener tanto como sea posible la apariencia de que marcha siguiendo el camino de amados maestros y de autoridades consagradas»<sup>[1]</sup>. A este respecto, no debe llamarnos a engaño el creciente interés en la disputa poética que se suscitó contemporáneamente con las correspondientes pasiones a propósito de las academias romanas de pintura<sup>[2]</sup>. Así, la poética se movió en variaciones de los *Poëtices libri septem*\* de Julio César Escalígero\*\*, aparecidos en 1561. Sin duda, los esquemas clasicistas resultaron en este asunto dominantes: «Gryphius es el viejo maestro incontestado, el Sófocles alemán, tras el cual Lohensstein ocuparía el lugar secundario de un Séneca alemán, y sólo con restricciones es posible colocar junto a ellos a Hallmann, que equivale al Esquilo alemán»<sup>[3]</sup>. Por lo demás, en los dramas resulta innegable que algo corresponde a una fachada renacentista de las poéticas. Como anticipación cabe señalar que su originalidad estilística es incomparablemente mayor en los detalles que en todo su conjunto. Por lo que a éste respecta, como subraya Lamprecht<sup>[4]</sup>, le son de hecho propias una cierta pesadez y, pese a todo, una sencillez en la acción que nos recuerda de lejos al teatro burgués del Renacimiento alemán. Sin embargo, a la luz de una crítica estilística sería, que no se permita tomar en consideración el todo más que en la medida en que se encuentra determinado por el detalle, los rasgos extraños al Renacimiento, por no decir barrocos, desde el lenguaje y el comportamiento de los actores hasta la escenografía y la elección de los temas, surgen por todas partes. Al mismo tiempo, resulta esclarecedor, y así se mostrará, que se ponga el acento en los textos tradicionales de la poética que posibilitan la interpretación barroca, e incluso cómo la fidelidad a ellos sirvió mejor a las intenciones barrocas que la práctica de la

1 Cysarz: *loc. cit.*, p. 72.

2 Cfr. Alois Riegl: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* [El nacimiento del arte barroco en Roma], editado a partir de su legado por Arthur Burda y Max Dvöřák, 2ª ed., Viena, 1923, p. 147. Paul Stachel: *Seneca und das deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts* [Séneca y el drama renacentista alemán. Estudios sobre la historia de la literatura y del estilo de los siglos XVI y XVII], Berlín, 1907 (Palaestra. 46), p. 326.

3 Cfr. Lamprecht: *loc. cit.*, p. 265.

4 *Siete libros de poética*. [N. del T.]

\*\* Giulio Cesare Scaligero (1484-1558): médico y humanista italiano. De carácter muy entero, se opuso a no pocos sabios de su tiempo (Cardano, Erasmo). Es autor de trabajos científicos sobre Hipócrates, Aristóteles y Teofrasto, así como de obras literarias, en particular de la *Poética* mencionada por Benjamin, generalmente considerada como anuncio del clasicismo. [N. del T.]

rebelión. La voluntad de Clasicismo había sido casi el único rasgo propio del Renacimiento genuino —y, no obstante, es notable hasta qué punto lo sobrepasó por su violencia, incluso por su implacabilidad—, es decir, de una literatura que, casi sin mediación, se vio enfrentada a tareas formales para las que no estaba adiestrada. Sin tener en cuenta lo conseguido en el caso singular, cada intento, al aproximarse a la forma antigua, tenía que disponer mediante la violencia al empeño de una configuración sumamente barroca. El desinterés de la ciencia de la literatura por el análisis estilístico de tales intentos cabe explicarlo por el veredicto que ella misma pronunció sobre la época del engolamiento, la corrupción lingüística y la poesía erudita. En la medida en que ha intentado moderarlo mediante la ponderación de que la escuela aristotélica de dramaturgia había sido a fin de cuentas un estadio transitorio necesario para la literatura renacentista de Alemania, opuso a un prejuicio otro segundo. Y ambos están de hecho conectados, porque la tesis sobre la forma renacentista del drama alemán en el siglo XVII se apoya en el aristotelismo de los teóricos. Ya se ha señalado hasta qué punto las definiciones aristotélicas se opusieron con efecto paralizante al ejercicio de la reflexión sobre el valor de los dramas. Más lo que aquí se ha de resaltar es el hecho de que con el término que lo define como 'tragedia del Renacimiento' se está sobrevalorando la influencia de la doctrina aristotélica sobre el drama Barroco.

En efecto, la historia del drama alemán moderno no conoce ningún otro período en el que los temas de los trágicos antiguos hayan sido menos influyentes. Basta con eso para desmentir la presunta hegemonía de Aristóteles. Para su comprensión faltaba todo, y la voluntad no lo que menos. Pues en el griego evidentemente no se estaba buscando una instrucción de seria índole técnica y temática como la que en cambio desde Gryphius fue recibida una y otra vez ante todo del modelo del Clasicismo holandés y del teatro de los jesuitas. Porque lo esencial era afirmar, mediante el reconocimiento de su autoridad, el contacto con la poética renacentista de Escalígero y con ello la legitimidad de los propios empeños. Además, a mediados del siglo XVII, la poética aristotélica no era todavía el sencillo e imponente aparato de dogmas al que se opuso Lessing. Trissino\*,

\* Gian Giorgio Trissino (1478-1550): escritor italiano. Exiliado de Venecia por razones políticas, viajó por Lombardia y Alemania antes de conocer en Roma el favor de León X, Clemente VII y Paulo III. Estos papas, además de encomendarle diversas misiones diplomáticas, le apoyaron, como Dante, en su trabajo de gramático a favor de la unifi-

primer comentarista de la *Poética*, se refiere ante todo a la unidad de acción como complemento de la de tiempo: porque, en efecto, la unidad de tiempo sólo posee un valor estético cuando también comporta la de acción. A estas unidades se atuvieron Gryphius y Lohenstein, por más que la de acción fuera discutible en *Papiniano*\*. Con este hecho aislado se cierra el inventario de sus rasgos determinados por la enseñanza de Aristóteles. La teoría imperante por entonces no concede significado más preciso a la unidad de tiempo. En cuanto a la de Harsdörffer\*\*, que por lo demás no se aparta de la tradición, considera aceptable todavía una acción de cuatro a cinco días. La unidad de lugar, por su parte, que tan sólo a partir de Castelvetro\*\*\* va a aparecer en el debate, en nada cuenta para el *Trauerspiel* barroco, mientras que tampoco la conoce el teatro de los jesuitas. Pero aún de más fuerza probatoria es la indiferencia de los manuales frente a la teoría aristotélica del efecto trágico. No es que esta parte de la *Poética*, que lleva inscrito en la frente con mucha más claridad que todo el resto lo determinado por el carácter cúllico del teatro griego, tuviera que ser accesible especialmente a la comprensión del siglo XVII. Sin embargo, cuanto más imposible se mostrara la penetración en esta doctrina, en la que influía la teoría de la purificación conseguida a través de los misterios, tanto más libre margen habría tenido la interpretación, que es tan pobre en contenido intelectual como contundente en la distorsión de lo que fue la intención antigua. Así, el temor y la compasión no los concibe como participación en el íntegro todo de la acción, sino solamente en el destino que corren las

cación de la lengua italiana, empezando por el alfabeto. Como poeta y dramaturgo quiso dar ejemplo de la imitación de los clásicos de la antigüedad que preconizaba en sus obras teóricas: su *Sofonisba* (1515) fue modelo de las tragedias italianas del siglo XVI, y con *Italia liberada de los godos* (1547-1548) trató igualmente de dotar a Italia de una epopeya compuesta estrictamente en conformidad a las reglas aristotélicas. [N. del T.]

\* *Papiniano*: tragedia de Andreas Gryphius (1659) sobre la figura del jurisconsulto romano Emilio Papiniano (s. II d. C.), cuya muerte asocia la leyenda con su negación a justificar en el Senado el fratricidio de Caracalla. [N. del T.]

\*\* Georg-Philipp Harsdörffer (1607-1658): poeta lírico alemán. Fundador en Núremberg el grupo poético de los 'pastores de Pegnitz' u 'orden de los cultivadores de flores', practicó un característico estilo preciosista. [N. del T.]

\*\*\* Lodovico Castelvetro (1505-1571): escritor italiano. Fue condenado en contumacia por la Inquisición al exilio de su Módena natal, debido probablemente a una áspera polémica sostenida con Annibal Caro (1553). Tradujo al italiano la *Poética* de Aristóteles (de la que en sus comentarios resaltó la obligatoriedad de las tres unidades) y contribuyó a la normativización de la lengua italiana sobre criterios históricos que la derivaban de manera directa de la latina. [N. del T.]



figuras destacadas. El fin del malvado produce temor, compasión en cambio el del héroe piadoso. Pero incluso esta definición le parece a Birken\* todavía demasiado clásica, y como meta de los *Trauerspiele* sustituye el temor y la compasión por la directa glorificación de Dios y la edificación de los conciudadanos. «Nosotros los cristianos, / igual que en todas nuestras ocupaciones, / al escribir y representar las que son nuestras obras de teatro, debemos tener el único propósito / de honrar con ello a Dios / y al tiempo enseñar el bien al prójimo»<sup>5</sup>. El *Trauerspiel* debe en consecuencia fortalecer la virtud de sus espectadores. Y si existía una que fuera obligatoria para sus héroes y edificante para su público, ésa es la antigua ἀπάθεια\*\*. La unión de la ética estoica con la teoría de la nueva tragedia se llevó a cabo en Holanda, donde Lipsio\*\*\* había señalado que el ἔλεος\*\*\*\* aristotélico había que entenderlo solamente como un impulso activo que estaba destinado a mitigar el dolor por los sufrimientos y aflicciones ajenos, pero no como desmoronamiento patológico ante el espectáculo de un destino pavoroso; por tanto, no como pusillanimitas sino sólo como misericordia<sup>6</sup>. No cabe duda de que tales glosas son esencialmente ajenas a la descripción que Aristóteles nos ofrece de la contemplación de las tragedias. Así pues, lo único que daba motivo para que la crítica relacionara una y otra vez el nuevo *Trauerspiel* con la antigua tragedia de los griegos es el hecho de que su héroe sea un rey. Y por eso la exploración de su especificidad no puede partir de nada más adecuado al asunto que de la célebre definición de Opitz, expresada en el lenguaje característico del *Trauerspiel* mismo.

«La tragedia es igual en majestad al poema heroico, / salvo que rara vez tolera / que se introduzcan personajes de baja condición o cosas malas: porque sólo de la voluntad real, / de asesinatos, / de desesperaciones, / de infanticidios y parricidios, / de incendios, / de incestos, / de guerras y levantamientos, / de lamentos, / de gemidos, / de suspiros y de cosas semejantes trata»<sup>7</sup>. Es posible que en principio esta definición no le merezca a la estética moderna una valoración demasiado alta dado que tan sólo parece ser una circunscripción del temario trágico. Así pues, nunca se la ha tenido por significativa, por más que ésa sea, sin embargo, una apariencia engañosa. Porque Opitz no dice —en su tiempo eso era evidente— que los sucesos mencionados no sean tanto el material como el núcleo del arte en el *Trauerspiel*. El contenido de éste, su verdadero objeto, es la vida histórica tal como se la representaba aquella época. En eso se diferencia de la tragedia. Pues su objeto no es la historia, sino el mito, y lo que confiere el *status* trágico a las *dramatis personae* no es el estamento —la monarquía absoluta—, sino la época prehistórica de su existencia —el pasado heroico—. Al modo de ver de Opitz, lo que define al monarca como personaje principal del *Trauerspiel* no es el enfrentamiento con Dios y el destino, la actualización de un pasado inmemorial que contiene la clave de una población viva, sino la consagración de las virtudes principescas, la representación de los vicios principescos, la comprensión de la actividad diplomática y, en fin, la destreza en las maquinaciones políticas. En cuanto primer exponente de la historia, el soberano llega casi con ello a pasar por su verdadera encarnación. De modo primitivo, en la poética se pone profusamente en palabras la participación en el curso actual de la historia del mundo: «Quien quiera escribir tragedias», se lee en *La diversión más noble de todas*, que es la obra de Rist\*, «deberá en las crónicas y libros de historia, ya sean antiguos como modernos, / estar muy bien versado, / debe los asuntos del mundo y del Estado, / en cuanto aquello en que consiste la política propiamente dicha, / conocerlos a fondo ... saber / cuál es el ánimo de un rey o de un príncipe / tanto en tiempos de guerra como de paz, / cómo gobernar una tierra y a las gentes, / mantenerse en el poder, /

5 *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst / verfasst durch Den Erwachsenen [Sigmund von Birken] [El arte alemán de la retórica y la poesía, redactado por el adulto [Sigmund von Birken]]*, Núremberg, 1679, p. 336.

6 Cfr. Wilhelm Dilthey: *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation. Abhandlungen zur Geschichte der Philosophie und Religion [La concepción del mundo y el análisis del hombre desde el Renacimiento y la Reforma. Ensayos sobre la historia de la filosofía y la religión]*, *Gesammelte Schriften*. 2 [Obras completas, 2], Leipzig/Berlin, 1923, p. 425.

\* Siegmund von Birken (1626-1681): poeta de corte e iglesia, perteneció al grupo de 'pastores de Pegnitz' formado por su amigo Georg-Philipp Harsdörffer. [N. del T.]

\*\* ἀπάθεια: 'Apatía', 'ausencia de pasión'. [N. del T.]

\*\*\* Justo Lipsio, en latín Justus Lipsius, Joos Lips en holandés (1547-1606): humanista flamenco. Adherido al luteranismo en 1570, las opiniones que sostuvo en *De una religione* (1590) le hicieron sospechoso a los ojos de los reformistas, regresando al catolicismo. Es asimismo autor de una obra de inspiración estoica titulada *De constantia* (1583). [N. del T.]

\*\*\*\* ἔλεος: 'Piedad' o 'compasión'. [N. del T.]

7 Martin Opitz: *Prosodia Germanica, Oder Buch von der Deutschen Poeterey. Nunmehr zum siebenden mal correct gedrückt [Prosodia germánica, o Libro de la poesía alemana. Ahora impresa con siete correcciones]*, Frankfurt am Main, s. a. [ca. 1650], pp. 30 s.

\* Johannes Rist (1607-1667): pastor protestante y poeta alemán. Discípulo de Martin Opitz, compuso en latín y alemán poemas de un estilo a veces notablemente sobrecargado. Algunas de sus obras, de inspiración religiosa, fueron muy populares. [N. del T.]

evitar enteramente los consejos funestos, / qué habrá que hacer para tomar el mando, / cuándo hay que hacerse con el poder, / cuándo expulsar a los demás, / e incluso quitárselos de en medio. En suma, / el arte de gobernar tan bien / deberá entenderlo como su lengua materna»<sup>[8]</sup>. Se creía por tanto que, en el decurso histórico, ya se estaba tocando el *Trauerspiel* con las manos; así, nada más era menester que encontrar las palabras. E incluso en este proceso uno no quería sentirse libre. Aunque entre los autores barrocos de *Trauerspiele* Haugwitz\* haya sido el menos dotado, e incluso el único realmente no dotado, sería desconocer la técnica del *Trauerspiel* atribuir a una falta de talento una declaración que realiza en las notas a *María Estuardo*. Allí se queja de que, durante la composición de la obra, sólo dispuso de una fuente —*La gran sala fúnebre* de Franciscus Erasmus—, de manera que «tuvo que atenerse demasiado a las palabras del traductor de Franciscus»<sup>[9]</sup>. En Lohenstein la misma actitud conduce a la abundante proliferación de las notas, cuya extensión rivaliza con la de los dramas; y en Gryphius, también en esto superior en espíritu y expresión, conduce a estas palabras en la conclusión de sus notas a *Papiniano*: «Y así hasta aquí por esta vez. Pero, ¿para qué tanto? Para los doctos, esto se escribe en vano; para los indoctos, es demasiado poco»<sup>[10]</sup>. Como el calificativo de 'trágico' hoy en día, así también —y con más razón— en el siglo XVII la palabra *Trauerspiel* se aplicaba tanto al drama como al mismo acontecer histórico. Hasta el estilo muestra lo muy cerca que ambos se encontraban para la consciencia contemporánea. Lo que en las obras de teatro se suele repudiar como bombástico no se podría describir mejor en muchos casos que con las palabras con las cuales caracteriza Erdmannsdörffer\*\* el tono de las fuentes históricas en aquellas décadas: «En la totalidad de los textos que hablan de la guerra y sus desastres se advierte un exceso de gimoteantes lamentaciones convertido en amaneramiento

8 *Die Aller Edelste Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemüther [Aprilgespräch] / beschrieben und dargestellt von Dem Rüstigen [Johann Rist] [La diversión más noble de todas para los ánimos amantes del arte y la virtud [Diálogo de abril], / descrito y compuesto por el Robusto [Johann Rist], Frankfurt, 1666, pp. 241 s.*

9 A(ugust) A(dolph) von H(augwitz): *Prodromus Poeticus, Oder: Poetischer Vortrab [Prodromus Poeticus, o: La vanguardia poética]*, Dresde, 1684, p. 78 (de la paginación particular de *Schuldige Unschuld / Oder Maria Stuarda [La inocencia culpable / o María Estuardo]*, nota).

10 Andreas Gryphius: *Trauerspiele*, ed. de Hermann Palm, Tübinga, 1882 (Biblioteca de la Unión Literaria de Stuttgart, 162.), p. 635 (*Ámilus Paulus Papinianus*, nota).

\* August Adolf von Haugwitz (1645-1706): poeta y dramaturgo alemán. [N. del T.]

\*\* Bernhard Erdmannsdörffer (1833-1901): historiador alemán. [N. del T.]

constante; se convirtió en común generalmente un modo de expresión que, por así decir, de manera constante se retorció las manos. Mientras que la miseria, por grande que fuera, tenía sus altibajos, para su descripción la literatura de aquel tiempo casi no conoce los matices»<sup>[11]</sup>. La consecuencia radical de la asimilación de la escena teatral a la histórica habría consistido en que el agente del proceso histórico hubiera sido el primero en sentir la llamada de la literatura. Así comienza, pues, Opitz el prólogo a *Las troyanas*: «Componer *Trauerspiele* fue en tiempos pasados de emperadores / ocupación, de grandes héroes y de sabios. De entre ellos Julio César se propuso en su juventud un *Edipo*, / Augusto un *Aquiles* y *Áyax*, / Mecenas un *Prometeo*, / Casio Severo Parmense un *Pomponio Segundo*, / y Nerón y otros más cosas parecidas»<sup>[12]</sup>. Klai\* sigue a Opitz y sostiene que «no sería difícil demostrar cómo incluso tan sólo los emperadores, príncipes, grandes héroes y sabios se han ocupado en la escritura de *Trauerspiele*, y no la gente baja»<sup>[13]</sup>. Sin tener que llegar a tal extremo, Harsdörffer, amigo y maestro de Klai, en un esquematismo algo nebuloso de correspondencias entre estamento y forma —a cuyo través se puede pensar tanto en el objeto como en el lector, tanto en el actor como en el autor—, asignaba, entre los estamentos, al campesino el drama pastoril, al burgués la comedia, y al principesco, sin embargo, el *Trauerspiel* junto a la novela. Pero la consecuencia inversa de estas teorías aún resultaba mucho más grotesca. Pues las intrigas políticas interfirieron de hecho en el seno del conflicto literario; así Hunold\*\* y Wernicke\*\*\* se acusan mutuamente el uno al otro ante los reyes de España y de Inglaterra.

11 Bernhard Erdmannsdörffer: *Deutsche Geschichte vom Westfälischen Frieden bis zum Regierungsantritt Friedrich's des Großen, 1648-1740 [Historia de Alemania desde la Paz de Westfalia hasta la subida al poder de Federico el Grande, 1648-1740]*, vol. I, Berlín, 1892 (*Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen [Historia Universal en monografías]*, 3, 7), p. 102.

12 Martin Opitz: *Annaei Senecae Trojanerinnen [Las troyanas de Anneo Séneca]*, Wittenberg, 1625, p. 1 (del prólogo no paginado).

13 Johann Klai, citado según Karl Weiss: *Die Wiener Haupt- und Staatsactionen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters [Acciones principales y de Estado en Viena. Una contribución a la historia del teatro alemán]*, Viena, 1854, p. 14.

\* Johann Klai, 'Klajus' (1616-1656): poeta y dramaturgo alemán. [N. del T.]

\*\* Christian Friedrich Hunold, 'Menantes' (1680-1721): escritor y teórico alemán. Fue autor de libretos de óperas, cantatas y oratorios, pero también de algunas escandalosas novelas en estilo galante. [N. del T.]

\*\*\* Christian Wernicke (1660-1725): escritor alemán. Precursor de la Ilustración, dejaría una obra epigramática que con frecuencia criticó por engolado el estilo barroco. [N. del T.]

Es el soberano quien representa a la historia, sosteniendo en la mano el acontecer histórico como un cetro. Esta concepción es todo lo contrario a una licencia de los hombres de teatro. Se basa en ciertas ideas políticas. En una última confrontación con las doctrinas jurídicas de la Edad Media, a lo largo del siglo XVII se iría formando un nuevo concepto de soberanía. El centro de esta disputa lo ocupaba el viejo caso escolástico del tiranicidio. Entre las clases de tirano que distinguía la antigua teoría política, la del usurpador ha sido especialmente controvertida desde siempre. La Iglesia había renunciado a defenderlo, pero la discusión pasó a la cuestión de si la señal para eliminarlo debía partir del pueblo, del pretendiente que fuera su rival o bien únicamente de la curia. La postura de la Iglesia no había perdido actualidad; precisamente, en un siglo de luchas religiosas, el clero se aferraba a una doctrina que le proporcionaba algunas armas contra los príncipes hostiles. Pues el protestantismo rechazaba esas pretensiones teocráticas, y con ocasión del asesinato de Enrique IV de Francia\* no dejó de denunciar las consecuencias de esta doctrina. Por fin, con la aparición de los artículos galicanos en el año 1682\*\* cayó la última posición de la doctrina política teocrática: la absoluta inmunidad del soberano se había defendido victoriosamente ante la curia. Esta doctrina extrema del poder del príncipe fue en sus orígenes —pese al agrupamiento en torno a ella de los partidos contrarreformistas— más ingeniosa y más profunda que su versión moderna. Si el concepto moderno de soberanía acaba por otorgar sin reservas al príncipe un supremo poder ejecutivo, el barroco se desarrolla por su parte a partir de una discusión sobre el estado de excepción, y considera que la función más importante del príncipe consiste en evitarlo<sup>[14]</sup>. Quien manda está destinado de antemano a detentar dictatorialmente el poder durante el estado de excepción, cuando la guerra, la rebelión u otras catástrofes así lo provoquen. Esta tesis es contrarreformista. De la rica sensibilidad del Renacimiento se emancipan sus aspectos despótico-

14 Cfr. Carl Schmitt: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre der Souveränität*, München/Leipzig, 1922, pp. 11 s. [ed. esp.: «Teología política», en *Estudios políticos*, Doncel, Madrid, 1975, pp. 41 s.].

\* El 14 de mayo de 1610, a manos de François Ravaillac. [N. del T.]

\*\* Los Cuatro artículos galicanos fue una declaración firmada por los obispos franceses en 1682 a instancias del rey Luis XIV. El movimiento 'galicano', de antecedentes medievales, reconocía la autoridad papal, pero trataba al tiempo de conservar frente a Roma la autonomía de la iglesia nacional en cuestiones fundamentales de organización interna y de relaciones con el poder temporal. [N. del T.]

mundanos para desarrollar el ideal de una plena estabilización, de una restauración tanto eclesial como estatal con todas las consecuencias necesarias. Y una de éstas era la exigencia de establecer un *status* de los príncipes cuya posición constitucional garantice la continuidad de esa floreciente esencia común en las armas y las ciencias, así como en las artes y la Iglesia. En el modo de pensar teológico-jurídico tan característico del siglo<sup>[15]</sup> se expresa la exaltación de la trascendencia que subyace a los acentos provocativos que el Barroco pone siempre en el más acá. Pues a éste la idea de catástrofe se le antoja cabalmente antitética del ideal histórico de la restauración. Y sobre esta antítesis se acuña la teoría del estado de excepción. Así pues, no sólo hay que referirse a la mayor estabilidad de las relaciones políticas en el siglo XVIII si se quiere explicar cómo «la consciencia viva del significado del caso excepcional que domina en el derecho natural del siglo XVII»<sup>[16]</sup> desaparece en el siguiente siglo. A saber, si «para Kant ... el derecho de necesidad ya no [era] derecho en absoluto»<sup>[17]</sup>, ello tiene que ver con su racionalismo teológico. El hombre religioso del Barroco tiene tanto apego al mundo dado que se siente arrastrado con él hacia una catarata. No hay en efecto una escatología barroca; y justamente por ello sí hay un mecanismo que reúne y exalta todo lo nacido sobre la tierra antes de que se entregue a su final. El más allá es vaciado de todo aquello en que se mueve hasta el más leve hálito del mundo, y el Barroco le arrebató una profusión de cosas, normalmente sustraídas a cualquier figuración, que ahora en su apogeo saca a la luz con una figura drástica, a fin de despejar un último cielo y, en cuanto vacío, ponerlo en condiciones de aniquilar algún día en sí a la tierra con una catastrófica violencia. Al mismo estado de cosas, sólo que transpuesto, se refiere la comprensión de que el naturalismo barroco es «el arte de las mínimas distancias ... En cualquier caso, el recurso naturalista sirve a su acortamiento ... Para volver rápidamente y con tanta mayor seguridad a la sublimidad de la forma y las antesalas de lo metafísico se busca el contrapeso en la esfera de la más vívida actualidad

15 Cfr. August Koberstein: *Geschichte der deutschen Nationalliteratur vom Anfang des siebzehnten bis zum zweiten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts* [Historia de la literatura nacional alemana desde comienzos del siglo XVII hasta el segundo cuarto del XVIII], 5ª edición revisada por Karl Bartsch, Leipzig, 1872 (*Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur* [Líneas fundamentales de la literatura nacional alemana] 2), p. 15.

16 Schmitt: *loc. cit.*, p. 44.

17 Schmitt: *loc. cit.*, p. 44.

objetual»<sup>[18]</sup>. Las formas exaltadas del bizantinismo barroco tampoco niegan, pues, la tensión existente entre el mundo y la trascendencia. Parecen siempre inquietas, y el emanatismo saturado les resulta extraño. Así, en el prólogo a las *Cartas heroicas* se dice lo siguiente: «Cómo me consuela, pues, vivir confiado / en que mi osadía / al atreverme a revivir emociones amorosas hace tiempo extinguidas de varias casas ilustres / a las que yo humildemente honro / y a las que, si no fuera contra Dios, / estoy dispuesto a adorar, / no será vista con demasiada hostilidad»<sup>[19]</sup>. Insuperable Birken: cuanto más altas se encuentran las personas, tanto mejor se realiza su elogio, «según primeramente es debido a Dios y a los piadosos dioses de la tierra»<sup>[20]</sup>. ¿No es esto una réplica pequeñoburguesa de los cortejos reales pintados por Rubens? «El príncipe aparece en ellos no sólo como el héroe de un triunfo antiguo, sino que, al mismo tiempo, se le pone en contacto inmediato y directo con seres divinos, siendo por ellos servido y festejado: así participa él mismo de lo que es una divinización. Figuras terrenales y celestiales se mezclan en su séquito y se subordinan a la misma idea de glorificarlo». Pero esta idea no deja de ser pagana. Ni el monarca ni el mártir escapan en el *Trauerspiel* a la inmanencia. A la hipérbole teológica se añade además una argumentación cosmológica muy en boga. La comparación del príncipe con el sol atraviesa la literatura de la época en repeticiones incontables. Se alude con ello sobre todo a la unicidad de su instancia decisoria. «Quien a alguien en el trono / a su lado sienta, merece / que corona / y púrpura le quiten. Un solo príncipe y un solo sol / hay en el universo y en el reino»<sup>[21]</sup>. «El cielo sólo puede tolerar un sol, / y ni el trono ni el tálamo nupcial pueden dos disfrutarlo»<sup>[22]</sup>, dice la Ambición en la *Mariana* de Hallmann. Con qué facilidad la ulterior exégesis de esta metafórica pasaba de la fijación jurídica de la soberanía interior al ideal desmesurado de la soberanía universal, el cual se correspondía con la pasión teocrática barroca tanto como era incompatible con su razón política, según lo enseña un pasaje muy notable del *Compendio de un príncipe*

político-cristiano representado en ciento un emblemas de Saavedra Fajardo\*. Allí, a propósito de un grabado alegórico donde se representa un eclipse de sol provisto con el lema «Presentia nocet» (sc. lunae)\*\*, se explica que los príncipes han de evitar la mutua cercanía. «Conservan los príncipes amistad entre sí por medio de ministros y de cartas. Mas, si llegan a comunicarse, nacen luego de las vistas sombras de sospecha y disgustos, porque nunca halla el uno en el otro lo que antes se prometía, ni se mide cada uno con lo que le toca, no habiendo quien no pretenda más de lo que se le debe. Un duelo son las vistas de dos príncipes, en que se batalla con las ceremonias, procurando cada uno preceder y salir vencedor del otro»<sup>[23]</sup>.

Se recurría con abierta preferencia a la historia de Oriente, en donde el poder imperial absoluto llegaría a tener una pujanza nunca conocida en Occidente. Así, Gryphius recurrirá en *Catalina* al sha de Persia y Lohenstein al sultanato en el primero y el último de sus dramas. Pero el papel principal lo desempeña el Imperio Bizantino, que estaba fundamentado teocráticamente. Entonces empezó «el descubrimiento y la investigación sistemáticos de la literatura bizantina ... con las grandes ediciones de los historiadores bizantinos, que ... bajo los auspicios de Luis XIV fueron preparadas por eruditos franceses como Du Cange\*\*\*, Combefis\*\*\*\*, Maltrait\*\*\*\*\* y otros»<sup>[24]</sup>. Estos historiadores, y sobre todo

18 Hausenstein: loc. cit., p. 42.

19 [Christian Hofmann von Hofmannsvaldau:] *Helden-Briefe* [*Cartas heroicas*], Leipzig/Breslavia, 1680, pp. 8 s. [del prólogo no paginado].

20 Birken: *Deutsche Redebind- und Dichtkunst*, loc. cit., p. 242.

21 Gryphius: loc. cit., p. 61 (*Leo Armenius* [*León de Armenia*], II, 433 ss.).

22 Johann Christian Hallmann: *Trauer- Freuden- und Schäfer-Spiele* [*Obras teatrales trágicas, cómicas y pastoriles*], Breslavia, s. a. [1684], p. 17 (de la paginación especial de *Die beleidigte Liebe oder die großmütige Mariamne* [*El amor ultrajado o la magnánima Mariana*], I, 477-478). - Cfr. loc. cit., *Marianne*, p. 12 (I, 355).

23 [Diego Saavedra Fajardo:] *Abris Eines Christlich-Politischen Prinzens / in CI Sinn-Bildern. / Zuor auß dem spanischen ins Lateinisch: Nun in Teutsch versetzt* [*Compendio de un príncipe político-cristiano / en ciento un emblemas. Antes del español al latín: ahora traducido al alemán*], Colonia, 1674, p. 897 [or. esp.: *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*, Editora Nacional, Madrid, 1976, pp. 741 s.].

24 Carl Krumbacher: *Die griechische Literatur des Mittelalters* [*La literatura griega de la Edad Media*], en: *Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele* [*La cultura del presente. Su evolución y sus metas*], ed. de Paul Hinneberg, parte I, sección 8: *Die griechische und lateinische Literatur und Sprache* [*Las literaturas y las lenguas griegas y latinas*], de Ulrich v(ou) Wilamowitz-Moellendorff [y otros], 3ª ed., Leipzig/Berlin, 1912, p. 367.

\* Diego de Saavedra Fajardo (1584-1648): político, diplomático y escritor español. Representó al rey Felipe IV en la firma de la Paz de Westfalia (1648). Contra el maquiavelismo dominante en su tiempo escribió *Empresas políticas o Idea de un príncipe cristiano representada en cien empresas* (1640), donde, explicando en cada capítulo la empresa o dibujo alegórico con un lema que lo encabeza, pasa revista a las virtudes que han de adornar a un príncipe. [N. del T.]

\*\* 'Presentia nocet' (sc. lunae): 'La presencia perjudica' (es decir, la de la luna). [N. del T.]

\*\*\* Charles de Fresne, seigneur du Cange (1610-1688): bizantinista y lexicógrafo francés. [N. del T.]

\*\*\*\* François Combefis (1605-1679): dominico francés, teólogo filólogo y patrologista.

\*\*\*\*\* Claude Maltrait o Maltret (1621-1674): jesuita francés, historiador de los primeros tiempos de la Iglesia Católica. [N. del T.]

Cedrenus\* y Zonaras\*\*, fueron muy leídos, quizá no sólo a causa de los sangrientos relatos que ofrecían de los destinos del Imperio Romano de Oriente, sino también debido al interés por las imágenes exóticas. El efecto de estas fuentes se intensificó a lo largo del siglo XVII y hasta entrado el siglo XVIII. Pues a medida que, ya hacia el final del Barroco, el tirano del *Trauerspiel* se iba convirtiendo en ese personaje secundario que encontraría un final no muy indigno en las farsas vienesas de Stranitzky\*\*\*, tanto más útiles resultaban al efecto las crónicas atestadas de atrocidades de la Roma de Oriente. Allí se lee, pues: «Que se cuelgue, se descuartice en la rueda, se desangre y se ahogue en la Estigia a quien nos ofenda (arroja todo al suelo y parte furioso)»<sup>[25]</sup>. O bien: «Florezca la justicia, reine la crueldad, triunfen el asesinato y la tiranía, para que Wenceslao pueda subir victorioso a su trono pisando sobre cadáveres chorreantes de sangre en lugar de gradas»<sup>[26]</sup>. Mientras en el norte las acciones principales y de Estado acabaron al fin desembocando en la ópera, en Viena terminarían convirtiéndose en parodias. *Una nueva tragedia, titulada: Bernardón, la fiel princesa Pumphia y Hans Wurst, el tiránico Culicán de los tártaros, una parodia compuesta en versos cómicos*<sup>[27]</sup> llevaría *ad absurdum* los motivos del gran *Trauerspiel* con el personaje del tirano pusilánime y la castidad salvada en el matrimonio. Casi podría llevar como divisa cierto pasaje de Gracián que ilustra cuán escrupulosamente en los *Trauerspiele* ha de ajustarse el papel del príncipe al estereotipo y el extremo: «No hay medianía en los reyes. Son conocidos, o por muy buenos, o por muy malos»<sup>[28]</sup>.

A los «muy malos» corresponden el drama del tirano y el temor, y a los «muy buenos» el drama del mártir y la compasión. Estas formas mantienen su curiosa yuxtaposición mientras el análisis no contemple el

25 [Anónimo:] *Die Glorreiche Marter Joannes von Nepomuk* [*El glorioso martirio de Juan Nepomuceno*], citado por Weiß: *loc. cit.*, p. 154.

26 *Die Glorreiche Marter Joannes von Nepomuk*, citado por Weiß: *loc. cit.*, p. 120.

27 Joseph [Felix] Kurz: *Prinzessin Pumphia* [*La princesa Pumphia*], Viena, 1883 (reimpresión vienesa, 2), p. 1 (reproducción del antiguo frontispicio).

28 *Staats-kluger Catolischer Ferdinand / aus dem Spanischen übersetzt von Daniel Caspern von Lohenstein* [*El prudente estadista Fernando el Católico, / traducido del español por Daniel Caspar von Lohenstein*], Breslavia, 1676, p. 123 [or. esp.: Baltasar Gracián: *El político*, Anaya, Madrid/Salamanca, 1961, p. 64].

\* Georgius Cedrenus (s. XI d.C.): historiador bizantino. [N. del T.]

\*\* Ioannes Zonaras (s. XII. d.C.): historiador bizantino. [N. del T.]

\*\*\* Josef Anton Stranitzky (1676-1726): actor y director de teatro austríaco. Cultivó sobre todo los géneros más populares, basándose a menudo en libretti italianos. [N. del T.]

aspecto jurídico de la noción barroca de príncipe. Si sigue las indicaciones de la ideología, aparecen rigurosamente complementarias. El tirano y el mártir son en el Barroco las cabezas de Jano del coronado, las plasmaciones necesariamente extremas de la misma esencia principesca. Esto se echa de ver por lo que al tirano se refiere. La teoría de la soberanía, para la que el caso excepcional, con su despliegue de instancias dictatoriales, resulta ejemplar, obliga a completar virtualmente la imagen del soberano en el sentido concreto del tirano. En efecto, el drama pone todo su empeño en hacer del gesto ejecutivo el rasgo característico del gobernante y en presentarlo con palabras y con ademanes de tirano, incluso en aquel caso en que no lo exige la situación; exactamente del mismo modo en que a la aparición en escena del gobernante sólo excepcionalmente le faltarán el ornato completo, la corona y el cetro<sup>[29]</sup>. Esta norma de la soberanía no la altera propiamente hablando —y éste es el rasgo barroco en la imagen— ni la más espantosa degeneración del personaje principesco. Los discursos solemnes, con sus inacabables variaciones de la famosa máxima «la púrpura debe tapanlo»<sup>[30]</sup>, resultan ciertamente provocativos, pero producen un sentimiento de admiración incluso cuando se ven forzados a encubrir, por ejemplo, el fratricidio, tal como sucede en el *Papiniano* de Gryphius, o bien el incesto, como en la *Agripina* de Lohenstein, el adulterio, como en su *Sofonisba*, o el asesinato conyugal, como en la *Mariana* de Hallmann. Precisamente la figura de Herodes, tal como el teatro europeo de estos tiempos la presenta por doquier<sup>[31]</sup>, es característica de la concepción del tirano. Su historia proveía los rasgos más impactantes para la representación de la desmesura de los reyes. En efecto, no sólo en esta época envolvía al rey un terrible misterio. Antes de convertirse, en calidad de autócrata demente, en el perfecto emblema de la creación pervertida, al primer cristianismo se le presentó como aún más horrible que el Anticristo. Tertuliano\* —y, sin duda, no es el único— nos habla de una secta de herodianos que adoraban a Herodes en tanto que Mesías. Su vida no fue

29 Cfr. Willy Flemming: *Andreas Gryphius und die Bühne* [*Andreas Gryphius y la escena*], Halle del Saale, 1921, p. 386.

30 Gryphius: *loc. cit.*, p. 212 (*Catharina von Georgien* [*Catalina de Georgia*], III, 438).

31 Cfr. Marcus Landau: «Die Dramen von Herodes und Mariamne» [«Los dramas de Herodes y Mariana»], en *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte* [*Revista para la historia comparada de la literatura*], bf 8 (1895), pp. 175-212 y 279-317, así como bf 9 (1896), pp. 185-223.

\* Septimius Florens Tertullianus (ca. 155-222?): escritor y polemista latino cristiano. [N. del T.]

sólo un tema de dramas. Una obra juvenil de Gryphius, *Las epopeyas herodianas*, escrita en latín, muestra así con toda claridad lo que tanto interesaba a aquellas personas: el soberano del siglo XVII, el ápice de la creación, rompiendo en delirio como un volcán y arrastrando en su propia destrucción a la corte. La pintura se complacía en exhibir la imagen de cómo, sosteniendo en sus manos a dos recién nacidos a los que se apresta a estrellar, es presa de un ataque de locura. El espíritu de los dramas principescos nos lo revela claramente el hecho de que en este típico final del rey de los judíos se entrelacen los rasgos de la tragedia de mártires. Pues si cuando despliega su poder sumido en la máxima embriaguez, se reconoce en el gobernante la manifestación de la historia y al tiempo la instancia que pone un alto a sus vicisitudes, sólo una cosa entonces habla a favor del César que se pierde en la borrachera del poder: su caer como víctima de una desproporción entre la ilimitada dignidad jerárquica con que Dios lo inviste y la situación de su pobre esencia humana.

La antítesis entre el poder del gobernante y la facultad de gobernar comportó para el *Trauerspiel* un rasgo propio, sólo aparentemente genérico, cuya explicación se destaca únicamente sobre el fondo de la doctrina de la soberanía. Se trata de la incapacidad del tirano para decidir. El príncipe, a quien corresponde la decisión sobre el estado de excepción, en la primera ocasión que se le presenta nos demuestra ser casi incapaz de adoptar una decisión. Así como la pintura de los manieristas desconoce por completo la composición bajo una iluminación serena, las figuras teatrales de la época aparecen envueltas en el directo y crudo resplandor de lo que es su mudable decisión. Lo que en ellas se impone no es allí tanto la soberanía, de la que hacen ostentación los discursos estoicos, como la brusca arbitrariedad que es fruto de una violenta tempestad afectiva y siempre cambiante, en la que las figuras, sobre todo las de Lohenstein, se agitan como banderas desgarradas. Tampoco dejan de parecerse a las del Greco en la pequeñez de la cabeza<sup>[32]</sup>, si se nos permite emplear esta expresión figuradamente. Pues lo que los determina no son en realidad sus pensamientos, sino unos impulsos físicos que hay que definir como vacilantes. A aquellas maneras les conviene el hecho de «que la literatura de la época, incluida la épica, menos rígida, resulta a menudo afortunada en la captación de los

32 Cfr. Hausenstein: *loc. cit.*, p. 94.

gestos más huidizos, mientras que resulta impotente al enfrentarse con el rostro humano»<sup>[33]</sup>. Masinissa envía a Sofonisba, a través de Disalces, su emisario, el veneno que debe sustraerla al cautiverio romano: «Ve, Disalces, / no me repliques más. | Pero / ¡detente! ¡Fenezco, tiemblo, me paralizó! | ¡Ve de todos modos! No queda tiempo para la duda. ¡Espera! ¡Márchate! ¡Ah! ¡Mira cómo se me desgarran el corazón y la vista! | ¡Adelante! ¡Siempre adelante! ¡Que la decisión ya no puede cambiar!»<sup>[34]</sup>. En el pasaje correspondiente de *Catalina*, el sha Abas despacha al imán Kuli con la orden de ejecutar a Catalina, concluyendo: «¡No aparezcas de nuevo ante mi vista | antes de haber realizado ese trabajo! ¡Ah! ¿Qué es lo que abrumba de horror | mi pecho torturado? ¡Vamos! ¡Márchate! ¡Ah, no! | ¡Quédate! ¡Ven aquí! ¡No, vete! Después de todo, ha de suceder»<sup>[35]</sup>. También en la farsa vienesa se encuentra ese complemento de la tiranía sanguinaria que es la indecisión: «Pelifonte: ¡Pues bien!, que viva, que viva... Pero no... sí, sí, que viva... No, no, que muera, que perezca, que le quiten la vida... Ve, pues, debe vivir»<sup>[36]</sup>. Así habla, brevemente interrumpido por otros, el tirano.

Lo que no deja de fascinar en la caída del tirano es la contradicción en que para la mentalidad de la época se encuentran la impotencia y la depravación de su persona con la convicción del sacrosanto poder de su papel. Le estaba prohibido, por lo tanto, extraer de la caída del tirano una roma satisfacción moral al estilo de los dramas de Hans Sachs\*. A saber, si acaba mal no sólo a título personal, sino en cuanto gober-

33 Cysarz: *loc. cit.*, p. 31.

34 David Caspar von Lohenstein: *Sophonisbe* [Sofonisba], Frankfurt/Leipzig, 1724, p. 73 (IV, 504 ss.).

35 Gryphius: *loc. cit.*, p. 213 (*Catharina von Georgien*, III, pp. 457 ss.). — Cfr. Hallmann: *Trauer- Freuden- und Schäferspiele*, *loc. cit.*, p. 86 (V, 351).

36 (Josef Anton Stranitzky:) *Wiener Haupt- und Staatsaktionen* [*Acciones principales y de Estado en Viena*], introducción y edición de Rudolf Payer von Thurn, vol. I, Viena, 1908. (*Schriften des Literarischen Vereins in Wien*. 10 [Escritos de la Unión Literaria de Viena. 10]), p. 301 (*Die Gestürzte Tyranny in der Person des Messinischen Wüttrichs Pelifonte* [La tiranía derribada en la persona del furioso Pelifonte de Mesina], II, 8).

\* Hans Sachs (1494-1576: poeta alemán. Combinó los oficios de zapatero y de maestro cantor. Humanista adepto desde muy pronto a la Reforma luterana, dejó una obra cuantiosa: poemas líricos, narraciones en verso y obras de teatro. Autor también de obras religiosas e históricas, así como de tragedias, sus comedias y farsas alegóricas destinadas al Carnaval fueron las que más éxito y popularidad le reportaron en su tiempo. Richard Wagner contribuyó a inmortalizar su nombre al hacer de él el héroe de la ópera *Los maestros cantores de Núremberg*. [N. del T.]

nante en nombre de la humanidad histórica, su caída se produce como un veredicto de cuyo fallo el súbdito se siente copartícipe. Lo que un examen más preciso de aquel drama herodiano nos revela resulta obvio en obras como *León de Armenia*, *Carlos Estuardo*, o *Papiniano*, que lindan en cualquier caso con las tragedias de mártires o bien han de contarse sin duda entre ellas. Tampoco se exagera, por lo tanto, si en las definiciones del drama que dan los manuales se reconoce en el fondo la descripción del drama de mártires. Pues éstas no se centran tanto en los hechos del héroe como en sus enormes padecimientos, y hasta con más frecuencia no tanto en los tormentos de su alma como en el dolor de la adversidad física que sobre él se abate. El drama de mártires, sin embargo, nunca fue perentoriamente definido salvo en una frase de Harsdörffer: «El héroe ... debe ser ejemplo de todas las virtudes más perfectas / y afligirse con la deslealtad de sus amigos / y enemigos; / de tal modo, sin embargo, / que en todas las circunstancias se muestre magnánimo / y supere con coraje los sufrimientos / que le hacen prorrumper en suspiros, / elevación de la voz y abundantes lamentos»<sup>[37]</sup>. El afligido «por la deslealtad de sus amigos y enemigos», podría predicarse de la figura de Cristo en la Pasión. Como Cristo Rey padece en nombre de la humanidad, así también padece cualquier majestad según la concepción de los escritores barrocos. «Tollar qui te non noverit»\*, reza el lema de la lámina LXXI de los *Cien emblemas ético-políticos* de Zingref\*\*. En el primer plano de un paisaje aparece visible una corona imponente. Y, debajo, los versos: «Ce fardeau paroist autre à celuy qui le porte, | qu'à ceux qu'il esblouyt de son lustre trompeur, | ceuicy n'en ont jamais conneu la pesanteur, | mais l'autre sçait expert quel tourment il apporte»<sup>[38]</sup>\*\*\*. Así, en ocasiones no se tenía reparo en conceder a los príncipes el título de mártir. 'Carlos el mártir', 'Carolus Martyr', se lee

37 [Georg Philipp Harsdörffer:] *Poetischen Trichters zweyter Theil* [Breviario poético, segunda parte], Nürnberg, 1648, p. 84.

38 Julius Wilhelm Zingref: *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria. Editio secunda*, Frankfurt, 1624. Emblema 71.

\* 'Que quien no te conozca te levante'. [N. del T.]

\*\* Julius Wilhelm Zingref (1591-1635): poeta alemán. Perteneciente al círculo de Martin Opitz, se distinguió por el fomento de una lengua alemana unificada y por la utilización de la literatura en los terrenos de la moral y la política. [N. del T.]

\*\*\* En francés: «Esta carga parece distinta a quien la porta | que a quienes deslumbra su engañoso brillo. Éstos no han conocido nunca su peso, | pero el otro sabe por experiencia cuánto tormento comporta». [N. del T.]

bajo el frontispicio de la *Apología real para Carlos I*<sup>[39]</sup>. De modo insuperable, y por supuesto también desconcertante, estas antítesis se mezclan en el primer *Trauerspiel* de Gryphius. La sublime posición del emperador por un lado y la oprobiosa impotencia de sus actos por otro dejan en el fondo sin decidir si se trata del drama de un tirano o de la historia de un mártir. Gryphius se habría inclinado ciertamente por la primera opinión; pero Stachel en cambio parece tener por evidente la segunda<sup>[40]</sup>. En estos dramas, la estructura es la que invalida los establecidos estereotipos temáticos. Por supuesto, en ningún lugar más que en *León de Armenia*, en detrimento de una manifestación ética claramente delineada. — No es necesaria por tanto una investigación más profunda precisamente para comprobar cómo en todo drama de tiranos se oculta un elemento de la tragedia de mártires. Pero mucho menos fácilmente se descubre el momento del drama de tiranos en la historia de un mártir. La condición previa para ello resulta ser el conocimiento de aquella imagen particular que en el Barroco —al menos en el literario— resultaba ser la tradicional del mártir. Ésta no tiene nada que ver en todo caso con las concepciones religiosas, pues el mártir perfecto se sustrae tan poco a la inmanencia como lo hace la imagen ideal del monarca. En el drama del Barroco, el mártir es un estoico radical y se lo pone a prueba con ocasión de una lucha por la corona o de una disputa religiosa, al final de las cuales le esperan invariablemente el suplicio y la muerte. Resulta igualmente peculiar que la mujer aparezca en muchos de estos dramas como víctima de la ejecución: así sucede en la *Catalina de Georgia* de Gryphius, en la *Sofía* y en la *Mariana* de Hallmann, y en la *María Estuardo* creada por Haugwitz. Esto es decisivo para una justa apreciación de la tragedia de mártires. Cometido del tirano es restaurar el orden en el seno del estado de excepción: una dictadura cuya utopía siempre consistirá en sustituir el errático acontecer histórico por la férrea constitución propia de las leyes naturales. Pero la técnica estoica también quiere dotar de una estabilidad correspondiente para un estado de excepción del alma, con el dominio pleno de los afectos. Y persigue igualmente una nueva creación de carácter antihistórico —en la mujer, la afirmación

39 [Claudius Salmasius:] *Königliche Verthätigung für Carl den I, geschrieben an den durchläuchtigsten König von Großbritannien Carl den Andern* [Apología real de Carlos I, escrito para el serenísimo rey de Gran Bretaña Carlos el Otro], 1650.

40 Cfr. Stachel: *loc. cit.*, p. 29.

de la castidad—, que no se encuentra menos alejada del inócuo primer estado de inocencia del primer tiempo de la creación que la constitución dictatorial propia del tirano. Igual que aquí la devoción burguesa, la señal distintiva será allí una ascesis física. De ahí resulta que la princesa casta venga a ocupar el primer lugar en el drama de mártires.

Mientras que bajo el término de drama de mártires el debate teórico nunca se abrió siquiera ante sus figuras más extremas, la discusión sobre la tragedia de mártires constituye una de las constantes de la dramaturgia alemana. Todas las reticencias que, a partir de Aristóteles, a partir de la abominable crueldad de la fábula y, no en último término, a partir de motivos lingüísticos, se formularon habitualmente contra los *Trauerspiele* sin duda palidecen ante la suficiencia con que desde hace ciento cincuenta años los autores los rechazan empleando el concepto de tragedia de mártires. La razón de esta unanimidad no se ha de buscar en la cosa misma, sino más bien en la autoridad de Lessing<sup>[41]</sup>. Si se tiene en cuenta la insistencia con que las historias de la literatura asocian desde siempre la discusión crítica de las obras con controversias ha mucho concluidas, la importancia de Lessing no puede extrañar. Y en eso un enfoque psicológico que no partiera de la cosa misma sino de sus efectos sobre el ciudadano normal contemporáneo, cuya relación con el escenario y con el público ha quedado enteramente reducida a lo que ya son los rudimentos de una cierta avidez de acción, nada podría al efecto corregir. Pues el pobre resto afectivo de una tensión, que para este tipo resultaba evidencia única de lo teatral, no puede generarlo la puesta en escena de la historia de un mártir. Su decepción adoptó entonces el lenguaje de la protesta erudita, creyendo fijar definitivamente el valor de estos dramas con la constatación de su falta de conflictos internos y la ausencia de toda culpa trágica. A lo cual se añade en todo caso la evaluación de la intriga, distinguiéndose del llamado antagonista de la tragedia clásica por el aislamiento de los motivos, las escenas y los tipos. Así, del mismo modo que los tiranos, los judíos o los diablos se muestran sobre el escenario del teatro de la Pasión con una crueldad y una maldad insondables, sin explicarse ni desarrollarse sus figuras, y sin poder confesar otra cosa que la ruindad de sus planes, así también este drama

Barroco se complace en colocar a los antagonistas en escenas crudamente iluminadas en las que la motivación suele desempeñar un mínimo papel. La intriga barroca, podría decirse, se desarrolla como un cambio de decorados a telón alzado: tan escasa es la ilusión que se pretende, y tan fuertemente se acentúa la economía de esta contraacción. Nada más instructivo a este respecto que la característica desenvoltura con que motivos decisivos de la intriga han de buscar su lugar en las notas. Así, en la *Mariana* escrita por Hallmann, admite el rey Herodes: «Es verdad: le habíamos / ordenado con el mayor secreto / matar a la princesa / en caso de que Antonio nos asesinara de improviso»<sup>[42]</sup>. Y en la nota se informa: «Porque la amaba demasiado / para que fuera de nadie tras su muerte»<sup>[43]</sup>. También habría que citar —si no como ejemplo de intriga deshilvanada, sí de composición poco cuidada— el *León de Armenia*. La emperatriz Teodosia mueve allí al soberano a aplazar la ejecución del rebelde Balbo, lo cual dará lugar a la muerte del emperador León. En su larga lamentación por el marido, Teodosia no pronuncia sin embargo una palabra sobre sus objeciones, con lo que un motivo decisivo se pasa por alto. — La 'unidad' de una acción simplemente histórica imponía al drama un decurso unívoco, poniéndolo así como tal en peligro. Pues tan seguro como que tal decurso es una aportación fundamental para toda exposición pragmática de la historia, lo es también que la dramaturgia exige por naturaleza una forma cerrada, para así conquistar la totalidad que le es negada a todo decurso cronológico externo. La acción secundaria, ya sea paralela o contrastada con la principal, se la garantiza en todo caso. Más sólo Lohenstein recurre a ella con frecuencia; los demás la excluían, creyéndose tanto más seguros al exponer la historia pura y simple. La escuela de Núremberg enseña ingenuamente que a las obras de teatro se las llamaba *Trauerspiele* «porque antaño, durante el paganismo, el poder estaba en su mayor parte en manos de tiranos / y por eso solían tener un fin cruel»<sup>[44]</sup>. En consecuencia, el juicio de Gervinus\* sobre la estructura dramática, «que ... las escenas tan sólo se suceden con el fin de explicar y de hacer que progresen las

42 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele*, loc. cit., *Mariamne*, p. 27 (II, 263/264).

43 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele*, loc. cit., *Mariamne*, p. 112 (Nota).

44 Birken: *Deutsche Redebind- und Dichtkunst*, loc. cit., p. 323.

\* Georg Gottfried Gervinus (1805-1871): historiador y político alemán. Liberal y nacionalista, diputado en el parlamento de Frankfurt en 1848, sus ideas políticas tiñeron el contenido de sus obras históricas: *Historia de la literatura nacional alemana* (1835-42) e *Historia del siglo XIX desde los tratados de Viena hasta 1830* (1855-66). [N. del T.]

41 Cfr. Gotthold Ephraim Lessing: *Samtliche Schriften* [Escritos completos], nueva edición autorizada, ed. de Karl Lachman, vol. 7, Berlín, 1839, pp. 7 ss. (*Hamburgische Dramaturgie*, fragmentos 1 y 2 [ed. esp.: *Dramaturgia de Hamburgo*, Asociación de Directores de Teatro, Madrid, 1993, pp. 79 ss.]).



De entre las épocas más desgarradas y escindidas de la historia europea, el Barroco es la única en coincidir con un período de hegemonía absoluta del cristianismo. La vía medieval de la rebelión, a saber, la herejía, le estaba vedada; en parte precisamente porque el cristianismo afirmaba con fuerza su autoridad, pero sobre todo porque el fervor de una nueva voluntad mundana no podía expresarse ni aun remotamente en los matices heterodoxos de la doctrina o del modo de vida. De manera que, como ni la rebelión ni la sumisión eran religiosamente consumables, toda la fuerza de la época se dirigió a una total revolución del contenido de la vida bajo la ortodoxa observancia de las formas eclesiales. Pero aquello llevaba a privar al hombre de todos los medios de expresión auténtica, inmediata, dado que ésta habría conducido a la inequívoca manifestación de la voluntad de la época, precisamente a aquel enfrentamiento con la vida cristiana al que más tarde sucumbió el Romanticismo. Algo que por entonces se evitó tanto en sentido positivo como negativo. Pues dominaba una disposición espiritual que, por más que exaltara excéntricamente los actos de arrobó, con ellos no tanto transfiguraba el mundo como iba extendiendo un nublado cielo sobre su superficie. Los pintores del Renacimiento saben mantener el cielo alto, mientras que en los cuadros del Barroco la nube se mueve oscura o radiante hacia la tierra. Frente al Barroco, el Renacimiento aparece no como época de irreligioso paganismo sino como lapso de laica libertad en la vida de la fe, mientras que con la Contrarreforma el carácter jerárquico propio de la Edad Media comenzará a imponerse sobre un mundo al que se negaba el acceso inmediato al más allá. Al redefinir el Renacimiento y la Reforma contra los prejuicios de Burckhardt, Burdach es el primero en colocar *per contrarium* estos rasgos decisivos de la Contrarreforma bajo una luz adecuada. Ya que, respecto a ésta, nada se encontraba más alejado que la expectativa de un tiempo terminal o siquiera de una revolución temporal, expectativas que Burdach ha hecho visibles como fuerza motriz del Renacimiento. Su filosofía de la historia tenía el acmé como ideal: una edad de oro de la paz y las artes, ajena a todo rasgo apocalíptico, instaurada y garantizada *in aeternum* por la espada de la Iglesia. La influencia de esta mentalidad se extendió al teatro religioso que ha llegado a nosotros. Así, los jesuitas «ya no [adoptarán] como pretexto el drama de la salvación, e incluso cada vez menos la Pasión, sino que prefieren recurrir a temas del Antiguo Testamento, expresando su propósito misionero preferentemente con la leyenda de

los santos»<sup>54</sup>. Por su parte, el efecto de la filosofía de la historia de la restauración tenía que influir aún con más fuerza sobre el drama profano, que se enfrentaría a los temas históricos: la iniciativa de escritores como Gryphius, que tomaron como pretexto el acontecer actual, o, como hicieron Lohenstein y Hallmann, acciones principales y de Estado, fue muy poderosa. Pero estas tentativas quedaron confinadas de antemano a una inmanencia rigurosa, sin ninguna apertura al más allá del misterio, limitadas así en el despliegue de su rica tramoya a la representación de apariciones de espíritus y apoteosis de los gobernantes. Bajo estas restricciones fue creciendo el drama barroco alemán. No es pues de extrañar que sucediera de forma extravagante, pero, también por ello, más intensa. Del drama alemán del Renacimiento casi nada sobreviviría en él; *Las troyanas* de Opitz ya habían renunciado a la alegría atemperada y a la sencillez moralizante de esas piezas. En cuanto a Gryphius y Lohenstein, habrían reivindicado aún con más fuerza el valor artístico y el peso metafísico de sus dramas de no haber estado prohibido cualquier subrayado del oficio, salvo en los panegíricos y las dedicatorias.

La constitución del lenguaje formal del *Trauerspiel* puede entenderse como el desarrollo de las necesidades contemplativas inherentes a la situación teológica de la época. Y una de ellas, tal como comporta la desaparición de toda escatología, es el intento de encontrar consuelo a la plena renuncia a un estado de gracia en la consumada regresión al mero estado creatural. Como en otras esferas de la vida barroca, aquí es determinante la transposición de unos datos en origen temporales a una impropiedad y simultaneidad espaciales, transposición que va a calar muy hondo en lo que es la estructura de esta forma dramática. Mientras que la Edad Media exhibe la precariedad de la historia universal y la caducidad de la criatura como etapas en el camino de salvación, el *Trauerspiel* alemán se sume por entero en el desconsuelo de la condición terrena. Si reconoce una redención, ésta se encuentra más en lo profundo de dicha fatalidad que en la idea de consumación de un plan divino de las salvación. El alejamiento de la escatología por parte del teatro religioso caracteriza al nuevo drama en toda Europa, pero la

54 Willi Flemming: *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge* [Historia del teatro de los jesuitas en los países de lengua alemana], Berlín, 1923 (*Schriften für Theatergeschichte* 32 [Escritos sobre la historia del teatro 32]), pp. 3 s.

huida a una naturaleza abandonada por la gracia resulta, sin embargo, específicamente alemana. Pues el drama español —el de más altura de aquel teatro europeo—, en el que los rasgos barrocos se desarrollan de un manera mucho más brillante, con mucho más acierto y más relieve en el seno de un país de cultura católica, resuelve los conflictos de un estado creatural privado de la gracia mediante una reducción, hasta cierto punto lúdica, en el entorno cortesano, de una monarquía que se revela como poder de salvación secularizado. La *stretta* del tercer acto, con su inclusión indirecta de la trascendencia por así decir como por medio de un espejo, o de un cristal o un teatro de marionetas, le garantiza al drama calderoniano un desenlace superior al de los *Trauerspiele* alemanes. No pudiendo negar la pretensión de tocar el contenido de la existencia, si el drama mundano debe detenerse sin embargo en el límite de la trascendencia, también intenta apropiarse de ella mediante rodeos, lúdicamente. En ninguna parte resulta esto más claro que en *La vida es sueño*, existiendo en el fondo una totalidad adecuada al misterio en el cual el sueño, como un cielo, envuelve con su bóveda la vida despierta. Y en él tendrá jurisdicción precisamente la moralidad: «Mas, sea verdad o sueño, | obrar bien es lo que importa. | Si fuese verdad, por serlo; | si no, por ganar amigos | para cuando despertemos»<sup>55</sup>. En ninguna otra parte como en Calderón podría estudiarse por tanto la cabal forma artística del *Trauerspiel* barroco, no siendo lo que menos constituye su validez —validez de la palabra, tanto como del objeto— la precisión con que allí *Trauer*\* y *Spiel*\*\* pueden armonizarse. La historia del concepto de juego en la estética alemana conoce tres períodos: Barroco, Clasicismo y Romanticismo. Si en el primero lo que importa es el producto, en el segundo es la producción y en el tercero ambos. La misma concepción de la vida como juego, la cual *a fortiori* tiene que denominar así a la obra de arte, resulta extraña para el Clasicismo. La teoría schilleriana del instinto de juego apuntaba a la génesis y el efecto del arte, no a la estructura de sus obras. Éstas pueden ser 'joviales', en efecto, aunque la vida sea 'seria', pero sólo se pueden presentar lúdica-

55 Don Pedro Calderón de la Barca: *Schauspiele* [Obras teatrales], trad. al. de J[ohann] D[iederich] Gries, vol. 1, Berlín 1815, p. 295 (*Das Leben ein Traum*, III) [or. esp.: *La vida es sueño*, en *Obras completas*, vol. 2: *Dramas*, Aguilar, Madrid, 1987, p. 525].

\* *Trauer*: tristeza, duelo, luto. [N. del T.]

\*\* *Spiel*: juego, pero también espectáculo, representación teatral, así como tañido de instrumentos musicales. [N. del T.]

mente cuando también la vida, frente a una intensidad dirigida a lo incondicionado, ha perdido su última seriedad. Y éste fue el caso, pese a todas sus diferencias, del Barroco y del Romanticismo. Y en ambos ciertamente de tal modo que aquella intensidad tuvo que crearse su expresión en las formas y temas propios del ejercicio mundano del arte. Acentuando ostentadamente el momento de juego en el seno del drama, tan sólo permitía que la trascendencia dijera su última palabra bajo un disfraz profano de teatro dentro del teatro. Pero la técnica no queda siempre al descubierto, como cuando el mismo escenario se instala sobre el escenario o el espacio del espectador se incluye en el espacio de la escena. Sin embargo, tan sólo en una paradójica reflexión de juego y apariencia reside la instancia salvadora y redentora para el teatro de la sociedad profana, que resulta 'romántico' justamente por ello. Esa intencionalidad cuya apariencia es propia según Goethe de toda obra de arte es lo que viene a disipar el luto en el *Trauerspiel* romántico ideal de Calderón. Pues, para el nuevo teatro, Dios está en la maquinación precisamente. Pero es característico de los *Trauerspiele* barrocos alemanes no desarrollar justamente ese juego, ni con la brillantez de las producciones españolas ni con la destreza de las posteriores románticas. Y, sin embargo, poseen el motivo, cuyas plasmaciones más potentes se encuentran en la lírica de Andreas Gryphius. En la dedicatoria de *Sophonisba*, Lohenstein lo varió con insistencia: «Así como para los mortales el curso de su vida | suele empezar en la niñez con juegos, / | así cesa la vida con un vano jugar. | Así como Roma celebró con juegos el día mismo / | en que naciera Augusto; así con juego y pompa | eran transportados en su funeral el cuerpo de los muertos / | ... Ciego, Sansón descende a la tumba jugando; | y nuestro breve tiempo no es más que un poema. | Un juego / en el que uno ora entra, / ora sale; | con lágrimas empieza, / se desvanece con lágrimas. | Incluso tras la muerte suele jugar el tiempo con nosotros / | cuando la podredumbre y con ella las larvas y gusanos se agitan en nuestros cadáveres»<sup>56</sup>. El monstruoso decurso de *Sophonisba* prefiguraba la posterior evolución de lo lúdico tal como a través del medio sumamente significativo del teatro de marionetas deriva a lo grotesco por un lado, y a lo sutil por otro, siendo el autor consciente de lo inverosímil de los giros: «La que ahora quiere morir por amor al marido; | sólo dos horas más tarde ha olvidado el afecto que

56 Lohenstein: *Sophonisbe*, loc. cit., pp. 13 s. (de la dedicatoria no paginada).

acciones, no estando en ningún caso destinadas al fin de producir un efecto dramático»<sup>[45]</sup>, es acertado en conjunto, aunque con reservas al menos por lo que a *Cardenio y Celinda*\* se refiere. Pero lo que importa sobre todo es que tales observaciones, válidas pero aisladas, no sirven como fundamentos de la crítica. Ya por el hecho de no haberlo condicionado, la forma dramática de Gryphius y sus contemporáneos no es inferior al teatro de las generaciones posteriores, sino que su valor se determina por su autoridad en un contexto.

En éste se ha de tener en cuenta el parentesco que une al drama barroco con el religioso medieval, tal como se revela por ejemplo en su común carácter de Pasión. Pero, a la vista de las observaciones de una bibliografía que se encuentra bajo el fuerte dominio de lo empático, esta referencia tiene que purgarse de la sospecha de pretender establecer analogías ociosas que no estimulen, sino que oscurezcan, el análisis de carácter estilístico. Habría de señalarse en este sentido que la exposición de elementos medievales en el drama del Barroco y su teoría debe leerse como prolegómeno a ulteriores confrontaciones del mundo del espíritu medieval con relación al mundo del barroco, que aparecerán en otro contexto. Que las teorías medievales reviven en la época de las guerras de religión<sup>[46]</sup>, que en «el Estado y en la economía, así como en el arte y en la ciencia»<sup>[47]</sup>, la Edad Media seguía dominando, que su superación, como la aparición misma de su nombre, no se produjo sino en tiempos ya del pleno siglo XVII<sup>[48]</sup>, todo esto se ha dicho hace mucho tiempo, y, si se dirige la atención a los detalles, sorprende la abundancia de las pruebas. Incluso una compilación puramente estadística de la poética propia de la época llega rápidamente a la conclusión de que el núcleo de las definiciones de tragedia es «exactamente el mismo que en las

45 G[leorg] G[ottfried] Gervinus: *Geschichte des Deutschen Dichtung* [Historia de la poesía alemana], vol. 3, 5ª ed. a cargo de Karl Bartsch, Leipzig, 1872, p. 553.

46 Cfr. Alfred v[on] Martin: *Coluccio Salutati's Traktat »Vom Tyrannen«*. Eine kulturgeschichtliche Untersuchung nebst Textedition. Mit einer Einleitung über Salutati's Leben und Schriften und einem Exkurs über seine philologisch-historische Methode [El tratado «Del tirano» de Coluccio Salutati. Una investigación desde el punto de vista de la historia de la cultura junto a una edición del texto. Con una introducción sobre la vida y escritos de Salutati y un excursus sobre su método histórico-filológico], Berlín/Leipzig, 1913 (*Abhandlungen zur Mittleren und Neueren Geschichte* 47 [Ensayos sobre historia medieval y moderna 47]), p. 48.

47 Flemming: *Andreas Gryphius und die Bühne*, loc. cit., p. 79.

48 Cfr. Burdach: loc. cit., pp. 135-136, así como 215 (nota).

\* Obra de Andreas Gryphius (1657). [N. del T.]

obras gramaticales y léxicas de la Edad Media»<sup>[49]</sup>. En cuanto al sorprendente parentesco de aquella definición de Opitz con las de Boecio\* o las de Plácido\*\*, muy corrientes durante la Edad Media, no resulta afectado cuando Escalígero, en todo lo demás coincidente con ellos, aduce ejemplos contra su distinción entre la poesía trágica y la cómica, la cual, como es sabido, desborda lo dramático<sup>[50]</sup>. Por ejemplo, en el texto de Vincent de Beauvais\*\*\*, esto se formula de este modo: «Est autem Comoedia poesis, exordium triste laeto fine commutans. Tragoedia vero poesis, a laeto principio in tristem finem desinens»<sup>[51]\*\*\*\*</sup>. Que este triste acontecimiento se presente en la forma del discurso alternado o bien de un flujo en prosa se considera una diferencia casi inesencial. A consecuencia de ello, Franz Joseph Mone\*\*\*\*\* demostrará convincentemente la vinculación entre el teatro medieval y la crónica. Al parecer, «los cronistas consideraban la historia universal como un gran *Trauerspiel*»; «entre las crónicas universales

49 Georg Popp: *Über den Begriff des Dramas in den deutschen Poetiken des 17. Jahrhunderts*. Diss. [Sobre el concepto de drama en las poéticas alemanas del siglo XVII. Tesis doctoral], Leipzig, 1895, p. 80.

50 Cfr. Julius Caesar Scaliger: *Poetices libri-septem* [Siete libros de poesía]. Editio quinta, Ginebra, 1617, pp. 333 s. (III, 96).

51 Vinzenz de Beauvais: *Bibliotheca mundi seu speculi majoris. Tomus secundus, qui speculum doctrinale inscribitur* [Biblioteca del mundo o de su espejo mayor, que incluye el espejo doctrinal], Duati, 1624. Sp. 287.

\* Anicius Manlius Severinus Boecius (480-525): filósofo y político latino. Tras acabar sus estudios filosóficos y científicos en la escuela de Atenas, en el 510 fue nombrado cónsul por Teodorico. Pero, acusado de conspiración y magia, fue encarcelado. Antes de ser ejecutado, escribió su obra principal: *Consolación de la filosofía*. Heredero de la cultura griega, deseaba transmitirla al mundo occidental. Comenzó a traducir y comentar en latín los tratados de Aristóteles, cuya filosofía pretendía conciliar con la de Platón. Su lugar en la historia de la lógica es también importante, entre Aristóteles y los estoicos por un lado y la Edad Media por otra. Según su definición, la tragedia es la experiencia de la vida cuando, por falta de comprensión de las auténticas esencias filosóficas, sus vicisitudes se atribuyen a un hado o destino ciego. [N. del T.]

\*\* Lactantius Placidus (s. V-VI): gramático latino. Sus comentarios y paráfrasis de autores clásicos fueron muy influyentes en la Edad Media. La cita de su definición de la tragedia como «género poético en el cual los poetas describen la triste caída de los reyes y crímenes terribles, escritos empleando el estilo elevado», parece ser oportuna en relación con el análisis de Benjamin. [N. del T.]

\*\*\* Vincent de Beauvais (ca. 1190-1264): erudito dominico francés. Su *Speculum Majus* [Espejo mayor], probablemente escrito por encargo y bajo la supervisión del rey Luis IX, constituye la más completa enciclopedia de su tiempo. [N. del T.]

\*\*\*\* «La comedia es una obra que convierte un comienzo triste en un final alegre. La tragedia, en cambio, es una obra que conduce de un principio alegre a un final triste». [N. del T.]

\*\*\*\*\* Franz Joseph Mone (1796-1871): historiador alemán. [N. del T.]

y el antiguo teatro alemán hay una relación. A saber, en la medida en que el Juicio Final constituye la conclusión de esas crónicas, así como el fin del drama del mundo, la historiografía cristiana se encuentra vinculada por supuesto con el teatro cristiano, y aquí conviene tener en cuenta las afirmaciones de los cronistas que aluden claramente a dicho nexo. Otto von Freisingen\* dice por ejemplo (*praefat. ad Frid. imp. \*\**): "cognoscas, nos hanc historiam ex amaritudine animi scripsisse, ac ob hoc non tam rerum gestarum seriem quam earundem miseriam in modum tragoediae texuisse"\*\*\*. Y esa misma opinión la repite en el *praefat ad Singrimum \*\*\*\**: "in quibus (libris) non tam historias quam aerumnosas mortalium calamitatum tragoedias prudens lector invenire poterit"\*\*\*\*\*. Por lo tanto la historia universal era para Otto una tragedia, ciertamente no según la forma, pero sí según el contenido»<sup>1521</sup>. Quinientos años más tarde, se dará la misma concepción en Salmasius\*\*\*\*\*: «Ce qui restoit de la Tragedie iusques à la conclusion a esté le personnage des Independans, mais on a veu les Presbyteriens iuesques au quatriesme acte et au delà, occuper avec pompe tout le theatre. Le seul cinquiesme et dernier acte est demeuré pour le partage des Independans; qui ont paru en cette scene, apres auoir siffilé et chassé les premiers acteurs. Peut estre que ceux-là n'auroient pas fermé

52 *Schauspiele des Mittelalters [Obras teatrales de la Edad Media]*, editadas y explicadas a partir de los manuscritos por F[rantz] J[oseph] Mone, vol. I, Karlsruhe, 1846, p. 336.

53 Claude de Saumaise: *Apologie Royale pour Charles I, roy d'Angleterre [Apología real de Carlos I de Inglaterra]*, París, 1650, pp. 642 s.

\* Otto von Freising (1112-1158): obispo (de Freising) e historiador alemán. Monje cisterciense, fue tío del emperador Federico Barbarroja, de cuyas 'gestas' fue cronista. Su filosofía de la historia sigue la doctrina providencialista de San Agustín, cuya doctrina de las dos ciudades desarrolló con la aportación de nuevos hechos históricos.

\*\* *Prefacio al emperador Federico*. [N. del T.]

\*\*\* «Sabe que esta historia la hemos escrito movidos por la amargura de nuestro ánimo y que por eso no hemos entretreído tanto una serie de gestas como su miseria, a la manera de una tragedia». [N. del T.]

\*\*\*\* *Prefacio a Singrimo*. [N. del T.]

\*\*\*\*\* «En los cuales (libros) el lector prudente podrá encontrar no tanto historias cuanto desastrosas tragedias de calamidades mortales». [N. del T.]

\*\*\*\*\* Claude de Saumaise (en latín, Claudius Salmasius; 1588-1653): filólogo y erudito francés. Además de estudiar derecho, teología, medicina e historia, había adquirido un buen conocimiento del latín, el griego, el árabe, el hebreo y el persa. Pasado a la Reforma, se estableció en Leyden, donde enseñó filología. Espiritu enciclopédico, dejó obras de erudición y controversias jurídicas y teológicas, en especial trabajos en los que demostraba la compatibilidad de la usura con los principios del cristianismo. [N. del T.]

la scene par vne si tragique et sanglante catastrophe»<sup>1531</sup>/\*. Aquí, lejos del terreno vedado de la *Dramaturgia de Hamburgo*, por no hablar de la dramaturgia postclásica, en la 'tragedia' que la Edad Media interpretaba quizás aún más en la exigua tradición de los antiguos temas dramáticos que la veía realizada en sus misterios, se nos revela verdaderamente el universo formal propio del *Trauerspiel* barroco.

Por el contrario, mientras que tanto el misterio cristiano como la crónica cristiana presentan la totalidad del curso de la historia, la historia universal, como historia de la salvación, por su parte la acción principal y de Estado tiene que ver con una mera parte de lo que es el pragmático acontecer. La cristiandad o Europa se dividen en una serie de cristianismos europeos cuyas acciones históricas ya no aspiran a integrarse en el flujo del proceso de salvación. El parentesco del *Trauerspiel* con el misterio es puesto así en cuestión por la desesperación sin salida que parece ser obligatoriamente la última palabra del drama cristiano secularizado. Pues nadie considerará la moralidad estoica en que desemboca el martirio del héroe ni la justicia que conduce la furia de los tiranos a la locura como suficientes para cimentar la tensión de lo que sería una bóveda dramática propia. La piedra clave de ésta la cubre en efecto una maciza capa de estuco ornamental, verdaderamente barroco, y únicamente el cálculo preciso de la tensión de su arco permite localizarla. Es ésta la tensión de una cuestión relativa a la historia de la salvación, a la que la secularización del misterio dramático, que no se dio tan sólo entre los protestantes de las escuelas de Silesia y Núremberg sino también precisamente entre los jesuitas y en Calderón, le permitió adquirir unas desmesuradas proporciones. Pues cuando la mundanización de la Contrarreforma llegó a imponerse en ambas confesiones, las inquietudes religiosas no perdieron por ello su importancia: el siglo solamente les negaba la solución religiosa, exigiéndoles y obligándoles en su lugar a una mundana. Bajo el yugo de esa obligación y del agujón de esa exigencia, vivieron dolorosamente estas generaciones sus conflictos.

\* «Lo que quedaba de la tragedia hasta la conclusión era el personaje de los independientes, pero se veía a los presbiterianos ocupar con pompa todo el teatro hasta el cuarto acto y aun más adelante. Sólo el quinto y último acto les correspondía, según su papel, a los independientes; los cuales aparecían en esta escena después de haber silbado y expulsado a los primeros actores. Quizá éstos no habrían cerrado la escena con una catástrofe tan trágica y sangrienta». [N. del T.]

ambos se tenían. | Y el ardor de Masinissa no será sino un truco | cuando a la que antes quiere devorar de amor | envía por la noche como regalo mortífero veneno, | y quien fue primero pretendiente la estrangula al fin como verdugo. | ¡Tal es el juego del deseo y la ambición en el mundo! »<sup>57</sup>. Dicho juego no ha de ser pensado como cosa de azar, siendo preciso que sea al mismo tiempo calculado de acuerdo con un plan, juego de marionetas cuyos hilos manejan juntamente la ambición y el deseo. Sigue siendo en todo caso indiscutible que en el curso del siglo XVII el drama alemán no ha alcanzado aún el desarrollo de aquel canónico recurso que el drama romántico, de Calderón a Tieck\*, supo enmarcar y minimizar una y otra vez: la reflexión. La cual, sin embargo, no solamente adquiere su validez en la comedia romántica, sino, de igual modo, en su llamada tragedia, a saber, el drama del destino, siendo para el drama de Calderón exacta y justamente lo que es a la arquitectura contemporánea la voluta. La cual se repite a sí misma hasta el infinito, minimizando hasta lo incalculable el círculo que ella misma delimita. Igualmente esenciales son estos dos aspectos de la reflexión: la lúdica reducción de lo real, y la introducción de una infinitud reflexiva del pensamiento en la cerrada finitud de un espacio profano del destino. Pues el mundo de los dramas del destino —anticípese aquí esta observación— no está cerrado en sí. Lo estuvo sobre todo en Calderón, en cuyo drama herodiano, *El mayor monstruo los celos*, se ha querido ver el primer drama del destino de la literatura universal. Era el mundo sublunar en sentido estricto, un mundo de la criatura, miserable o gloriosa, en el que, *ad maiorem dei gloriam* y para deleite de los ojos de los espectadores, la regla del destino debía confirmarse de un modo al mismo tiempo planificado y sorprendente. No en vano un hombre como Zacharias Werner\*\*, antes de refugiarse en la Iglesia Católica, se

57 Lohenstein: *Sophonisbe*, loc. cit., pp. 8 s. (de la dedicatoria no paginada).

\* Ludwig Tieck (1773-1853): escritor alemán. Epigono en sus inicios del *Sturm und Drang*, acabó abriendo la vía a la novela y al arte realistas. Destaca por sus cuentos populares con grandes dosis de ingenio y fantasía (*La montaña de runas*). Su novela más importante es la aquí citada por Benjamin, *Las andanzas de Franz Sternbald*, donde las andanzas por el pasado alemán simbolizan el recuerdo sentimental del paraíso perdido. [N. del T.]

\*\* Zacharias Werner (1768-1823): escritor alemán. Tras una vida de poeta a la moda en lo literario y de disipación en lo personal, en 1810 se convirtió al catolicismo y cuatro años más tarde fue ordenado sacerdote. Aspiraciones vitales tan contradictorias encontraron reflejo en sus obras de teatro, muchas de ellas de tema religioso. Se le considera el creador del llamado 'drama del destino'. [N. del T.]

probó en el drama del destino. La mundanidad sólo pagana en apariencia que es la propia de éste viene a ser en verdad el complemento profano del misterio dramático eclesiástico. Pero lo que en Calderón cautivaba también a los románticos de orientación teórica, y tan mágicamente que, más allá de Shakespeare, se le puede quizá calificar como su dramaturgo *κατ' ἐξοχήν\**, es el sin par virtuosismo de la reflexión, a la que recurren sus héroes en cualquier momento para en ella dar la vuelta al orden del destino como se vuelve una pelota entre las manos para observarla ora de este, ora de aquel lado. ¿Qué anhelaban los románticos en último término sino el genio que, exento de responsabilidad, reflexiona dentro de las doradas cadenas de la autoridad? Sin embargo, precisamente esta incomparable perfección española, que, por muy alta que esté en el plano artístico, siempre parece situada un peldaño más arriba en el plano del cálculo, quizá no deje que la estatura del drama barroco, que desborda el ámbito de la literatura pura, aparezca en no pocos respectos tan claramente como el drama alemán, en el cual una naturaleza limitada se disimula en la primacía de lo artístico mucho menos que se revela en la de lo moral. Ahí el moralismo luterano, siempre preocupado, como proclama con fuerza su ética profesional, por vincular la trascendencia de la vida de la fe a la inmanencia de la vida cotidiana, nunca permitió confrontar abiertamente la miseria terrenal del hombre con la potencia jerárquica del príncipe, en la cual estriba el desenlace de muchos de los dramas calderonianos. La conclusión de los *Trauerspiele* alemanes será por consiguiente tanto menos formalmente acabada cuanto menos dogmática, pero más responsable —en lo moral, no desde luego en lo artístico— que el drama de los españoles. Más allá de esto, no resulta pensable que la investigación no dé con múltiples conexiones que sean relevantes para la forma, rica en contenido e igualmente cerrada, de Calderón. Cuanto menos lugar haya en lo que sigue para referencias y excursos, tanto más decididamente tiene que aclarar la investigación la relación fundamental con el *Trauerspiel* del español, a la altura del cual la Alemania contemporánea no posee nada que oponer.

El nivel del estado de criatura, suelo sobre el que el *Trauerspiel* se desarrolla, determina también al soberano de manera inequívoca. Por muy alto que esté entronizado sobre los súbditos y el Estado, su rango se incluye

\* 'Por excelencia'. [N. del T.]

dentro del mundo de la creación; él es el señor de las criaturas, sin dejar de ser él mismo criatura. Y esto precisamente se puede ejemplificar en Calderón. Las siguientes palabras del príncipe constante Don Fernando no expresan solamente una opinión específicamente española, sino que desarrollan el motivo del nombre del rey en el seno de la creación: «Que aun entre brutos y fieras | este nombre es de tan suma | autoridad, que la ley | de naturaleza ajusta | obediencias. Y así, leemos | en repúblicas incultas, | al león, rey de las fieras, | que cuando la frente arruga | de guedejas se corona, | es piadoso, pues que nunca | hizo presa en el rendido. | En las saladas espumas | del mar, el delfín, que es rey | de los peces, le dibujan | escamas de plata y oro | sobre la espalda cerúlea | coronas, y ya se vio | de una tormenta importuna | sacar los hombres a tierra, | porque el mar no los consuma... Pues si entre fieras y peces, | plantas, piedras y aves, usa | esta majestad del rey | de piedad, no será injusta | entre los hombres, señor»<sup>[58]</sup>. El intento de situar en el estado de criatura el origen de la monarquía se encuentra incluso en la teoría jurídica. Así, los contrarios al tiranicidio se empeñaban en desacreditar a los regicidas como *paricidi*. Claudius Salmasius, Robert Silmer y otros muchos derivaban «el poder que ostentaba el rey del dominio del universo que Adán recibió como señor de toda la creación, que se legó a determinados jefes de familia, para finalmente hacerse hereditario en una familia aunque dentro de un ámbito limitado. Un regicidio es por tanto como un parricidio»<sup>[59]</sup>. Incluso la nobleza podía aparecer en calidad de fenómeno natural, hasta el punto de que Hallman, en sus *Discursos fúnebres*, puede dirigir a la muerte esta queja: «¡Ah, que ni siquiera para las personas privilegiadas tengas tú los ojos y los oídos abiertos!»<sup>[60]</sup>. Con toda razón, pues, el simple súbdito, es decir, el hombre, es un animal: «el animal divino», «el animal inteligente»<sup>[61]</sup>, «un animal inquisitivo y sensi-

58 Don Pedro Calderón de la Barca: *Schauspiele* [Obras teatrales], trad. al. de August Wilhelm Schlegel, segunda parte, Viena, 1813, pp. 88 s.; cfr. también p. 90 (*Der standhafte Prinz* [El príncipe constante], III) [ed. esp.: *El príncipe constante*, en *Obras completas*, vol. 2: *Dramas*, Aguilar, Madrid, 1987, pp. 273 s.].

59 Hans Georg Schmidt: *Die Lehre vom Tyrannenmord. Ein Kapitel der Rechtsphilosophie* [La doctrina del tiranicidio. Un capítulo de la filosofía del derecho], Tübinga/Leipzig, 1901, p. 92.

60 Johann Christian Hallmann: *Leich-Reden / Todten Gedichte und aus dem italienischen übersetzte Grab-Schriften* [Discursos fúnebres / Poemas funerarios y epitafios traducidos del italiano], Frankfurt/Leipzig, 1682, p. 88.

61 Cfr. Hans Heinrich Borchardt: *Andreas Tscherning. Ein Beitrag zur Literatur- und Kultur-Geschichte des 17. Jahrhunderts* [Andreas Tscherning. Una contribución a la historia de la literatura y de la cultura del siglo XVII], Múnich/Leipzig, 1912, pp. 90 s.

ble»<sup>[62]</sup>. Así se expresan Opitz, Tscherning\* y Buchner. Y, por otro lado, dice Butschky\*\*: «Qué es ... un monarca virtuoso / sino un animal celestial»<sup>[63]</sup>. A esto se añaden los bellos versos de Gryphius: «Vosotros, que habéis perdido la imagen del Altísimo, | ¡mirad la imagen que os ha nacido! | ¡No preguntéis por qué vino en un establo! | El nos busca a nosotros, que somos más bestiales que una bestia»<sup>[64]</sup>. Esto último es precisamente lo que los déspotas muestran en su locura. Si al Antíoco de Hallmann lo precipita en la locura el repentino horror que le produce la visión de una cabeza de pez sobre la mesa<sup>[65]</sup> y Hunold presenta a su Nabucodonosor en figura de animal —la escena nos presenta «un descampado desierto. Nabucodonosor encadenado con plumas y garras de águila entre muchos animales salvajes ... Hace extraños gestos ... Brama y se muestra malvado»<sup>[66]</sup>—, se debe a la convicción de que en el soberano, la criatura suprema, puede resucitar el animal con fuerza insospechada.

Sobre dicha base desarrolló el teatro español un importante motivo característico que permite reconocer como ningún otro la limitada seriedad del *Trauerspiel* alemán en cuanto nacionalmente condicionado. Que el papel predominante de la honra en los enredos de la *comedia de capa y espada*\*\*\*, así como también en el *Trauerspiel*, surge del estado de criatura del personaje dramático puede resultar sorprendente. Y, sin embargo, es así. La honra es, como Hegel la define, «lo absolutamente vulnerable»<sup>[67]</sup>.

62 August Buchner: *Poetik* [Poética], ed. de Othone Prätorio, Wittenberg, 1665, p. 5.

63 Sam[uel] von Butschky: *Wohl-Bebauter Rosen-Thal* [El valle de rosas bien construido], Nüremberg, 1679, p. 761.

64 Gryphius: *loc. cit.*, p. 109 (*Leo Armenius*, VI, 387 ss.).

65 Cfr. Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele*, *loc. cit.*, *Die göttliche Rache oder der verführte Theodoricus Veronensis* [La venganza divina o el descarriado Teodorico de Verona], p. 104 (V, 364 ss.).

66 *Theatralische / Galante und Geistliche Gedichte / Von Menantes* [Poemas teatrales / galantes y religiosos de Menantes] [Christian Friedrich Hunold], Hamburgo, 1706, p. 181 [de la paginación particular de los *Theatralische Gedichte* [Poemas teatrales] (*Nabucadnexas* [Nabucodonosor], III, 3; acotación escénica)].

67 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten* [Obras. Edición completa llevada a cabo por un grupo de amigos del finado]: Ph[ilipp] Marheineke [y otros], vol. 10, 2: *Vorlesungen über die Aesthetik*, ed. de H[einrich] G[ustav] Hotho, vol. 2, Berlín, 1837, p. 176 [ed. esp.: *Lecciones sobre la estética*, Akal, Torrejón de Ardoz, 1989, p. 413].

\* Andreas Tscherning (1611-1659): poeta y traductor alemán. En el primer respecto, tomó como modelo la lírica de Opitz; en el segundo, publicó poemas originalmente escritos en árabe. [N. del T.]

\*\* Samuel von Butschky (1612-1678): filósofo popular alemán. [N. del T.]

\*\*\* En español en el original. [N. del T.]

«La autonomía personal por la que lucha la honra no se muestra como la bravura en defensa de una entidad comunitaria ni por la llamada de la justicia en la misma o de la rectitud en el círculo de la vida privada; la honra sólo combate, por el contrario, por el reconocimiento y la invulnerabilidad abstracta del sujeto singular»<sup>[68]</sup>. Pero esta característica invulnerabilidad abstracta no es otra sin embargo que la más estricta invulnerabilidad de la persona física, en la cual, en cuanto integridad de la carne y la sangre, tienen su fundamento originario hasta las menos acuciantes exigencias del código de honor. Y por eso la honra no se ve tan afectada por el ultraje sufrido por un pariente como por la afrenta de la que es objeto el propio cuerpo. Y el nombre, que con su invulnerabilidad quiere dar testimonio de la aparentemente abstracta de la persona, en el contexto de la vida de la criatura, y a diferencia de lo que sucede en el de la religión, no es en y para sí sino el escudo destinado a proteger la siempre vulnerable *physis* humana. El hombre deshonrado es un proscrito: al reclamar el castigo del que sufre la afrenta, ésta revela su origen en un defecto físico. Así, en el drama español, como en ninguna otra parte, la incomparable dialéctica del concepto de honra pudo presentar de manera superior, de manera incluso reconciliadora, el desamparo de la persona en cuanto criatura. El sangriento suplicio en que concluye la vida de la criatura en el drama de mártires tiene su contrapartida en el calvario de la honra, que, por ofendido que haya sido, puede restablecerse al final del drama calderoniano por un decreto real o un sofisma. Pues el drama español descubrió en la esencia de la honra la espiritualidad de la criatura adecuada a su cuerpo, y con ello un cosmos de lo profano que no se les reveló a los escritores alemanes del Barroco, ni siquiera a los teóricos posteriores. A éstos no se les escapaba sin embargo el parentesco de los motivos en cuestión. Así, escribe Schopenhauer: «La diferencia de la que tan a menudo se habla en nuestros días entre poesía clásica y romántica parece basarse en que aquella no conoce más motivos que los puramente humanos, reales y naturales; y ésta, en cambio, hace valer también como eficaces motivos artificiales, convencionales e imaginarios: entre ellos están los que proceden del mito cristiano, y luego los del caballeresco, extravagante y fantástico principio de la honra ... Pero a qué grotesca deformación de las relaciones y la naturaleza humana llevan esos motivos puede verse

68 Hegel: *loc. cit.*, p. 167 [ed. esp. cit.: p. 408].

incluso en los mejores poetas del género romántico, por ejemplo en Calderón. Por no hablar de los autos, me refiero tan sólo a piezas como *No siempre el peor es cierto* y *El postrero duelo en España*, y comedias análogas de *capa y espada*: a aquellos elementos se une la escolástica sutileza que con frecuencia aparece en la conversación, y que en aquella época se incluía en la formación intelectual de los estamentos superiores»<sup>[69]</sup>. Schopenhauer no logra entrar en el espíritu del drama español, por más que —en otro pasaje— pretendiera elevar el *Trauerspiel* cristiano muy por encima de la misma tragedia. Y uno se ve tentado a explicar esa incompreensión en base a aquella amoralidad, tan ajena a lo germano, que caracteriza la concepción española. En la cual se basó la interacción entre tragedias y comedias españolas.

Problemas sofisticados, e incluso soluciones, como los que allí se encuentran no aparecen en el pesado razonamiento de los dramaturgos protestantes alemanes. Pero es que la concepción que la época tenía de la historia había impuesto los más estrictos límites a su moralismo luterano. El espectáculo constantemente repetido del ascenso y caída de los príncipes, y la paciencia propia de la virtud honorable, no lo veían aquellos escritores tanto como moralidad cuanto como el aspecto esencial en su persistencia, en conformidad a la naturaleza, del decurso mismo de la historia. Que ninguna íntima amalgama de conceptos históricos y morales fue reconocida por el Occidente prerracionalista, como le fue enteramente extraña del mismo modo a la Antigüedad, se confirma especialmente en el Barroco por la intención orientada hacia la historia universal con afán de crónica. En la medida en que se sumía en los detalles, no hacía sino seguir minuciosamente, en el sentido de un procedimiento microscópico, el cálculo político implícito en la intriga. El drama del Barroco no conoce la actividad histórica sino como industria depravada de maquinadores. En los numerosos rebeldes que se enfrentan a un monarca que está paralizado en la actitud cristiana propia del mártir no se encuentra ni un soplo de una convicción revolucionaria. Su motivo clásico es el descontento. De dignidad ética hay reflejo únicamente en el soberano, y ésta no es otra que la del

69 Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke* [Obras completas], ed. de Eduard Grisebach, vol. 2: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2, Leipzig, s. a. [1891], pp. 505 s. [ed. esp.: *El mundo como voluntad y representación. Complementos*, Trotta, Madrid, 2003, p. 481].

estoico, entera y totalmente ajena a la historia. Pues la actitud que se encuentra invariablemente en los protagonistas del drama barroco resulta ser ésta, y no la expectativa de salvación propia del héroe cristiano de la fe. Entre las objeciones a la historia del mártir, la más fundada es sin duda la que pone en cuestión toda pretensión de un contenido histórico. Sólo que esta objeción afecta a una falsa teoría de esta forma, y no ya a esta misma como tal. La siguiente afirmación de Wackernagel\* es tan insuficiente en cuanto consecuencia como pertinente la tesis que debería apoyarla: «La tragedia, en efecto, no debe probar meramente que todo lo humano nada puede contra lo divino, sino probar también que así debe ser; no deberá silenciar por tanto las fragilidades que constituyen la causa necesaria de la ruina. Si allí se presentara un castigo sin culpa, contradiría ... la historia, la cual no conoce nada semejante, y de la cual, sin embargo, debe extraer la tragedia las revelaciones de esa idea trágica fundamental»<sup>70]</sup>. Dejando aquí a un lado el dudoso optimismo de la concepción de la historia, la causa de la ruina en el sentido propio de la dramaturgia de mártires no es sin duda la transgresión moral, sino ya el mismo estado de criatura del hombre. Esta ruina típica, que es tan distinta de la extraordinaria que afecta al héroe trágico, era la que los escritores tenían en cuenta cuando —con una palabra que la dramaturgia ha empleado más consecuentemente que la crítica— llamaban a una obra *Trauerspiel*. No es pues casual —en un ejemplo cuya autoridad permitirá olvidarse de lo mucho que dista por lo demás del objeto— que se denomine *Trauerspiel* a *La hija natural*\*\* , que tan lejos se encuentra de estar movida por la violencia de la historia universal, encarnada en el proceso revolucionario en torno al que gira. En la medida en que de aquel acontecimiento político sólo le llamó la atención el horror de una voluntad de destrucción que venía actuando periódicamente a la manera de las fuerzas naturales, Goethe afrontó ese tema como un poeta del siglo XVII. El tono arcaizante empuja el acontecimiento hacia una prehistoria concebida en cierto modo en términos de historia natural; por eso el escritor lo exageró,

70 Wilh[elm] Wackernagel: *Über die dramatischer Poesia* [Sobre la poesía dramática], escrito para una ocasión académica, Basilea, 1838, pp. 34 s.

\* Wilhelm Wackernagel (1806-1869): escritor alemán. Autor de poemas, se le conoce sobre todo por su *Historia de la literatura alemana* (1851-1853). [N. del T.]

\*\* *Die natürliche Tochter*, de J. W. Goethe [ed. esp.: *La bastarda*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1973, vol. III, pp. 1664 ss.]. [N. del T.]

hasta encontrarse con la acción en una relación de tensión líricamente tan incomparable como dramáticamente inhibitoria. El *éthos* del drama histórico resulta tan ajeno a esta obra de Goethe como respecto a una acción de Estado barroca, sin que, por supuesto, como en ésta, el heroísmo histórico haya cedido a favor del estoico. Para ella la patria, la libertad y la fe no son más que pretextos arbitrariamente intercambiables para poner a prueba la virtud privada. Sin duda será Lohenstein el que vaya más lejos en este sentido. Ningún escritor hizo uso como él del recurso de mellar el filo de la incipiente reflexión ética a través de una metafórica que hace análogos lo histórico y el acontecer natural. Más allá de la mera ostentación estoica, toda actitud o discusión éticamente motivada queda proscrita por principio con tal rigor que, más que las atrocidades de un proceso, logra conferir a los dramas de Lohenstein aquel contenido tan suyo que con tal viveza se destaca en su dicción preciosista. Cuando en 1740 Johann Jacob Breitinger\* ajusta cuentas con el célebre dramaturgo en el *Tratado crítico sobre la naturaleza, los fines y el empleo de símiles*, señala su manera de realizar aparente hincapié en los principios morales mediante unos ejemplos naturales que lo que hacen sin embargo es socavarlos<sup>71]</sup>. Esta esencia analógica sólo adquiere su más adecuado significado cuando de una transgresión moral se responde pura y simplemente apelando al comportamiento natural. «Uno evita los árboles que están a punto de caer»<sup>72]</sup>; con estas palabras se despidió Sofía de Agripina, en el momento en que ésta se aproxima a su fin. Pero tales palabras no se han de entender como signo distintivo del personaje que las pronuncia, sino como la máxima de un comportamiento natural adecuado a los acontecimientos de la alta política. El tesoro de imágenes que tenían los autores a su disposición para la resolución convincente de conflictos histórico-morales por medio de demostraciones de la historia natural era muy abundante. Breitinger observaba a ese respecto: «Este alarde de erudición científica es tan propio de nuestro Lohenstein que nos descubre un secreto de la natu-

71 Cfr. Joh[ann] Jac[ob] Breitinger: *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, Zürich, 1740, p. 489.

72 Daniel Casper v[on] Lohenstein: *Agrippina. Trauer-Spiel*, Leipzig, 1724, p. 78 (v, 118).

\* Johann Jacob Breitinger (1701-1776): crítico y erudito suizo de expresión alemana. Junto con su amigo J. J. Bodmer, se distinguió en la crítica de las reglas del ideal clásico defendido por Gotsched, y les opuso, bajo la influencia de la literatura anglosajona, el papel del genio y de la imaginación en la creación artística. [N. del T.]



raleza cada vez que quiere decirnos que algo es imposible o raro, que sucederá más pronto, menos, nunca ... Cuando ... el padre de Arsinoe quiere demostrar que es indecente que su hija se prometa a alguien inferior a un príncipe real, concluye de este modo: 'Espero de Arsinoe, si es que la debo considerar como hija mía, que no se vuelva de la especie de la hiedra, que, imitando a la plebe, tan pronto abraza a una datilera como a un avellano. Ya que las plantas nobles siempre vuelven la cabeza hacia el cielo; las rosas no se abren sino en presencia del sol; las palmeras no toleran a su lado ninguna planta inferior: incluso la inanimada magnetita no obedece a ningún astro que no sea la tan alta y estimada estrella polar. ¿Y debería la casa de Polemón (ésta es la conclusión) rebajarse ante los descendientes del servil Machor?'<sup>[73]</sup>. Con pasajes como éstos, cuyo número es incalculable sobre todo en el caso de escritos retóricos, epitalamios y discursos fúnebres, tendrá el lector por probable con Erich Schmidt\* que entre los útiles de trabajo de aquellos escritores no solían faltar generalmente las poliantes<sup>[74]</sup>. Las cuales contenían no sólo datos concretos, sino floeos poéticos a la manera del *Gradus ad Parnassum* medieval. Esto al menos puede con seguridad deducirse de los *Discursos fúnebres* de Hallman, que disponen de expresiones estereotipadas para una cierta cantidad de remotas palabras clave, como Genoveva<sup>[75]</sup> y cuáquero<sup>[76]</sup>, entre otras. La utilización de símiles extraídos de la historia natural planteaba a la erudición de los autores elevadas exigencias, no menos que un trato minucioso con las fuentes históricas. De este modo comparten los escritores el ideal del polihistoriador que Lohenstein veía realizado en Gryphius. «El señor Gryphius ... | tenía por ser sabio no / | tener lagunas en nada, / | saber de muchas cosas sólo algo, / | pero de una todo»<sup>[77]</sup>.

73 Breitinger: *loc. cit.*, pp. 467 y 470.

74 Cfr. Erich Schmidt: «[Bespr.] Felix Bobertag: *Geschichte des Romans und der ihm verwandten Dichtungsgattungen in Deutschland*» [«[Reseña de] Felix Bobertag: *Historia de la novela y de los géneros poéticos con ella emparentados en Alemania*»], 1ª sección, 2º vol., 1ª mitad, Breslavia, 1879, en: *Archiv für Literaturgeschichte [Archivo para la historia de la literatura]* 9 (1880), p. 411.

75 Cfr. Hallmann: *Leichreden*, *loc. cit.*, pp. 115 y 299.

76 Cfr. Hallmann: *Leichreden*, *loc. cit.*, pp. 64 y 212.

77 Daniel Casper von Lohenstein: *Blumen [Flores]*, Breslavia, 1708, p. 27 [de la paginación especial de *Hyacinthen (Die Höhe Des Menschen Geistes über das Absterben Herrn Andree Gryphii) [Jacintos (La cima del espíritu humano a propósito del fallecimiento del señor Andreas Gryphius)]*].

\* Erich Schmidt (1853-1913): historiador de la literatura y editor de las obras de Goethe, cuyo *Urfaust* descubrió. [N. del T.]

La criatura es el único espejo en cuyo marco se le revelaba al Barroco el mundo moral. Pero se trata de un espejo cóncavo; pues esto no era posible sin ciertas distorsiones. Como para la mentalidad de la época toda vida histórica carecía de virtud, ésta perdió su significado para la misma interioridad de los personajes dramáticos, la cual nunca ha aparecido menos interesante que en los héroes de estos *Trauerspiele*, en los que sólo el dolor físico del martirio responde a la llamada de la historia. Y lo mismo que la vida interior del personaje reducido al estado de criatura, incluso sometido a tormentos mortales, tiene que satisfacerse místicamente, así estos autores intentaban también canalizar el acontecer histórico. Pero allí la secuencia de las acciones dramáticas se despliega igual que en los días de la Creación, es decir, cuando no había historia. En efecto, la naturaleza de la Creación, que recoge en sí el acontecer histórico, es enteramente distinta de la rousseuniana. De este modo, se toca la cuestión, aunque desde luego no su fundamento, cuando se nos dice: «La tendencia siempre ha surgido de la contradicción ... ¿Cómo se ha de concebir el intento poderosamente violento del Barroco de crear en la égloga galante algo así como la síntesis de los más heterogéneos elementos? Lo que aquí también estaba en juego era un anhelo antitético de la naturaleza por oposición a la unión armónica con ella. Pero la contravivencia era otra, a saber, la vivencia del tiempo homicida, de la caducidad inevitable y de la caída en el abismo. De ahí que, lejos de las cosas elevadas, la existencia del *beatus ille* deba sustraerse a todo cambio. Para el Barroco, por tanto, la naturaleza no es sino una vía para huir del tiempo, resultándole ajena la problemática correspondiente a los tiempos posteriores»<sup>[78]</sup>. Más bien, sobre todo en el drama pastoril, lo que se pone aquí de manifiesto es lo peculiar del entusiasmo barroco por el paisaje. Y es que en la huida barroca del mundo la última palabra no la tiene la antítesis de historia y naturaleza, sino la total secularización de lo histórico en lo que es el estado de Creación. Al curso desesperanzado de la crónica del mundo no se contraponen la eternidad, sino antes bien la restauración de una intemporalidad paradisiaca. La historia se desplaza así al teatro. Y serán los dramas pastoriles los que esparzan las semillas de la historia en el suelo nutricio. «En un lugar en que se supone que ha ocurrido un suceso memorable deja el pastor como recuerdo unos versos grabados en la roca, en una piedra, en un árbol. Las columnas conme-

78 Hübscher: *loc. cit.*, p. 542.

morativas de los héroes que podemos admirar en esos templos de la fama póstuma por doquier construidos por estos pastores están cubiertas de inscripciones panegíricas»<sup>[79]</sup>. La concepción de la historia característica del siglo XVII se calificó, con acierto, de 'panorámica'<sup>[80]</sup>. «Toda la concepción de la historia de esta época pintoresca se determina por yuxtaposición de cuanto resulta memorable»<sup>[81]</sup>. La secularización de la historia en el teatro expresa la misma tendencia metafísica que condujo contemporáneamente en las ciencias exactas al método infinitesimal. En ambos casos, el proceso cronológico se aborda y analiza a través de una imagen espacial. La imagen de la escena, o más exactamente de la corte, se convierte en clave para la comprensión histórica. Pues la corte es la más íntima de las escenas. En su *Breviario poético* reuniría Harsdörffer ilimitada cantidad de sugerencias para la representación alegórica —y al mismo tiempo crítica— de la vida de la corte, la más digna de consideración<sup>[82]</sup>. En su interesante prólogo a *Sophonisba* se dice más o menos: «Pero ninguna vida representa más el teatro y el espectáculo | que la de quienes escogen la corte como elemento»<sup>[83]</sup>. Esas mismas palabras seguirán siendo válidas cuando a la grandeza heroica le sobreviene la caída, cuando la corte se reduce a la condición de patíbulo «y todo lo que se llama mortal entra en escena»<sup>[84]</sup>. En la corte ve el *Trauerspiel* el decorado eterno y natural del curso de la historia. Ya desde el Renacimiento, y siguiendo a Vitruvio\*, estaba establecido que para el *Trauerspiel* son «palacios majestuosos / y villas principescas / escenarios»<sup>[85]</sup>. Mientras

79 Julius Tittmann: *Die Nürnberger Dichterschule. Hardörffer, Klaj, Birken. Beitrag zur deutschen Literatur- und Kulturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts* [La escuela poética de Nuremberg. Hardörffer, Klaj, Birken. Contribución a la historia de la literatura y de la cultura alemanas del siglo XVII] (*Kleine Schriften zur deutschen Literatur- und Kulturgeschichte* [Pequeños escritos sobre la historia de la literatura y de la cultura alemanas] 1), Gotinga, 1847, p. 148.

80 Cysarz: *loc. cit.*, p. 27 (nota).

81 Cysarz: *loc. cit.*, p. 108 (nota); cfr. también pp. 107 s.

82 Cfr. [Georg Philipp Harsdörffer:] *Poetischen Trichters Dritter Teil* [Tercera parte del Breviario poético], Nuremberg, 1653, pp. 265-272.

83 Lohenstein: *Sophonisbe*, *loc. cit.*, p. 10 (de la dedicatoria no paginada).

84 Gryphius: *loc. cit.*, p. 437 (*Carolus Stuardus* [Carlos Estuardo], IV, 47).

85 [Georg] Philipp Hardörffer: *Vom Theatrum oder Schauplatz. Für die Gesellschaft für Theatergeschichte aufs Neue in Truck gegeben* [Del teatro o escena. Reimpreso para la Sociedad para la historia del teatro], Berlín, 1914, p. 6.

\* Marco Vitruvio Pollio (s. I a. C.): arquitecto romano. Ingeniero militar a las órdenes de César y autor de la basílica de Fano, se le conoce sobre todo por su tratado *De Architectura*, dedicado a Augusto, en el cual intentó codificar los principios rectores de la arquitectura helenística: sistema de proporciones, utilización de los órdenes, etc.

que el teatro alemán se adhiere habitualmente sin reservas a esta prescripción —en los *Trauerspiele* de Gryphius no hay ningún escenario paisajístico—, al teatro español le encanta integrar en sí a la naturaleza entera en cuanto obediente al monarca, desarrollando con ello una dialéctica formal de la escena. Pues, por otro lado, el orden social y la corte, su representación, es en Calderón un fenómeno natural del nivel más alto, cuya primera ley es la honra perteneciente al soberano. Con la sorprendente seguridad que le es propia, ve A. W. Schlegel en el fondo de la cuestión cuando dice a propósito de Calderón: «Su poesía, sea cual fuere en apariencia su contenido, es un incansable himno de júbilo a las magnificencias de la Creación; por eso festeja siempre con renovado asombro alegre los productos de la naturaleza y del arte humano, como si los contemplara por vez primera en sus galas festivas aún intactas. Es el primer despertar de Adán, aliado a una elocuencia y soltura de expresión, y a una penetración en las más secretas relaciones de la naturaleza, como sólo una elevada formación espiritual y una serena madurez pueden procurarlas. Cuando al autor reúne lo más remoto, lo más grande y lo más pequeño, las estrellas y las flores, el sentido de todas sus metáforas es la atracción recíproca que muestran todas las cosas en virtud de su común origen»<sup>[86]</sup>. Al poeta le encanta trastocar el orden de las criaturas: «cortésano de unos montes»<sup>[87]</sup>, se llama a Segismundo en *La vida es sueño*; mientras del mar se habla en calidad de «bruto cristalino»<sup>[88]</sup>. Pero también en el *Trauerspiel* alemán el escenario natural se abrirá paso crecientemente en el acontecer dramático. Es cierto que Gryphius sólo cedió al nuevo estilo en su traducción de los *Hermanos de Vondel\**,

Esta obra, que constituye el único enfoque teórico conservado de la arquitectura antigua, fue utilizada e interpretada por los arquitectos del Renacimiento. [N. del T.]

86. August Wilhelm Schlegel: *Sämtliche Werke* [Obras completas], vol. 6, *loc. cit.*, p. 397.

87 Calderón: *Schauspiele* [Obras], trad. al. de Gries, vol. 1, *loc. cit.*, p. 206 (*Das Leben ein Traum* [La vida es sueño], 1) [ed. esp. cit.: p. 509].

88 Calderón: *Schauspiele* [Obras], trad. al. de Gries, vol. 3, Berlín, 1818, p. 236 (*Eifersucht das größte Scheusal* [El mayor monstruo los celos], 1) [or. esp.: *El mayor monstruo los celos*, en *Obras completas*, vol. 2: *Dramas*, Aguilar, Madrid, 1987, p. 466].

\* Joost van den Vondel (1587-1679): poeta y dramaturgo holandés. Nacido en Colonia de padres flamencos, perseguidos por sus convicciones protestantes, su familia tuvo que emigrar nuevamente a Holanda en 1597 por las mismas razones. Se le considera la cumbre de la poesía lírica y reflexiva del Siglo de Oro holandés. Tras una agitada vida entre controversias políticas y religiosas, acabó convirtiéndose al catolicismo. Como dramaturgo conocía bien a los autores griegos y latinos, ejerciendo una influencia considerable sobre el teatro alemán (como es especialmente perceptible en Andreas Gryphius). [N. del T.]

asignando uno de los *Reyen*\* de este drama al Jordán y a las ninfas<sup>189</sup>. En el tercer acto de *Epicharis*, sin embargo, Lohenstein ya hace aparecer el *Reyen* del Tíber y de las siete colinas<sup>190</sup>. En *Agripina* el escenario se inmiscuye, si nos es lícito expresarlo así, a la manera de las 'representaciones mudas' propias del teatro de los jesuitas: la emperatriz, embarcada por Nerón en una nave que mediante un oculto mecanismo se va a desintegrar en alta mar, se salvará en el *Reyen* a través de la ayuda de las nereidas<sup>191</sup>. En la *María Estuardo* de Haugwitz aparece un '*Reyen* de sirenas'<sup>192</sup>, mientras que Hallmann tiene varios pasajes de la misma índole. Así, en *Mariana* hizo que el propio Monte Sión justificara minuciosamente su participación en la acción. «Aquí, / mortales, / se os ofrece la razón / | por la cual incluso la montaña y los peñascos sin lengua | abren la boca y los labios. | Pues / cuando el hombre insensato no se conoce a sí mismo / | y en su ciego delirio le declara la guerra incluso al Altísimo, / | son las montañas, / los ríos y las estrellas movidos a la venganza / | tan pronto como se enciende la abrasadora ira del gran Dios. | ¡Desdichada Sión! ¡Antaño alma del cielo, / | hogaño una cámara de tortura! | ¡Herodes! ¡Ah! ¡Ah! ¡Ah! | ¡Tu rabia, / mastín, / hace / que incluso las montañas tengan que gritar / | y maldecirte! | ¡Venganza! ¡Venganza! ¡Venganza!»<sup>193</sup>. Si el *Trauerspiel* y la pastoral, como demuestran los pasajes de este tipo, coinciden en su concepción de la naturaleza, no nos puede asombrar que en el curso de su desarrollo, el cual alcanza en Hallmann su punto exacto de fermentación, ambos hayan tendido a asimilarse. Su antítesis sólo se da en la superficie; latentemente se afanan por unirse. Así introduce Hallmann «en el teatro serio motivos pastoriles, p. ej., en *Sofía* y *Alejandro*, el elogio estereotipado de la vida bucólica, o el motivo del sátiro del *Tasso*, mientras que transpone por otro lado al teatro pastoril escenas trágicas, como las escenas heroicas de despedida, los juicios de Dios sobre el

89 Cfr. Gryphius: *loc. cit.*, pp. 756 ss. (*Die sieben Brüder* [Los siete hermanos], II, 343 ss.).

90 Cfr. Daniel Caspar v[on] Lohenstein: *Epicharis. Trauer-Spiel*, Leipzig, 1724, pp. 74 s. (III, 721 ss.).

91 Cfr. Lohenstein: *Agrippina*, *loc. cit.*, pp. 53 ss. (III, 497 ss.).

92 Cfr. Haugwitz: *loc. cit.*, *María Stuarda*, p. 50 (III, 237 ss.).

93 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele*, *loc. cit.*, *Mariamne*, p. 2 (I, 40 ss.).

\* El *Reyen* es un pasaje en verso, generalmente cantado y danzado, en el que personajes alegóricos o mitológicos comentan, a la manera del coro griego, la acción dramática en los entreactos del *Trauerspiel*. [N. del T.]

bien y el mal, o también las diversas apariciones de espíritus»<sup>194</sup>. Así, incluso fuera de las historias dramáticas, a saber, en la lírica, encontramos una proyección del discurrir temporal en el espacio. Los libros de poemas de la escuela de Núremberg, lo mismo que otrora la poesía erudita alejandrina, incluyen «torres ... fuentes, orbes, órganos, laudes, clepsidras, balanzas, coronas y corazones»<sup>195</sup> como contorno gráfico de sus poemas.

El predominio de estas tendencias desempeñó su papel en la disolución del drama barroco. Paulatinamente —en la poética de Hunold se puede observar esto con especial claridad<sup>196</sup>— el ballet fue ocupando su lugar. 'Confusión' será ya en la teoría de la escuela de Núremberg un *terminus technicus* de la dramaturgia. El drama de Lope de Vega *El palacio confuso*, también representado en Alemania, es típico en su título. En Birken se lee: «El encanto de las obras heroicas se produce / cuando todo se confunde con todo / y no se narra / según el orden, / como en las historias; / la inocencia se representa escarnecida, / y la maldad recompensada, / pero al final todo se desembrolla y se encamina a un desenlace justo»<sup>197</sup>. 'Confusión' se ha de entender aquí no sólo moralmente, sino también de manera pragmática. En oposición a un decurso cronológico e intermitente, como lo presenta la tragedia, el *Trauerspiel* transcurre en un continuo espacial que se podría llamar coreográfico. El organizador de su enredo, precursor del coreógrafo, es el intrigante, apareciendo como tercer tipo junto a los del déspota y el mártir<sup>198</sup>. Sus depravados cálculos llenan al espectador de las acciones principales y de Estado de un interés tanto mayor cuanto en ellas contempla no ya sólo el dominio de la maquinaria política, sino un saber antropológico, e incluso fisiológico, que le apasionaba. El perfecto intrigante es todo inteligencia y voluntad. En ello corresponde a un ideal que Maquiavelo fuera el primero en trazar, siendo enérgicamente desarrollado en la literatura poética y teórica del siglo XVII antes de degenerar en el este-

94 Kurt Kolitz: *Johann Christian Hallmanns Dramen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Dramas in der Barockzeit* [Los dramas de Johann Christian Hallmann. Una contribución a la historia del drama alemán en el Barroco], Berlín, 1911, pp. 158 s.

95 Tittmann: *loc. cit.*, p. 212.

96 Cfr. Hunold: *loc. cit.*, *passim*.

97 Birken: *Deutsche Redebind- und Dichtkunst*, *loc. cit.*, pp. 329 s.

98 Cfr. Erich Schmidt: *loc. cit.*, p. 412.

reotipo del intrigante que aparece en las parodias vienesas o en el *Trauerspiel* burgués. «Maquiavelo fundó el pensamiento político sobre sus principios antropológicos. La uniformidad de la naturaleza humana, el poder de la animalidad y los afectos, sobre todo del amor y del temor, y su carencia de límites, son las ideas en que tienen que fundarse el pensamiento y acción políticos consecuentes, así como la ciencia política misma. La fantasía política del estadista que opera con los hechos tiene su fundamento en estos conocimientos que conciben al hombre en calidad de fuerza natural, y que nos enseñan a dominar los afectos al poner en juego otros afectos»<sup>[99]</sup>. Los afectos humanos como motor calculable de la criatura: ésta es la última pieza en el inventario de conocimientos que iban a transformar la dinámica de la historia universal en acción política. Y es al mismo tiempo el origen de una metafórica que en el lenguaje poético se esforzaba por mantener alerta a este saber, tal como hacían Sarpi\* o Guicciardini\*\* entre las filas de los historiadores. Pero esta metafórica no se detendrá en la política. Junto a una frase como: «En el reloj del poder los consejos sin duda son las ruedas, / pero el príncipe tiene que ser nada menos que la aguja y las pesas»<sup>[100]</sup> pueden ponerse las palabras de 'la Vida' en el segundo *Reyen* de Mariana: «Mi áurea luz la encendió Dios mismo / cuando el cuerpo de Adán se convirtió en un reloj dispuesto a funcionar»<sup>[101]</sup>. Y en la misma cita: «Mi corazón se inflama palpitante / porque mi sangre leal | pulsa todas las venas con ardor innato / | y se mueve como un reloj por todo el cuerpo»<sup>[102]</sup>. Igualmente se dice de Agripina: «He ahí por tierra a la bestia orgullosa, la mujer ufana | que pensaba que el reloj de su cerebro | podía invertir el rumbo de las estrellas»<sup>[103]</sup>. No es casualidad que el reloj domine con su

99 Dilthey: *loc. cit.*, pp. 439 s.

100 Johann Christoph Menning [Männling]: *Schaubühne des Todes / Oder Leich Reden* [Teatro de la muerte / o Discursos fúnebres], Wittenberg, 1692, p. 367.

101 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele*, *loc. cit.*, Mariamne, p. 34 (II, 493 s.).

102 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele*, *loc. cit.*, Mariamne, p. 44 (III, 194 ss.).

103 Lohenstein: *Agrippina*, *loc. cit.*, p. 79 (V, 160 ss.).

\* Pietro Sarpi (llamado Fra Paolo; 1552-1623): monje e historiador veneciano. Doctor en teología, se interesó por la ciencia, y parece que habría descubierto la circulación de la sangre en 1580. En Roma y Nápoles mantuvo relación con Belarmino, Navarro y Galileo. Miembro del Consejo de los diez, se opuso (con éxito) al Papa a propósito del conflicto de Venecia y la Santa Sede bajo el pontificado de Paulo V. Calificado por Bossuet de 'protestante disfrazado', escapó a sus enemigos (sobrevivió con mucha suerte a varios atentados) entrando en un convento servita, donde escribió una *Historia del Concilio de Trento* (1619). Sus *Obras completas* se publicaron en 1750. [N. del T.]

\*\* Francesco Guicciardini (1483-1540): historiador y político italiano. Cumplió delicadas

imagen en todas estas frases. En el célebre símil de los relojes de Geulincx\*, que esquematiza el paralelismo psicopsíquico en el modo de avanzar dos relojes sincronizados y perfectos, el segundero, por decirlo así, lleva el compás del acontecer en ambos mundos. Durante mucho tiempo —aún será perceptible en las cantatas de Bach— la época parece hallarse fascinada por esta idea. La imagen del movimiento de las agujas es, tal como Bergson demostró, indispensable para la representación del tiempo repetible y sin cualidades de la ciencia matemática de la naturaleza<sup>[104]</sup>. En éste no transcurre solamente lo que es la vida orgánica del hombre, sino también las maniobras del cortesano y la acción del mismo soberano, el cual, según la imagen ocasionalista del dios que gobierna, interviene inmediatamente a cada momento en la máquina del Estado, a fin de ordenar los datos del proceso histórico en sucesión espacialmente mensurable, así como armónica y regular. «Le Prince développe toutes les virtualités de l'Etat par une sorte de création continue. Le Prince est le Dieu cartésien transposé dans le monde politique»<sup>[105]\*\*</sup>. En el curso del acontecer político la intriga marca el ritmo de los segundos que lo fija y controla. La inteligencia sin ilusiones del cortesano viene a ser para él mismo fuente profunda de luto, tanto como puede resultar peligrosa para los demás por el uso que de ella es

misiones diplomáticas para la República florentina (en particular en España, ante Fernando el Católico) y ocupó importantes cargos en las cortes de Clemente VII y Lorenzo de Medici. Muchas de estas experiencias las consignó en sus *Recuerdos políticos y cívicos* (iniciados en 1525). En su *Historia de Florencia* (iniciada en 1508 e inacabada; publicada en 1859) y especialmente en su importante *Historia de Italia* (comenzada en 1535; póst. 1561) desarrolló su concepción de un gobierno moderado que escapara tanto a las presiones populares como al dominio de una autoridad tiránica. Gran historiógrafo del Renacimiento, se distingue por su afán de objetividad, así como su sentido de la medida y un poderoso estilo realista que está próximo al de Maquiavelo. [N. del T.]

104 Cfr. Henri Bergson: *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewusstseins-tatsachen*, Jena, 1911, pp. 84 s. [ed. esp.: *Ensayo sobre los datos inmediatos de la consciencia*, en *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 1963, p. 119].

105 Frédéric Atger: *Essai sur l'histoire des doctrines du contrat social. Thèse pour le doctorat* [Ensayo sobre la historia de las doctrinas del contrato social. Tesis de doctorado], Nîmes, 1906, p. 136.

\* Arnold Geulincx (ca. 1625-1669): filósofo flamenco. Profesor en Lovaina y Leyden, que contribuyó en gran medida a la difusión de la filosofía de Descartes en Holanda, aunque aproximándose en su caso al ocasionalismo de Malebranche, formuló por su parte una filosofía moral en el espíritu del racionalismo cartesiano. Es autor de una *Lógica*. [N. del T.]

\*\* «El Príncipe desarrolla todas las virtualidades del Estado en una especie de creación continua. El Príncipe es el Dios cartesiano transpuesto al mundo político». [N. del T.]

capaz de hacer en cada momento. Así, en este signo, adopta la imagen de esta figura sus rasgos más sombríos. Sólo quien escruta la vida del cortesano conoce enteramente por qué la corte es el escenario inigualable para el *Trauerspiel*. En la obra de Antonio de Guevara\* se contiene la siguiente observación: «Caín fue el primer cortesano, ya que la maldición de Dios le había privado de un hogar propio»<sup>[106]</sup>. Según el español, éste no es ciertamente el único rasgo cainita propio del cortesano; la maldición con que Dios fulminó al asesino cae también a menudo sobre él. Pero mientras que en el caso del drama español el brillo del poder era pese a todo el primer signo distintivo de la corte, el *Trauerspiel* alemán es totalmente acorde con el tono sombrío de la intriga. «¿Qué es, pues, la corte sino un cubil de asesinos, | un lugar de traidores y una morada de los peores canallas?»<sup>[107]</sup>, se lamenta Michael Balbus en *León de Armenia*. En la dedicatoria de *Ibrahim Bassa* presenta Lohenstein al intrigante Rusthan como exponente en cierto modo de la escena y le llama «hipócrita cortesano olvidado de la honra y soplón que incita al asesinato»<sup>[108]</sup>. En tales y semejantes descripciones se presenta al funcionario de la corte elevado en poder, saber y voluntad a lo demoníaco, secreto consejero que tiene abierto el acceso al gabinete del príncipe, donde se trazan los proyectos de la alta política. A ello mismo se alude cuando en sus *Discursos fúnebres* observa Hallmann elegantemente: «Sólo que a mí, / en cuanto político, no me corresponde / entrar en el secreto gabinete de la celestial sabiduría»<sup>[109]</sup>. El drama de los protestantes alemanes pone pues el acento en los rasgos infernales propios de este consejero; en la católica España, por el contrario, aparece adornado con la

106 Rochus Freiherr v[on] Liliencron: *Einleitung zu Aegidius Albertinus: Lucifers Königreich und Seelengejaidt* [Introducción a Egidio Albertino: *El imperio de Lucifer y la caza de almas*], ed. de Rochus Freiherr v[on] Liliencron, Berlín/Stuttgart, s. a. [1884] (*Deutsche National-Literatur* [Literatura nacional alemana], 26), p. xi.

107 Gryphius: *loc. cit.*, p. 20 (*Leo Armenius*, I, 23/24).

108 Daniel Casper von Lohenstein: *Ibrahim Bassa. Trauer-Spiel*, Breslavia, 1709, pp. 3 s. (de la dedicatoria no paginada). — Cfr. Johann Elias Schlegel: *Ästhetische und dramaturgische Schriften* [*Escritos estéticos y dramáticos*], [ed. de] Johann von Antoniewicz, Heilbronn, 1887 (*Deutsche Literaturdenkmale des 18. u. 19. Jahrhunderts* [Monumentos de la literatura alemana de los siglos XVIII y XIX] 26), p. 8.

109 Hallmann: *Leichreden*, *loc. cit.*, p. 133.

\* Antonio de Guevara (ca. 1480-1548): franciscano e historiador español. Confesor de Carlos V, obispo de Cádiz (1528), y luego de Mondoñedo (1539), trazó su imagen del príncipe ideal en *El libro llamado Relox de Príncipes, en el cual va incorporado el muy famoso libro del emperador Marco Aurelio* (1529). [N. del T.]

dignidad del *sosiego*\*, «que combina el *éthos* católico con la antigua ataraxia en un ideal de cortesano eclesiástico y mundano»<sup>[110]</sup>. Y es ciertamente en la incomparable ambigüedad de su soberanía espiritual donde se fundamenta la dialéctica enteramente barroca de su posición. El espíritu —así reza la tesis del siglo— se demuestra justamente en el poder; el espíritu es la facultad de ejercer la dictadura. Y esta facultad exige tanto rigurosa disciplina interna como la acción más inescrupulosa hacia el exterior. Su praxis comportaba respecto al curso del mundo un desencanto cuya frialdad sólo puede compararse en intensidad a la ardiente aspiración de la voluntad de poder. La perfección de este modo calculada respecto a la conducta del hombre en el mundo suscita el luto en la criatura que ha sido despojada de todo impulso ingenuo. Y este estado de ánimo permite plantear al cortesano la paradójica exigencia de que sea un santo, o afirmar que lo es, como hace Gracián<sup>[111]</sup>. La integración inauténtica de la santidad en el estado de ánimo del luto da paso al ilimitado compromiso con el mundo que caracteriza al cortesano del autor español. Pero los dramaturgos alemanes no se atreverán a sondear en la figura de un solo personaje la vertiginosa profundidad de aquella antítesis. Del cortesano conocen los dos rostros: el intrigante en cuanto encarna el espíritu maligno de sus déspotas, y el fiel servidor en cuanto compañero de sufrimientos de la inocencia coronada.

Bajo cualquier circunstancia, el intrigante tenía que asumir un puesto dominante en la economía del drama. Pues, según la teoría de Escalígero, que en esto se avenía estrictamente con el interés del Barroco, afirmando con ello su validez, el objetivo auténtico del drama consistía en comunicar el conocimiento de la vida psíquica, que el intrigante observaba sin duda mejor que nadie. En la consciencia de las nuevas generaciones, a la intención moral propia de los poetas del Renacimiento se agrega la científica. «Docet affectus poeta per actiones, vt bonos amplectamur, atque imitemur ad agendum: malos aspernemur ob abstinendum. Est igitur actio docendi modus: affectus, quem docemur ad agendum. Quare erit actio quasi exemplar, aut instrumentum

110 Cysarz: *loc. cit.*, p. 248.

111 Cfr. Egon Cohn: *Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrhunderts. Studien zur deutschen Bildungsgeschichte* [*Ideas sociales y novela social en el siglo XVII. Estudios sobre la historia cultural alemana*], Berlín, 1921 (*Germanische Studien* [Estudios germánicos] 13), p. 11.

\* En español en el original. [N. del T.]

in fabula, affectus vero finis. At in ciue actio erit finis, affectus erit eius forma»<sup>[112]</sup>\*. Este esquema, en el cual Escalígero quiere ver a la representación de la acción subordinada en cuanto medio a la representación de los afectos, en tanto que fin de la estructura dramática, puede servir en cierto respecto de criterio para la identificación de elementos barrocos en contraste con los de un modo literario anterior. A saber, la evolución en el siglo XVII se caracteriza por el hecho de que la representación de los afectos es cada vez más enfática, mientras que el perfilado de la acción, cuya traza nunca falta en el drama del Renacimiento, se vuelve cada vez más inseguro. El *tempo* de la vida afectiva se acelera hasta el punto de que las acciones sosegadas son más raras cada vez, como las decisiones maduras. El sentimiento y la voluntad se encuentran en conflicto no ya sólo en el ámbito de la manifestación plástica de la norma humana barroca —como de manera tan hermosa nos lo muestra Riegl a propósito de la discrepancia entre las posturas de la cabeza y del cuerpo de Giuliano y la Noche en la tumba de los Medicis<sup>[113]</sup>—, sino ahora también en su manifestación en el drama. Y esto resulta llamativo sobre todo en el caso del tirano, cuya voluntad, en el curso del desarrollo, cede cada vez más al sentimiento: así, al final aparece la locura. Hasta qué punto la acción, que debía ser su fundamento, podía ceder el paso a la representación de los afectos lo muestran los *Trauerspiele* alemanes, donde, con el mayor furor didáctico, las pasiones se suceden a ritmo desenfrenado. Lo cual arroja luz sobre la obstinación con que los *Trauerspiele* del siglo XVII se irían encerrando en un estrecho círculo temático. Pues, bajo unas condiciones dadas, de lo que se trataba era de medirse con predecesores y contemporáneos, expresando de modo cada vez más drástico y contundente las exaltaciones pasionales. Así, un fundamento de hechos dramáticos concretos, según nos lo presentan la antropología política y la tipología de los *Trauerspiele*, es condición previa para la liberación de las trabas de un historicismo que despacha su objeto en tanto que fenómeno

112 Escalígero: *loc. cit.*, p. 832 (VII, 3).

113 Cfr. Riegl: *loc. cit.*, p. 33.

\* «El poeta enseña los afectos a través de las acciones para que abracemos a los buenos y los imitemos en nuestras obras; y para que despreciemos y evitemos a los malos. La acción, por tanto, es un modo de enseñar el afecto, a saber, lo que se nos enseña con vistas a nuestro modo de actuar. Por eso en la fábula la acción será un ejemplo o instrumento, mientras el afecto será el fin. Pero en el caso de la vida civil la acción será el fin, y el afecto su forma». [N. del T.]

de transición necesario pero inesencial. Es en el contexto de estos datos como se nos hace manifiesto el peculiar significado del aristotelismo barroco, que se halla destinado a inducir a error a cualquier análisis superficial. En efecto, en cuanto aquella «teoría ajena a la esencia»<sup>[114]</sup>, la interpretación, con cuya fuerza lo nuevo se asegura, realizando un gesto de sumisión, la autoridad más incontestable, penetraría en la Antigüedad. Al Barroco le sería concedida la contemplación del poder del presente en el medio de aquélla. Por eso mismo entendió sus propias formas como «conformes a la naturaleza», y ello no tanto como oposición cuanto como superación y elevación de su rival. De esta manera, la tragedia antigua viene a ser la esclava encadenada al carro triunfal del *Trauerspiel*.

114 Hübscher: *loc. cit.*, p. 546.

*Hier in dieser Zeitligkeit  
Ist bedeckt meine Crohne  
Mit dem Flohr der Traurigkeit;  
Dorten/ da sie mir zum Lohne  
Aus Genaden ist gestellet/  
Ist sie frey/ und gantz umhellet.*

JOHANN GEORG SCHIEBEL:  
*Neuerbauter Schausaal* \*.

Los elementos de la tragedia griega —la fábula trágica, el héroe trágico y la muerte trágica— se quisieron reconocer, aunque deformados en manos de imitadores cortos de entendederas, en el seno del *Trauerspiel*, y ciertamente en tanto que esenciales. Por otra parte —y esto ya tendría mucha más relevancia en la historia crítica de la filosofía del arte—, en la tragedia, a saber, en la de los griegos, se quiso ver una forma primitiva del *Trauerspiel*, esencialmente emparentada con la posterior. La filosofía de la tragedia se desarrolló según esto sin relación con los contenidos históricos objetivos, en un sistema de sentimientos universales que se creía lógicamente edificado sobre los conceptos de 'culpa' y 'expiación'. Con ingenuidad totalmente asombrosa, en la teoría de los epígonos literarios y filosóficos de la segunda mitad del siglo XIX se asimilaría este

Motto Johann Georg Schiebel: *Neu-erbauter Schausaal* [Sala de exposiciones reconstruida], Núremberg, 1684, p. 127.

\* «Aquí, en esta temporalidad, / está cubierta mi corona / con el crespón del luto; / allí, / donde como recompensa / por una gracia se me concedió, / libre / y entera respaldece». [N. del T.]

orden cósmico, para satisfacción de la dramaturgia naturalista, al efecto inmediato de la causalidad natural, a través de lo cual el destino trágico se convertía en una condición «que se expresa en la interacción del individuo respecto del entorno legalmente ordenado»<sup>[1]</sup>. De este modo, esa *Estética de lo trágico*, que es codificación meramente formal de los prejuicios mencionados, se asentaba en la hipótesis según la cual lo trágico puede darse de modo incondicional en ciertas constelaciones fácticas que ocurren en la vida. Pues ninguna otra cosa se quiere decir cuando se caracteriza «la concepción moderna del mundo» como único elemento «en que lo trágico puede desarrollarse sin trabas con todas sus fuerzas y plena consecuencia»<sup>[2]</sup>. «Así, la concepción moderna del mundo tiene también que juzgar que el héroe trágico, cuyos destinos dependen de las intervenciones prodigiosas de un poder trascendente, está sumido en medio de un orden cósmico del todo insostenible, que no resiste a una visión purificada, y que la humanidad por él representada porta en sí el carácter de lo coartado, oprimido y privado de libertad»<sup>[3]</sup>. Tan vano esfuerzo por presentar lo trágico como contenido humano universal explica todo lo más cómo su análisis se ha podido fundamentar en la impresión «que los hombres modernos recibimos cuando nos exponemos al influjo de los efectos artísticos de las figuras que los pueblos antiguos y los tiempos pasados imprimieron al destino trágico en sus concretas obras literarias»<sup>[4]</sup>. En verdad nada hay más problemático que la competencia de los desorientados sentimientos del 'hombre moderno', sobre todo a la hora de juzgar sobre la tragedia. Idea que no respalda solamente *El nacimiento de la tragedia*, aparecida cuarenta años antes que la *Estética de lo trágico*, sino que la sugiere con gran fuerza la constatación de que la escena moderna no ofrece tragedia alguna que se parezca a la tragedia de los griegos. Con la negación de este estado de cosas, tales teorías de lo trágico patentizan la presunción de que hoy en día deberían seguir componiéndose tragedias. Tal es su motivo oculto y esencial, y justamente por ello resultó sospechosa una teoría de lo trágico capaz de hacer temblar aquel axioma de nuestra arrogancia cultural. A tal efecto, la filosofía de la historia no se tenía en cuenta en absoluto.

- 1 Johannes Volkelt: *Ästhetik des Tragischen* [*Estética de lo trágico*], 3ª edición, nuevamente revisada, Múnich, 1917, pp. 469 s.
- 2 Volkelt: *loc. cit.*, p. 469.
- 3 Volkelt: *loc. cit.*, p. 450.
- 4 Volkelt: *loc. cit.*, p. 447.

Pero para mostrar que sus perspectivas son sin duda alguna indispensables para una teoría de la tragedia es evidente que ésta no cabe esperarla sino allí donde una adecuada investigación demuestre comprensión sobre el estado de la propia época. Éste es, pues, también ese punto de Arquímedes que determinados pensadores modernos, en especial Franz Rosenzweig\* y Georg Lukács, han encontrado en la obra juvenil de Nietzsche: «En vano quiso nuestra época democrática imponer una equiparación con respecto a lo trágico; vano ha sido en efecto todo intento de abrir este reino de los cielos a los pobres de alma»<sup>51</sup>.

Semejantes tesis se cimentaban en la obra de Nietzsche y su comprensión de la vinculación de la tragedia con la leyenda y de la independencia de lo trágico frente al *éthos*. Para explicar la vacilante, laboriosa repercusión de estas ideas no es menester remitir a la limitación de las siguientes generaciones de investigadores. Era más bien la obra de Nietzsche la que en su metafísica schopenhaueriana y wagneriana portaba los elementos que debilitaban por fuerza lo mejor de ella. Ya en la misma definición de mito se nota su influencia. «Él lleva el mundo de la apariencia a los límites en que éste se niega a sí mismo, para buscar refugio nuevamente en el seno de la realidad única y verdadera ... Guiándonos por las experiencias de un oyente verdaderamente estético, nos representamos al artista trágico cuando, cual exuberante divinidad de la *individuatío*, crea sus figuras, en cuyo sentido difícilmente cabría concebir su obra como 'imitación de la naturaleza', mientras su enorme instinto dionisiaco engulle todo ese mundo de las apariencias para hacer barruntar por detrás de él, mediante su aniquilación precisa-

5 Georg von Lukács: *Die Seele und die Formen. Essays [El alma y las formas. Ensayos]*, Berlín, 1911, pp. 370 s. [ed. esp.: *El alma y sus formas. La teoría de la novela*, Grijalbo, Barcelona, 1975, p. 272].

\* Franz Rosenzweig (1886-1929): filósofo alemán. Junto con Martin Buber y Abraham Heschel, una de las figuras intelectuales más importantes del judaísmo contemporáneo y del primer existencialismo. Mientras preparaba su tesis doctoral sobre Hegel, reaccionó contra su idealismo sistemático y abstracto en favor de un método existencial basado en las experiencias concretas del individuo. En 1913, a raíz de una crisis religiosa, se produce su retorno a la filosofía judía. Su obra principal, *La estrella de la redención* (1921), critica a la filosofía occidental, especialmente a Hegel, por haber reducido los tres elementos de la realidad (Dios, el mundo y la humanidad) a pensamiento y consciencia, y haberse olvidado de la experiencia participativa y el pensamiento dialógico que Rosenzweig encuentra en la religión bíblica. [N. del T.]

mente, una suprema alegría artística primordial en el seno de lo Uno primordial»<sup>61</sup>. Como este pasaje deja claro, para Nietzsche el mito trágico es una creación puramente estética, por lo que al ámbito de lo estético quedará igualmente confinado, en cuanto apariencia y disolución de la apariencia, el contrapunto creado por las fuerzas de lo apolíneo y lo dionisiaco. Con la renuncia a un conocimiento del mito de la tragedia desde el punto de vista de la filosofía de la historia, Nietzsche pagó cara la emancipación del estereotipo de eticidad que solía imponerse al acontecer trágico. He aquí la formulación de esta renuncia: «Pues, para nuestra humillación y exaltación, tiene que quedar claro sobre todo que la totalidad de la comedia del arte, por ejemplo, no es representada para nosotros por mor de nuestra mejora y formación; más aún, que tampoco somos los creadores propiamente dichos de ese mundo del arte; pero sí nos cabe suponer de nosotros mismos que, para su verdadero creador, ya somos imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad la tenemos en el significado de las obras de arte, dado que sólo en tanto que fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo, mientras que, ciertamente, nuestra consciencia de ese significado nuestro apenas es distinta de la que los guerreros pintados sobre un lienzo tienen de la batalla en él representada»<sup>67</sup>. Se abre así el abismo del esteticismo, en el que esta genial intuición acabó perdiendo todos los conceptos, de modo que dioses y héroes, el desafío y el sufrimiento, es decir, los pilares del edificio trágico, finalmente se desvanecen en la nada. Allí donde el arte ocupa el centro de la existencia, de modo que hace del hombre su manifestación en vez de reconocerlo como su fundamento —no como su creador, sino reconociendo su existencia como tema eterno de sus creaciones—, no cabe en general la reflexión ponderada. Y si con el desplazamiento del hombre del centro del arte el nirvana, la adormecedora voluntad de vida, ocupa su lugar, como en Schopenhauer, o si es la «encarnación de la disonancia»<sup>68</sup> la que, como en Nietzsche, ha creado los fenómenos del mundo humano tanto como ha creado al hombre, se trata siempre del mismo pragma-

6 Friedrich Nietzsche: *Werke [Obras]* [2ª ed. completa], 1ª sec., vol. I: *Die Geburt der Tragödie* [etc.] (ed. de Fritz Koegel), Leipzig, 1895, p. 155 [ed. esp.: *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1977, pp. 174 s.].

7 Nietzsche: *loc. cit.*, pp. 44 s. [ed. esp. cit.: p. 66].

8 Nietzsche: *loc. cit.*, p. 171 [ed. esp. cit.: p. 80].



tismo. Pues, ¿qué importa que sea la voluntad de vida o, al contrario, la de su aniquilación, la que al fin inspire de modo supuesto toda obra de arte, cuando dicha obra, en cuanto productor de la voluntad absoluta, se desvaloriza a sí misma al desvalorizarse con el mundo? El nihilismo que habita las profundidades de la filosofía del arte de Bayreuth frustraba —y no le era posible otra cosa— el concepto de la histórica y cruda inmediatez de la tragedia griega. «Chispas-imágenes, poesías líricas, que, en su despliegue supremo, se llaman tragedias y ditirambos dramáticos»<sup>[9]</sup>: la tragedia se disuelve en las visiones del coro y de la multitud de espectadores. Nietzsche desarrolla así la idea de que se debe «tener siempre presente que el público de la tragedia ática se reencontraba a sí mismo en el coro de la orquesta, que en el fondo no había antítesis alguna entre público y coro: pues lo único que hay es un gran coro sublime de sátiros que bailan y cantan, o de quienes se hacen representar por estos sátiros ... Ese coro de sátiros es ante todo una visión de la masa dionisiaca» —es decir, los espectadores—, «de igual modo que el mundo de la escena se revela, a su vez, como una visión de ese coro de sátiros»<sup>[10]</sup>. Tan extrema acentuación de la apariencia apolínea, presupuesto de la disolución estética de la tragedia, es insostenible. Desde un punto de vista filológico, «falta pues ... en el culto toda conexión con el coro trágico»<sup>[11]</sup>. Otrosí: al extático, ya sea éste la masa o sea un individuo, en tanto que no esté paralizado, sólo cabe pensarlo en la acción más apasionada; plantear el coro, que ahí interviene moderada y ponderadamente, al tiempo como sujeto de las visiones resulta imposible, por no hablar de un coro que, resultando él mismo manifestación de una masa, se convertiría en soporte de ulteriores visiones. Especialmente el público y los coros no son en absoluto una unidad. Y aún habrá que continuar diciéndolo en la medida en que el abismo existente entre ambos, es decir, la orquesta, no nos lo demuestre con su mera presencia.

La investigación de Nietzsche se apartó de la teoría epigonal de la tragedia sin poder refutarla. Pues no encontró ocasión para oponerse a su parte nuclear, a saber, la doctrina de la culpa y la expiación trágicas, pues harto predispuerto se encontraba a cederle el campo del debate

9 Nietzsche: *loc. cit.*, p. 41 [ed. esp. cit.: p. 63].

10 Nietzsche: *loc. cit.*, pp. 58 s. [ed. esp. cit.: p. 82].

11 Wilamowitz-Moellendorff: *loc. cit.*, p. 59.

moral. Y, sin embargo, al omitir tal crítica, se le cerró el acceso a los conceptos de la filosofía del arte o de la religión en los que se plasma en último término la decisión sobre la esencia de la tragedia. Pues en cuanto se entabla la discusión, no se puede evitar un prejuicio al parecer intocable. Se trata aquí de la suposición de que las acciones y modos de comportamiento que se encuentran en los personajes de ficción cabe utilizarlos para discutir de problemas morales, como el maniquí para la enseñanza de la anatomía. En la obra de arte, a la que no es fácil que alguien se atreva a concebir tan a la ligera como réplica fiel de la naturaleza, se confía en cambio como copia ejemplar de fenómenos morales sin mostrar la menor vacilación y sin plantearse tan siquiera la reproducibilidad de esos fenómenos. La cuestión sin embargo no es en absoluto el significado de los hechos morales para hacer la crítica de una obra de arte, sino, más bien, una cuestión doble. ¿Las acciones y los modos de comportamiento, según los representa una obra de arte, poseen quizás un significado moral en cuanto reproducciones de la realidad? Otrosí: ¿es quizás en nociones morales como cabe aprehender adecuadamente lo que es el contenido de una obra? Responder afirmativamente a ambas preguntas —o quizá más bien pasarlas por alto— es lo que mejor caracteriza a la interpretación y teoría al uso de lo trágico. Pero es también precisamente con la respuesta negativa a estas preguntas como se revela la necesidad de aprehender el contenido moral de la poesía trágica no como su última palabra, sino como momento de su pleno contenido de verdad; dicho de otro modo, desde el punto de vista de la filosofía de la historia. Ciertamente que la respuesta negativa a la primera pregunta planteada ha de basarse en tanto mayor medida en otros contextos cuanto que la respuesta negativa en lo que concierne a la segunda es de la incumbencia sobre todo de una filosofía del arte. Pero una cosa está clara que también vale para la primera: los personajes de ficción tan sólo existen en la obra literaria. Y hasta tal punto están entretejidos en el todo de su obra literaria, como los motivos de un tapiz se entretejen con su cañamazo, que no se hace posible en modo alguno sacarlos de ella individualmente. En la literatura, y en general en el arte, la figura humana es bien distinta precisamente en esto de la real, en la cual en cambio el aislamiento del cuerpo, que en tantos respectos es sólo aparente, tiene su inconfundible contenido precisamente en cuanto expresión de la soledad moral frente a Dios. «No harás ninguna imagen» no vale solamente como defensa contra la idolatría. La prohi-

bición de representar el cuerpo previene sin duda con el máximo énfasis contra la ilusión de que cabe reproducir esa esfera en cuyo seno la esencia moral del hombre resultaría perceptible. Todo lo moral se encuentra ligado con la vida en su sentido drástico, a saber, allí en donde ésta se encuentra consigo misma en la muerte en cuanto sede por excelencia del peligro. Y esta vida, que nos concierne moralmente, es decir, en nuestra unicidad, aparece o debería aparecer precisamente como negativa desde el punto de vista de cualquier figuración artística. Pues, por su parte, el arte no puede admitir verse promovido en sus obras a director de conciencia, ni que se preste atención a lo representado en lugar de a la representación misma. El contenido de verdad de ese todo, que nunca se encuentra en el precepto extraído, pero menos aún en el moral, sino tan sólo en el despliegue crítico, comentado, de la obra misma<sup>12</sup>, incluye justamente referencias morales sólo de un modo sumamente mediado<sup>13</sup>. Y cuando éstas destacan como punto culminante de la investigación, tal como resulta característico de la crítica de la tragedia en el idealismo alemán —así en el caso típico del ensayo de Solger\* sobre Sófocles<sup>14</sup>—, es porque se ha dispensado el pensamiento del mucho más noble esfuerzo de explorar la posición de una obra o de una forma en la filosofía de la historia, y ello al mezquino precio de practicar una reflexión claramente inauténtica, y por lo tanto menos relevante que lo es cualquier doctrina ética, y ello por más filisteo que ésta sea. Por lo que respecta a la tragedia, ese esfuerzo tiene una guía más segura en el análisis de su relación con la leyenda.

12 Cfr. Walter Benjamin: «Goethes Wahlverwandtschaften», en: *Neue Deutsche Beiträge* [Nuevas contribuciones alemanas], 2ª serie, cuaderno I (abril de 1924), pp. 83 ss. [ed. esp.: *supra*, pp. 163 ss.].

13 Cfr. Groce: *loc. cit.*, p. 12.

14 Cfr. [Carl Ferdinand] Solger: *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel* [Legado de escritos y correspondencia], ed. de Ludwig Tieck y Friedrich von Raumen, vol. 2, Leipzig, 1826, pp. 445 ss.

\* Carl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819): filósofo alemán. Discípulo de Schelling y rector de la Universidad de Berlín en los años 1814-1815, cultivó un idealismo postkantiano que, frente a la insistencia de los idealistas absolutos en la unidad del todo, afirma la interacción entre lo limitado y lo ilimitado, lo visible y lo inteligible. En su estética son fundamentales dos conceptos: tragedia e ironía. La tragedia plasma la realidad de ambos reinos; la ironía (ironía trágica) se manifiesta en el reconocimiento de que la comprensión de todo es equivalente a su destrucción. La ironía no es pues para Solger fundamento de la imaginación, sino del reconocimiento de la realidad. [N. del T.]

Wilamowitz nos da la definición siguiente: «una tragedia ática es un fragmento en sí cerrado de la leyenda de los héroes, poéticamente elaborada en estilo sublime para la representación por un coro de ciudadanos áticos y dos o a lo sumo tres actores, destinado a ser puesto en escena como parte del culto público en el santuario de Dioniso»<sup>15</sup>. Y, en otro pasaje: «cualquier enfoque acaba remitiendo a la relación de la tragedia con la leyenda. Pues ahí se encuentra la raíz de su esencia, de ahí se derivan sus particulares ventajas y flaquezas, y en eso estriba la diferencia entre la tragedia ática y cualquier otro tipo de poesía dramática»<sup>16</sup>. La determinación filosófica de la tragedia ha de partir de aquí, y lo hará ciertamente sabiendo que ésta no se puede considerar como mera forma teatral de la leyenda. Pues, por naturaleza, la leyenda carece de tendencia. Las corrientes de la tradición, que se precipitan con violenta efervescencia desde vertientes opuestas a menudo, se acabarían remansando en el espejo épico de un lecho dividido de múltiples brazos. A la poesía épica se contraponen la trágica en cuanto deformación de la tradición. Y cuán intensa y significativamente sabía deformar lo muestra por ejemplo el motivo de Edipo<sup>17</sup>. Tienen razón sin embargo teóricos más antiguos, como Wackernagel, cuando declaran a la invención incompatible con lo trágico<sup>18</sup>. A saber, la transformación de la leyenda no se produce en la búsqueda de constelaciones trágicas, sino en la plasmación de una tendencia que perdería todo significado si aquello en lo que se manifestara dejara de ser leyenda, es decir, la historia primordial del pueblo. Lo que constituye el sello de la tragedia no es, por tanto, sin más un 'conflicto de niveles'<sup>19</sup> entre el héroe y su entorno como el que la investigación de Scheler *Sobre el fenómeno de lo trágico* declara característico, sino la singular índole griega de tales conflictos. ¿Dónde se ha de buscar ésta? ¿Qué tendencia se disimula al interior de lo trágico? Y, ¿por qué muere el héroe? La literatura trágica se basa en la idea de sacrificio. Pero el sacrificio trágico se distingue de cualquier otro por su objeto —es decir, el héroe— y es al mismo tiempo comienzo y final. Final en el sentido de sacrificio expiatorio ofrecido a

15 Wilamowitz-Moellendorff: *loc. cit.*, p. 107.

16 Wilamowitz-Moellendorff: *loc. cit.*, p. 119.

17 Cfr. Max Wundt: *Geschichte der griechischen Ethik* [Historia de la ética griega], vol. 1: *Die Entstehung der griechischen Ethik* [La génesis de la ética griega], Leipzig, 1908, pp. 178 s.

18 Cfr. Wackernagel: *loc. cit.*, p. 39.

19 Cfr. Scheler: *loc. cit.*, pp. 266 ss.

los dioses guardianes de un antiguo derecho; principio en el sentido de acción sustitutiva en la que se anuncian nuevos contenidos de la vida del pueblo. Pero éstos, que a diferencia de las antiguas sujeciones mortales no remiten a un mandato superior sino a la vida del héroe como tal, al final lo aniquilan porque, inadecuados a la voluntad individual, sólo benefician a la vida de la comunidad popular aún por nacer. La muerte trágica tiene el doble significado de desvigorizar el derecho antiguo de los olímpicos y de ofrendar al dios desconocido el héroe en cuanto primicia de nueva cosecha humana. Pero también al sufrimiento trágico, tal como lo representan Esquilo en la *Orestíada* y Sófocles en el *Edipo*, puede serle inherente esta doble fuerza. Si en esta figura resulta menos evidente el carácter expiatorio del sacrificio, tanto más clara es su metamorfosis, que expresa la sustitución de la exposición a la muerte por un paroxismo que satisfacía a la antigua consciencia de los dioses y de la víctima en tanto se reviste visiblemente de la forma de la nueva. La muerte se convierte por tanto en salvación: crisis de la muerte. Un antiquísimo ejemplo lo constituye la sustitución de la ejecución de la persona ante el altar por la acción de huir del cuchillo del sacrificador, es decir, por una huida corriendo y dando vueltas en torno del altar hasta que el consagrado a la muerte termina aferrándose a éste, con lo cual el altar se convierte en asilo, el dios airado en misericordioso, y el que iba a morir en prisionero y servidor del dios. Tal es cabalmente el esquema de la *Orestíada*. Esta profecía de tipo agonal se distingue de las épico-didácticas por su limitación al ámbito de la muerte, por su vinculación condicional a la comunidad y sobre todo por el carácter definitivo, en tanto que perfectamente garantizado, de su desenlace y redención\*. Pero aquí, a fin de cuentas, ¿qué nos da derecho a referirnos a una representación 'agonal'? Un derecho que en todo caso no podría sustentar suficientemente la deducción hipotética del proceso trágico a partir de la carrera sacrificial en torno a la *thymele*\*\* . Prueba esto ante todo que las funciones teatrales áticas se desarrollaban en forma de competiciones. Porque no sólo competían los autores, sino también los protagonistas, e incluso los coregas. Pero, internamente, este derecho se funda en la

\* *Lösung und Erlösung*. [N. del T.]

\*\* *thymele* (timele): pequeña piedra circular que en la Grecia antigua solía colocarse ante los templos o en el centro de la *orchestra* en los teatros. En este segundo caso, junto a otros usos añadidos, conservaba el de ara o altar sacrificial. [N. del T.]

muda opresión que toda representación ática no tanto transmite a los espectadores como la muestra en sus personajes, entre los cuales se consuma en la silenciosa concurrencia del *agón*\*. En su análisis del 'hombre metaético', Franz Rosenzweig convierte en piedra angular de la teoría de la tragedia la afasia\*\* del héroe trágico, que distingue a la figura principal de la tragedia griega de cualquier otro tipo posterior. «Tal es el signo distintivo del sí mismo, el sello de su grandeza como el estigma de su debilidad, a saber: que calla. El héroe trágico sólo tiene un lenguaje que le corresponda perfectamente: justamente el callar. Así es desde el comienzo. Lo trágico se ha dotado de la forma artística del drama para poder representar precisamente el callar... Al callar, el héroe rompe los puentes que lo unen con dios y con el mundo, elevándose de los paisajes de la personalidad, que se delimita e individualiza frente a los otros mediante la palabra, hasta la glacial soledad del sí mismo. Pero en cuanto que el sí mismo no sabe de nada que esté fuera de sí, encontrándose sin más solo, ¿cómo manifestar su soledad, esa rígida actitud de desafío, sino precisamente callando? Eso es lo que ocurre en las tragedias de Esquilo, como ya advirtieron desde luego sus contemporáneos»<sup>[20]</sup>. Pero el silencio trágico, tal como significativamente se presenta con estas palabras, no puede pensarse como dominado únicamente por una actitud de desafío. Dicha actitud de desafío se forma a través de la experiencia de la privación de lenguaje, de igual modo que ésta se refuerza a través de aquélla. El contenido de las obras de los héroes pertenece a la comunidad tanto como la lengua, y cuando la comunidad popular lo niega, se queda sin lenguaje en el héroe, teniendo éste que incluir formalmente en los límites de su sí mismo físico toda acción y todo saber con tanta más violencia cuanto más grandes e influyentes sean éstos. Pues tan sólo a su *phýsis*, pero no al lenguaje, debe él el poder perseverar en su causa, y por eso debe hacerlo con la muerte. A este mismo hecho se refiere Lukács cuando, al explicar la decisión trágica, observa: «La esencia de estos grandes instantes de la

20 Franz Rosenzweig: *Der Stern der Erlösung* [La estrella de la redención], Frankfurt am Main, 1921, pp. 98 s. — Cfr. Walter Benjamin: «Schicksal und Charakter», en *Die Argonauten* [Los argonautas], 1ª serie (1914 ss.), 2º vol. (1915 ss.), cuaderno 10-12 (1921), pp. 187-196 [ed. esp.: «Destino y carácter», en *Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona, 1971, pp. 201-210].

\* *agón*: en griego, combate, lucha, certamen. [N. del T.]

\*\* *Unmündigkeit*: «minoría de edad» o «inmadurez», literalmente «incapacidad para el uso de la palabra» (o, con más precisión aún, «incapacidad para el uso de la boca»). [N. del T.]

vida es la pura vivencia de la mismidad»<sup>[21]</sup>. Pero aún más claramente nos muestra un pasaje de Nietzsche que sin duda no se le escapó la situación del silencio trágico. Sin haber sospechado su significado como fenómeno de lo agonal en el ámbito trágico, su confrontación entre imagen y discurso lo expresará con exactitud diciendo: los «héroes [trágicos] hablan en cierta medida más superficialmente que como actúan; pues el mito no encuentra en modo alguno su adecuada objetivación en la palabra hablada. La articulación de las escenas y las imágenes intuitivas revelan una sabiduría más profunda que la que el poeta mismo es capaz de aprehender mediante palabras y conceptos»<sup>[22]</sup>. Pero, por supuesto, difícilmente se trata, como Nietzsche pretende a continuación, de un mero malograrse. Pues cuanto más rezagada se queda la palabra trágica respecto a la situación —la cual ya no se puede llamar trágica si aquella la alcanza—, tanto más se ha liberado el héroe de los antiguos estatutos, a los cuales, cuando al fin lo alcanzan, no les sacrifica sino la muda sombra de ese sí mismo, de su esencia, mientras el alma se salva al pasar a la palabra de una remota comunidad. La representación trágica cobra así una actualidad inagotable, por cuanto en la visión del héroe sufriente aprende la comunidad el agradecimiento respetuoso por la palabra con que su muerte la dotó: una palabra que, a cada nuevo giro que el autor le daba a la leyenda, venía a encenderse como un don renovado en otro lugar. Mucho más aún que el *páthos* trágico, el silencio trágico se convirtió en el receptáculo de una experiencia de lo sublime de la expresión lingüística, la cual suele vivir mucho más intensamente en la literatura antigua que en la posterior. El enfrentamiento griego, el decisivo, con el orden demoníaco del mundo, deja su sello en la poesía trágica en términos de filosofía de la historia. Ahí lo trágico es a lo demoníaco lo que la paradoja a la ambigüedad. En todas las paradojas de la tragedia —en el sacrificio que, condescendiente con los antiguos estatutos, va a fundar otros nuevos; en la muerte, que es expiación, pero sólo se lleva consigo al sí mismo; o en el fin que decreta la victoria del hombre y también la del dios— la ambigüedad, el estigma de lo demoníaco se halla en extinción. Por débil que sea, todo lleva acento. Así sucede también en el silencio del héroe, que ni encuentra responsabilidad ni tampoco la busca, haciendo de este modo

21 Lukács: *loc. cit.*, p. 336 [ed. esp. cit.: p. 249].

22 Nietzsche: *loc. cit.*, p. 118 [ed. esp. cit.: p. 139].

recaer la sospecha sobre la instancia de los perseguidores. Pues su significado al fin se invierte, y lo que entra en liza no es la consternación del inculpado, sino el testimonio de un sufrimiento silencioso; con lo cual la tragedia, que antes parecía dedicada al enjuiciamiento del héroe, se transforma en un debate sobre los olímpicos en el cual aquél da testimonio y, contra la voluntad de los héroes, proclama «el honor del semidiós»<sup>[23]</sup>. Así, el profundo impulso justiciero de Esquilo<sup>[24]</sup> anima la profecía antiolímpica propia de toda poesía trágica. «No fue en el derecho, sino en la tragedia, donde se alzó por vez primera la cabeza del genio de la espesa niebla de la culpa, pues en la tragedia se quebranta el destino demoníaco. Pero no porque la concatenación de culpa y expiación, incalculable desde el punto de vista pagano, fuera sustituida por la pureza del hombre absuelto y reconciliado con el dios puro. Sino que, en la tragedia, el hombre pagano advierte que es mejor que sus dioses, pero este conocimiento le quita la palabra, permaneciendo mudo. Sin declararse, ese conocimiento trata de reunir fuerzas en secreto ... No se trata en absoluto de la restauración del 'orden ético del mundo', sino antes bien del hecho de que el hombre moral, por más que mudo, privado de la palabra como está el héroe, insiste en levantarse en medio de la inestabilidad de todo aquel mundo atormentado. La paradoja del nacimiento del genio en medio de la incapacidad moral de hablar, del infantilismo moral, es así lo sublime de la tragedia»<sup>[25]</sup>.

Que lo sublime del contenido no se explica por el rango y el linaje de los personajes es una observación que sería superflua si la realeza de tantos héroes no hubiese dado lugar a curiosas especulaciones y confusiones obvias. Unas y otras entienden esta condición en y para sí y en sentido moderno, pero nada es más evidente que el hecho de que se trata de un momento accidental, heredado del acervo de la tradición que constituye la base de la literatura trágica. En la época arcaica ésta gira en efecto en torno al soberano, con lo que el regio linaje del personaje

23 [Friedrich] Hölderlin: *Sämtliche Werke [Obras completas]*, edición histórico-crítica, con la colaboración de Friedrich Seebaß, a cargo de Norbert v[on] Hellingrath, vol. 4: *Gedichte 1800-1806 [Poemas 1800-1806]*, Múnich/Leipzig, 1916, p. 195 (*Patmos I*, borrador, 144/145) [ed. esp.: *Poesía completa. Edición bilingüe*, vol. II, Río Nuevo, Barcelona, 1979, p. 149].

24 Cfr. Wundt: *loc. cit.*, p. 336.

25 Benjamin: «Schicksal und Charakter», *loc. cit.*, p. 191 [ed. esp. cit.: p. 205].

dramático nos indica el origen en la edad heroica. Y tan sólo por eso es este linaje relevante, por eso es desde luego decisivo. Pues la rudeza del sí mismo heroico —que no es ningún rasgo de carácter, sino el sello del héroe desde el punto de vista de la filosofía de la historia— corresponde justamente a su posición dominante. Frente a este simple hecho, la explicación que de la realeza trágica nos da Schopenhauer aparece como una de esas nivelaciones en lo universalmente humano que hacen irrecognocible la diferencia esencial entre la dramaturgia antigua y la moderna. «Los griegos tomaban siempre como héroes del *Trauerspiel* a personajes regios; los modernos también, en su mayoría. Pero no porque el rango le dé más dignidad al que actúa o sufre: dado que aquí se trata de poner en juego las pasiones humanas, el valor relativo de los objetos a través de los cuales eso se produce es indiferente, y los campesinos se prestan para ello lo mismo que los reyes ... Las personas de gran poder y de apariencia son también, sin embargo, las más apropiadas para el *Trauerspiel* porque la desgracia en la que hemos de reconocer el destino de la vida humana ha de tener magnitud suficiente como para que al espectador, sea quien sea, le parezca terrible ... Pero las circunstancias que llevan a una familia plebeya a la necesidad y la desesperación resultan muy nimias a ojos de los grandes o los ricos, y pueden ser suprimidas con ayuda humana, a veces hasta con una pequeñez: por eso no pueden conmover trágicamente a espectadores tales. En cambio, las desgracias de los poderosos y los grandes son terribles incondicionalmente y no son susceptibles de remedio externo; pues los reyes han de ayudarse a sí mismos con su propio poder o sucumbir. A eso se añade que la caída desde lo alto es sin duda mayor. Y por eso mismo a los personajes plebeyos les falta altura desde la que caer»<sup>[26]</sup>. Lo que aquí se explica como dignidad jerárquica del personaje trágico —de un modo además directamente barroco en función de los desafortunados incidentes propios de la 'tragedia'— nada tiene que ver con el rango de las figuras heroicas sustraídas al tiempo; pero para el *Trauerspiel* moderno la condición principesca sí posee el significado ejemplar y mucho más preciso que ya se señaló en su lugar. La investigación más reciente aún no se ha dado cuenta de lo que en este engañoso parentesco separa al *Trauerspiel* y a la tragedia griega. E, involuntariamente, posee un efecto

26 Schopenhauer: *Sämtliche Werke* [Obras completas], vol. 2, loc. cit., pp. 513 s. [ed. esp. cit.: pp. 488 s.].

sumamente irónico el que a propósito de los escarceos trágicos de Schiller en *La novia de Mesina*, los cuales tuvieron luego que transmutarse tan vehementemente en *Trauerspiel* sin duda gracias a la actitud romántica, Borinski\* afirme, siguiendo a Schopenhauer, con respecto a la elevada posición de los personajes persistentemente resaltada por el coro: «¡Cuánta razón tenía sin embargo la poética del Renacimiento —y no con ánimo 'pedante', sino vivamente humano— al atenerse escrupulosamente a los 'reyes y héroes' de la tragedia antigua»<sup>[27]</sup>.

Schopenhauer concebía la tragedia como *Trauerspiel*; entre los grandes metafísicos alemanes posteriores a Fichte, probablemente no hubo ninguno que estuviera menos dotado que él para poder ver el drama griego. También veía, pues, en el moderno la fase superior, y con esta confrontación, por insuficiente que sea, definió al menos el problema: «Lo que da a lo trágico, en cualquier forma que se nos presente, el peculiar impulso a la elevación es el incipiente conocimiento de que el mundo, la vida, no pueden garantizar un verdadero placer, con lo cual nuestro apego respecto a ellos no vale la pena: en eso consiste el espíritu trágico: en que conduce a la resignación. Admito que en el *Trauerspiel* de los antiguos ese espíritu de resignación sólo raras veces se manifiesta y se expresa directamente ... Así como la impassibilidad estoica se distingue radicalmente de la resignación cristiana por cuanto sólo enseña a soportar tranquilamente y a esperar serenamente un mal ineludiblemente necesario, y en cambio el cristianismo la renuncia y abdicación de la voluntad, así también los héroes trágicos de los antiguos muestran un constante sometimiento a los inexorables golpes del destino, mientras que en cambio el *Trauerspiel* cristiano muestra la abdicación de la voluntad de vivir, es decir, el alegre abandono del mundo, en la total consciencia de su falta de valor y nulidad. Pero también yo soy enteramente de la opinión de que el *Trauerspiel* de los modernos es superior al de los antiguos»<sup>[28]</sup>. Frente a

27 Karl Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt* [La Antigüedad en la poética y en la teoría del arte desde el final de la Antigüedad clásica hasta Goethe y Wilhelm von Humboldt], II: ed. Richard Newald a partir del legado, Leipzig, 1924 (*Das Erbe der Alten* [La herencia de los antiguos]. *Schriften über Wesen und Wirkung der Antike*, [Escritos sobre la esencia y la influencia de la Antigüedad] 10, p. 315.

28 Schopenhauer: *Sämtliche Werke* [Obras completas], vol. 2, loc. cit., pp. 509 s. [ed. esp. cit.: pp. 484 s.].

\* Karl Borinski: historiador alemán de la literatura barroca. [N. del T.]

esta vaga valoración, prisionera de una metafísica extraña a la historia, se pueden oponer algunas expresiones de Rosenzweig para darse cuenta del progreso que la historia filosófica del drama ha hecho con los descubrimientos de este pensador. «Existe una diferencia íntima entre las tragedias moderna y antigua ... y es que sus figuras son todas distintas entre sí, distintas como toda personalidad pueda serlo a su vez de las demás ... En la tragedia antigua no era así; en ésta sólo eran distintas las acciones, pero, en cuanto héroe trágico, el héroe venía siendo siempre el mismo, siempre el mismo sí mismo desafiadamente sepultado en sí. A la consciencia por tanto necesariamente limitada del héroe moderno le repugna la exigencia de ser en general esencialmente consciente, a saber, cuando está sólo consigo. La consciencia siempre pretende ser clara; la consciencia limitada es imperfecta ... Así, la tragedia moderna va persiguiendo un fin que le era enteramente extraño a la antigua, la tragedia del hombre absoluto en su relación con el objeto absoluto ... Y dicho fin, apenas conocido ... es éste: sustituir la incalculable multiplicidad de caracteres por el único carácter absoluto, por un héroe moderno que sea uno y siempre igual, como el antiguo. Pero ese punto de convergencia en que se cortarían las líneas de todos los caracteres trágicos, ese hombre absoluto... no es otro que el santo. La tragedia de santos es sin duda el anhelo secreto del trágico ... Y da igual si ... este fin sigue siendo para los autores trágicos un fin alcanzable en todo caso, aunque inalcanzable para la tragedia en cuanto obra de arte, dado que ese fin para la consciencia moderna constituye la exacta contrapartida del héroe de la antigua»<sup>[29]</sup>. La 'tragedia moderna', cuya deducción de las antiguas se intenta en estas frases, se llama, como apenas es preciso señalar, con el nombre, cualquier cosa menos insignificante, de 'Trauerspiel'. Con cuya exacta denominación las ideas con que concluye el pasaje citado abandonan la forma hipotética de la pregunta. Así, en cuanto forma de la tragedia de santos, el *Trauerspiel* es convalidado por el drama de mártires. Y sólo en la medida en que la mirada aprenda a reconocer sus rasgos entre las múltiples clases de drama de Calderón a Strindberg, ha de serle evidente el futuro aún abierto de esta forma, es decir, una forma del misterio.

De lo que aquí se trata es de su pasado. Y éste se remonta muy atrás, a un punto de inflexión en la historia del espíritu griego: a la muerte de Sócrates. El drama de mártires en cuanto parodia de la tragedia surge en el Sócrates moribundo. Y aquí, como tantas veces, la parodia de una forma señala su fin. Que para Platón se trataba del fin de la tragedia lo muestra Wilamowitz: «Platón quemó su tetralogía; no porque renunciara a ser un poeta en el sentido de Esquilo, sino porque reconocía que ahora el trágico ya no podía sin duda seguir siendo el maestro e inspirador del pueblo. Por supuesto, intentó —tan fuerte era el poder de la tragedia— crearse una nueva forma artística de carácter dramático, y así, en lugar de la ya superada leyenda heroica, se creó otro ciclo legendario, el ciclo de Sócrates»<sup>[30]</sup>. De modo que este ciclo de la leyenda socrática es una exhaustiva profanación de la leyenda heroica mediante el abandono de sus demoníacas paradojas al entendimiento. Desde fuera, por supuesto, la muerte del filósofo se asemeja a la trágica. Él es la víctima expiatoria conforme a la ley de un antiguo derecho, la muerte sacrificial que funda una comunidad en el espíritu de una justicia por venir. Pero precisamente esta coincidencia muestra con claridad cuál es propiamente hablando la relevancia de lo agonal en la auténtica tragedia: esa disputa sin palabras, esa huida muda de los héroes, que en los diálogos cedieron el lugar a tan brillante despliegue del discurso y de la consciencia. Del drama socrático se expulsó por tanto lo agonal —incluso su disputa filosófica sigue siendo un *training* simulado— mientras que, de golpe, la muerte del héroe se transformó en la muerte de un mártir. Al igual que el héroe cristiano de la fe —cosa que detectó con infalible olfato la simpatía de no pocos Padres de la Iglesia, como modernamente el odio de Nietzsche—, Sócrates muere voluntariamente, como también voluntariamente, con superioridad inaudita pero sin desafío, Sócrates enmudece cuando calla. «Pero que se le sentenciase a muerte y no sólo a destierro parece haberlo impuesto, con plena claridad y sin sentir el horror natural a la muerte, justamente sin duda el mismo Sócrates ... Sócrates moribundo se convertía así en el nuevo ideal, antes jamás visto en parte alguna, para los jóvenes de la nobleza griega»<sup>[31]</sup>. Cuán alejado estaba del héroe trágico no pudo señalarlo Platón con mayor elocuencia que dando la

30 Wilamowitz-Moellendorff: *loc. cit.*, p. 106.31 Nietzsche: *loc. cit.*, p. 96 [ed. esp. cit.: p. 118].

inmortalidad por objeto al último diálogo de su maestro. Si tras la *Apolo-gía* la muerte de Sócrates hubiera podido seguir apareciendo trágica —afin como es a la de *Antígona*, iluminada ya por un concepto excesivamente racional del deber—, el clima pitagórico del *Fedón* muestra a esta muerte desprendida de todo vínculo trágico. Sócrates mira a la muerte a los ojos como un mortal —como el mejor y el más virtuoso de los mortales, si se quiere—, pero la reconoce en tanto que algo extraño, más allá de lo cual espera reencontrarse, en la inmortalidad. No así el héroe trágico, que retrocede tembloroso ante el poder de la muerte como ante un poder que le es familiar, inherente y propio. Es más, su vida descende de la muerte, que no es su final, sino su forma. Pues la existencia trágica solamente encuentra su misión por cuanto los límites, los de la vida lingüística tanto como somática, le han sido dados, le están impuestos a él desde el principio. Esto se expresa de las formas más diversas, pero nunca quizá con tanto acierto como en una observación ocasional que define la muerte trágica como «el signo, adosado desde fuera, de que el alma ha muerto»<sup>[32]</sup>. Es más, el héroe trágico, si se quiere, carece de alma. Los lejanos nuevos mandatos de los dioses van resonando en su vacío inmenso, y de este eco aprenden las generaciones venideras su lenguaje. Como en la criatura común se propaga la vida, en el caso del héroe se propaga una muerte, y la ironía trágica surge cada vez que —con profundo derecho, del que él nada barrunta— comienza a hablar de las circunstancias de su ruina como circunstancias de la vida. «También la resolución del hombre ante la muerte es ... heroica sólo en apariencia, sólo para la consideración humano-psicológica; los moribundos héroes de la tragedia —así más o menos escribe un joven trágico— están muertos mucho antes de morir»<sup>[33]</sup>. En su existencia espiritual-corpórea, el héroe es marco del suceso trágico. Si efectivamente la «autoridad del marco», como ha sido formulada con acierto, se constituye en un elemento esencial para la separación entre la concepción antigua de la vida y la moderna, en la cual una infinita y matizada proliferación de los sentimientos o las situaciones parece lo evidente, entonces esta autoridad no puede separarse de la que corresponde a la tragedia misma. «No la fuerza sino la duración del senti-

32 Leopold Ziegler: *Zur Metaphysik des Tragischen. Eine philosophische Studie* [Sobre la metafísica de lo trágico. Un estudio filosófico], Leipzig, 1902, p. 45.

33 Lukács: *loc. cit.*, p. 342 [ed. esp. cit.: p. 253].

miento elevado hace al hombre elevado»\*. Esta monótona duración del sentimiento heroico tan sólo se garantiza en el marco preestablecido de su vida. El oráculo de la tragedia no es así solamente un conjuro mágico del destino, sino la certeza exteriorizada de que fuera de su marco no existe vida trágica. La necesidad, tal como aparece consolidada en el marco, no es nunca causal, mas tampoco mágica. Es la mudez de la actitud desafiante con la cual el sí mismo saca a la luz sus manifestaciones. Bajo el efecto del soplo de la palabra se derretiría como nieve con el viento del sur, pero esto tan sólo bajo el efecto de una palabra aún desconocida. El desafío heroico contiene esta palabra desconocida, aún encerrada en el interior de sí; y esto lo distingue de la *hybris* de un hombre al que la consciencia plenamente desarrollada de la comunidad ya no le reconoce ningún posible oculto contenido.

La *hybris* trágica, que paga su derecho a permanecer callada con la vida del héroe, sólo era posible en épocas arcaicas. El héroe, que desdeña responder de sí ante los dioses, establece con éstos una especie de pacto de expiación que tiene el doble significado de valer no sólo como restauración de una antigua constitución jurídica, sino también como comienzo de su debilitamiento en la consciencia lingüística de la comunidad renovada. Competición, derecho y tragedia, la gran tríada agonal de la vida griega —al *agón* en cuanto esquema alude la *Historia de la cultura griega* de Jacob Burckhardt<sup>[34]</sup>—, concluye finalmente bajo el signo del pacto. «En la Hélade, la legislación y el procedimiento legal se formaron en lucha contra la ley del más fuerte y la autodefensa. Allí donde la inclinación a tomarse la justicia por su mano desaparecía o donde el Estado conseguía atajarla, el proceso no asumió en un principio un carácter de búsqueda de una decisión judicial, sino de un debate con vistas a la final expiación ... En el marco de tal procedimiento, cuyo fin

34 Cfr. Jakob Burckhardt: *Griechische Kulturgeschichte*, ed. de Jakob Oeri, vol. 4, Berlin/Stuttgart, 1902, pp. 89 ss. [ed. esp.: *Historia de la cultura griega*, Iberia, Barcelona, 1963, vol. IV, p. 128].

\* La cita, cuya referencia no da Benjamin, es una variante del aforismo 72 de *Más allá del bien y del mal*, de Friedrich Nietzsche: «No la fuerza, sino la duración de la sensación elevada hace a los hombres elevados». Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, en *Nietzsche Werke*, ed. crítica de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, 6ª sec., vol. 2, Walter de Gruyter & Co, Berlin, 1968, p. 86 [ed. esp.: *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, 1975, p. 93]. [N. del T.]

principal no era encontrar el derecho absoluto, sino más bien mover al ofendido a que renunciara a la venganza, las formas sacras de la prueba y la sentencia, por mor de la impresión de que tampoco fallaban a la parte perdedora, tenían que cobrar una importancia particularmente elevada»<sup>35</sup>. El proceso antiguo —y en especial el proceso penal— es como tal diálogo, por estar construido sobre el doble papel del acusador y el acusado, sin que se establezca procedimiento oficial. En este sentido, posee su coro, que está formado en parte por testigos jurados (pues, p. ej., en el derecho paleocretense las partes aportaban la prueba con ayuda de compurgadores, es decir, avaladores de la reputación, los cuales originariamente salen fiadores de su parte incluso con las armas en el caso de las ordalías), en parte por la intervención de los camaradas del acusado implorando clemencia al tribunal, y en parte finalmente por la asamblea popular, que es la que está encargada de juzgar. Para el derecho ateniense lo importante y más característico es sin duda el salto dionisiaco, es decir, el hecho de que la palabra ebria, extática, pudiera transgredir el perímetro regular del *agón*, y que de la fuerza persuasiva del discurso vivo surgiera una justicia mucho más elevada que la que surge del proceso de los clanes conteniendo con armas o con formas verbales obligatorias y codificadas. El logos transgrede en consecuencia la ordalía en dirección a la libertad. Éste es el profundo parentesco entre proceso judicial y tragedia en Atenas. La palabra del héroe, cuando al fin atraviesa esporádicamente la rígida coraza del sí mismo, se convierte sin duda en un grito de indignación. La tragedia se ajusta en todo caso a la imagen del desarrollo de un proceso; porque también en ella se produce un debate con vistas a una final expiación. De ahí resulta que en Sófocles y en Eurípides los héroes aprendan «no a hablar ..., [sino] meramente a debatir», y de ahí que «a la antigua dramaturgia le resulte extraña la escena de amor»<sup>36</sup>. Pero si en la mente del autor el debate es el mito, su obra es reproducción y revisión del procedimiento al mismo tiempo. Y todo este proceso creció imparablemente hasta adquirir la dimensión del anfiteatro. A esta continuación del procedimiento la comunidad asiste en calidad de instancia de control, y aun

35 Kurt Latte: *Heiliges Recht. Untersuchungen zur Geschichte der sakralen Rechtsformen in Griechenland* [Derecho sacro. Investigaciones sobre la historia de las formas jurídicas sacrales en Grecia], Tübinga, 1920, pp. 2 s.

36 Rosenzweig: *loc. cit.*, pp. 99 s.

como instancia de juicio. Trata de pronunciarse por su parte en lo que hace al acuerdo, con cuya interpretación el poeta renueva la memoria que nace de las obras de los héroes. Pero en la conclusión de la tragedia sin duda que siempre resuena un *non liquet*\*. Ciertamente que en cada caso el desenlace es también una redención; pero ésta es tan sólo momentánea, y por ello limitada y problemática. La pieza satírica antecedente o subsiguiente es sin duda expresión de que al *non liquet* del proceso representado sólo lo prepara o reacciona el impulso de la comicidad. «El héroe, que en otros suscita sentimientos de temor o de compasión, continúa siendo un yo mismo inmóvil y rigidificado. Temor y compasión que en el espectador se absorben enseguida, haciendo de él también otro sí mismo encerrado en sí mismo. Cada uno sigue siendo para sí, cada uno sigue siendo ese sí mismo. No se genera comunidad alguna, y sin embargo se genera un contenido común. Los sí mismos no se encuentran, y sin embargo en todos suena una misma nota, el sentimiento de aquel propio sí mismo»<sup>37</sup>. La dramaturgia forense de la tragedia tuvo su consecuencia fatal y duradera en la doctrina de las unidades. Esta objetiva determinación se le escapó también por tanto a la profunda interpretación según la cual: «La unidad de lugar es el obvio símbolo inmediato de ese estar-detenido entre el cambio constante de la vida en torno; por eso es el camino técnicamente necesario de su configuración. Lo trágico tan sólo es un instante: éste es el sentido que se expresa en la unidad de tiempo»<sup>38</sup>. No es que esto se haya de poner en duda; es más, el emerger a plazo fijo de los héroes sobre el mundo subterráneo realiza el máximo hincapié en la detención del curso temporal. Jean Paul\*\* no hace otra cosa que negar esa asombrosa adivinación cuando dice retóricamente de la tragedia: «¿Quién presentará en las fiestas públicas y ante una multitud lúgubres mundos de sombras?»<sup>39</sup>. A nadie más en su tiempo se le ocurriría algo semejante. Pero, como en

37 Rosenzweig: *loc. cit.*, p. 104.

38 Lukács: *loc. cit.*, p. 430 [ed. esp. cit.: p. 251].

39 [Friedrich Richter] Jean Paul: *Sämtliche Werke* [Obras completas], vol. 18, Berlín, 1841, p. 82 (*Escuela preparatoria de la estética*, 1ª sec., § 19).

\* *Non liquet*: en latín, «la cosa no está clara». [N. del T.]

\*\* Johann Paul Friedrich Richter, pseud. Jean Paul (1763-1825): novelista alemán. Sus novelas combinan el idealismo de Fichte con el sentimentalismo romántico del Sturm und Drang. Fue popular y admirado en vida, entre otras cosas por sus cálidos retratos de la vida sencilla, y por su humor. [N. del T.]



todas partes, también aquí el estrato más fecundo de la interpretación metafísica se encuentra en el plano mismo de lo pragmático. En el cual la unidad de lugar resulta ser la sede del tribunal; la unidad de tiempo, la siempre delimitada —por el curso del sol o de otro modo— del día del juicio; y la unidad de acción, la del debate. Estas circunstancias son las que hacen de los diálogos de Sócrates irrevocable epílogo de la tragedia. Durante el curso de su propia vida, el héroe mismo no sólo adquiere la palabra, sino también un grupo de discípulos, que son sus jóvenes interlocutores. Su silencio ya, no su discurso, es lo que en adelante está colmado con una enorme carga de ironía. Socrática, lo contrario de la trágica. Trágico es el descarrilamiento del discurso, que roza entonces inconscientemente la verdad de la vida heroica, el sí mismo cuyo hermetismo es tan profundo que no despierta siquiera cuando en sueños se le viene llamando por el nombre. El silencio irónico del filósofo, reservado, mímico, es sin duda consciente. En lugar de la muerte sacrificial del héroe, Sócrates nos propone como ejemplo el del pedagogo. Pero la guerra que su racionalismo le había declarado al arte trágico la emprenderá la obra de Platón concretamente contra la tragedia con una superioridad que va a acabar afectando más decisivamente al provocador que a los provocados. Pues esto no sucede en el espíritu racional de Sócrates, sino antes bien en el espíritu del diálogo mismo. Cuando al final del *Banquete* Sócrates, Agatón y Aristófanes se sientan solos unos frente a otros, ¿no debería ser la sobria luz de sus diálogos la que, con el alba, hiciera irrumpir Platón sobre los tres coincidiendo con el discurso del verdadero poeta, que reúne en sí mismo la tragedia y la comedia por igual? Pero en el diálogo aparece, más acá de lo trágico y lo cómico, el puro lenguaje dramático de su dialéctica. Y esto que es así puramente dramático restaura aquel misterio que en las formas propias del drama griego se había mundanizado poco a poco: su lenguaje, que es ya sobre todo, como el del nuevo drama, el *Trauerspiel*.

Al equiparar la tragedia al *Trauerspiel*, debería parecer muy sorprendente que la poética aristotélica guarde total silencio sobre el luto como resonancia de lo trágico. Pero, muy lejos de esto, sin embargo, la estética moderna ha creído a menudo aprehender en el concepto de lo trágico un sentimiento, la reacción sentimental a la tragedia y al *Trauerspiel*. La tragicidad es una fase preliminar de la profecía, hecho que sólo se encuentra en lo lingüístico: trágicos son la palabra y el silencio propios

del tiempo arcaico en los que la voz profética se ensaya, como lo son la muerte y el sufrimiento en cuanto redimen esta voz, pero nunca un destino en el pragmático contenido de su enredo. El *Trauerspiel* es pensable en términos de pantomima, la tragedia no. Pues a la palabra del genio está ligada la lucha contra el demonismo del derecho. La volatilización psicologista de lo trágico y la equiparación de tragedia y *Trauerspiel* van emparejadas. Ya el nombre de este último alude al hecho de que su contenido suscita el luto en el espectador. Lo cual no significa que se pueda explicar mejor que el de la tragedia con categorías procedentes del ámbito de una psicología empírica: antes bien, podrá querer decir que para una descripción del luto estos espectáculos podrían servir mucho mejor que lo hace el estado de aflicción. Pues el *Trauerspiel* no es tanto un espectáculo que nos ponga tristes como aquel en que el luto encuentra al fin su satisfacción: es decir, un espectáculo para tristes. Propia de éstos es cierta ostentación. Así, sus cuadros están allí dispuestos con el claro objeto de ser vistos, hallándose ordenados como quieren ser vistos justamente. De igual modo, el teatro renacentista, influyente en múltiples respectos sobre el drama propio del barroco alemán, nace de una pura ostentación, a saber, la contenida en los *trionfi*<sup>[40]</sup>, cor-tejos con recitado aclaratorio que florecieron bajo Lorenzo de Médicis en Florencia. Por lo demás, en todo el *Trauerspiel* europeo la escena no es tampoco rigurosamente fijable, no es un lugar propiamente dicho, sino dialécticamente desgarrado. Ligada con la corte, no dejará de ser una escena ambulante; sus tablas representan de modo bien impropio la tierra como escenario creado de la historia que va con su corte de ciudad en ciudad. Por el contrario, en el caso griego, la escena viene a ser un *tópos* cósmico. «La forma del teatro griego nos recuerda un solitario valle de montaña: la arquitectura de la escena se aparece en tanto imagen resplandeciente de unas nubes que las bacantes que vagan por la montaña pueden contemplar desde la cumbre, como magnífico recuadro en cuyo centro se nos revela la imagen de Dioniso»<sup>[41]</sup>. Poco importa si esta bella descripción es lo suficientemente fiel, o si acaso por analogía con los límites que marca el tribunal el que «la escena se convierta en tribunal» debe mostrarse válido para toda comunidad en cuestión: en cualquier caso, la trilogía griega no es modelo meramente

40 Cfr. Werner Weisbach: *Trionfi*, Berlín, 1919, pp. 17 s.

41 Nietzsche: *loc. cit.*, p. 59 [ed. esp. cit.: pp. 82 s.].

repetible, sino única continuación del proceso trágico en lo que es una instancia superior. Como sugieren el teatro abierto y la repetición nunca igualmente repetida, lo que en ella se da es un suceso decisivo en el cosmos. Allí la comunidad es invitada a presenciar y juzgar dicho suceso. Mientras que el espectador de la tragedia resulta exigido y justificado por ella, el *Trauerspiel* tan sólo es posible entenderlo a partir del espectador. Éste, en efecto, experimenta cómo se le presentan de modo incisivo diversas situaciones en la escena, junto a un espacio interior del sentimiento que queda totalmente sin relación con el cosmos, mientras que el nexo existente entre el luto y la ostentación, según se plasma en el teatro del Barroco, se estampa lacónicamente en lo lingüístico. Así, la «escena del luto»\*, que viene a ser, «figuradamente, la tierra en cuanto escenario de acontecimientos luctuosos ...»; «las pompas fúnebres\*\*»; o bien el túmulo funerario\*\*\*, un túmulo cubierto de paños y provisto de adornos, de símbolos, etc., sobre el cual se expone el cuerpo de un ilustre difunto en su ataúd (catafalco, *castrum doloris*, *Trauerbühne*)»<sup>[42]</sup>. La palabra 'luto'\*\*\*\* siempre está disponible para estas combinaciones, en las que el meollo del significado se absorbe de las palabras que la acompañan<sup>[43]</sup>. De modo característico para el significado más drástico, en absoluto dominado por lo estético, del término barroco, en Hallmann se lee: «¡Tal es pues el *Trauerspiel* que causan tus vanidades! ¡¡Tal la danza macabra que en el mundo se incuba!»<sup>[44]</sup>.

El período sucesivo seguiría en deuda con la teoría barroca que suponía al objeto histórico particularmente apropiado para el *Trauerspiel*. Y así como no vio que en los dramas barrocos la historia se transformaba justamente en historia natural, así en el análisis de la tragedia no se atendió a la distinción entre historia y leyenda. De este modo alcanzó el

42 Theodor Heinsius: *Volksthümliches Wörterbuch der Deutschen Sprache mit Bezeichnung der Aussprache und Betonung für die Geschäfts- und Lesewelt* [Diccionario popular de la lengua alemana con indicación de la pronunciación y la acentuación para el mundo literario y de los negocios], vol. IV, 1ª sec.: S a T, Hannover, 1822, p. 1050.

43 Cfr. Gryphius: loc. cit., p. 77 (*Leo Armenius*, III, 126).

44 Hallmann: *Trauer- Freuden- und Schäfer-Spiele* [Obras teatrales trágicas, cómicas y pastoriles], loc. cit. *Mariamme*, p. 36 (II, 529/530). — Cfr. Gryphius, loc. cit., p. 458 (*Carolus Stuardus*, V, 250).

\* *T[rauer]bühne*: también traducible por 'catafalco'. [N. del T.]

\*\* *das T[rauer]gepränge*. [N. del T.]

\*\*\* *T[rauer]gerüst*. [N. del T.]

\*\*\*\* *Trauer*. [N. del T.]

concepto de una histórica tragicidad. Otra consecuencia en el mismo respecto fue la realizada equiparación de los *Trauerspiele* con la tragedia, que asumió la función teórica de camuflar la problemática propia del drama histórico tal como el Clasicismo alemán lo trajo al mundo. Una insegura relación con lo que es el material histórico es uno de los aspectos que resultan más claros en esta problemática. La libertad de su interpretación siempre quedará muy por debajo de la tendenciosa exactitud de la renovación trágica de los mitos; y, por otra parte, esta clase de drama, por contraste con el estricto atenerse a las fuentes con mentalidad de puro cronista de la que adolece el *Trauerspiel* barroco, que es perfectamente compatible con una auténtica creación poética, se sabrá peligrosamente vinculado a la 'esencia' misma de la historia. Mientras que la total libertad de la fábula es conforme en el fondo al *Trauerspiel*. El significativo desarrollo de esta forma en el *Sturm und Drang* puede entenderse, si se quiere, como experiencia propia de las potencias latentes en ella y al mismo tiempo como emancipación del círculo arbitrariamente limitado de la crónica. De diferente modo se confirma esta influencia del universo formal propio del barroco en la figura del 'genio poderoso' en cuanto híbrido burgués del tirano y el mártir. Minor\* llamó la atención sobre tal síntesis en el *Afile* de Zacharias Werner<sup>[45]</sup>. Incluso el mártir propiamente dicho y la configuración dramática de sus tormentos perviven en la muerte por inanición de *Ugolino*\*\* o en el motivo de la castración de *El preceptor*\*\*\*. Tal es como se sigue representando el drama

45 Cfr. Jacob Minor: *Die Schicksals-Tragödie in ihren Hauptvertretern* [La tragedia del destino en sus principales representantes], Frankfurt am Main, 1883, pp. 44 y 49.

\* Jacob Minor (1855-1910): germanista austriaco, estudioso especializado en el teatro alemán del siglo XVIII. [N. del T.]

\*\* *Ugolino*: tragedia (1768) de Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737-1823), poeta, dramaturgo y crítico alemán admirador de Shakespeare y amigo de Klopstock dentro del movimiento *Sturm und Drang*. Cuenta la historia de Ugolino Gherardesca, personaje histórico del s. XIII que, tras imponer un régimen de terror en su Pisa natal, fue derrocado y encerrado por sus conciudadanos en una torre (la Torre del Hambre), donde murió tras haber devorado a todos sus hijos. Su suplicio inspiró, entre otros, a Dante en su *Infierno*. [N. del T.]

\*\*\* *El preceptor* o *Las ventajas de una educación privada*: comedia (1774) de Jakob Michael Reinhold (1751-1792), poeta y dramaturgo alemán también perteneciente al *Sturm und Drang*. En un principio atribuida al mismo Goethe, la intención de crítica social no basta para disimular lo extravagante de la situación y la incongruente mezcla de humores cómico y trágico, rasgos característicos del teatro de Reinhold que se dan igualmente en esta historia de un *Werther* que acaba sustituyendo el suicidio por la autocastración. [N. del T.]

propio de la criatura, por más que aquí la muerte ceda el puesto al amor. Pero, también aquí, la caducidad aún sigue teniendo la última palabra. «¡Ah, que el hombre pase por la tierra sin dejar una huella tras de sí, como la sonrisa en el rostro o el canto del pájaro a través del bosque!»<sup>[46]</sup>. En el sentido propio de tales lamentos leyó el *Sturm und Drang* los coros de la tragedia, y con ello recuperó una componente de la interpretación barroca de la tragicidad. Con ocasión de la crítica del *Laocoonte*\* en la primera de sus *Silvas críticas*, Herder, en cuanto portavoz de la época ossiánica, nos presenta a los griegos mientras se lamentan en voz alta con su «susceptibilidad ... para las tiernas lágrimas»<sup>[47]</sup>. Pero lo cierto es que en el coro de la tragedia no existen lamentos. A la vista de los profundos sufrimientos, ésta adopta una actitud de superioridad, lo cual contradice la entrega al lamento. Superioridad que sólo se describe exteriormente cuando se busca su razón en la impasibilidad, o bien en la compasión. La dicción del coro restaura las ruinas del diálogo trágico convirtiéndolas en construcción lingüística consolidada, tanto más acá como más allá del conflicto: y ello tanto en el caso de la sociedad ética como en el seno de la comunidad religiosa. La presencia continua de los miembros del coro, lejos de disolver el acontecer trágico en lamentos, pone un límite, como ya señaló Lessing<sup>[48]</sup>, al afecto mismo en los diálogos. La concepción del coro como 'lamento fúnebre' en el que aún «resuena el dolor primordial de la Creación»<sup>[49]</sup> sin duda es una reinterpretación auténticamente barroca de su esencia. Y ésta es una tarea que corresponde, por lo menos en parte, a los *Reyen* que incluye el *Trauerspiel* alemán. También se da una segunda, más oculta. Pues los coros del drama barroco no son tanto *intermezzi*, como lo son los del

46 Joh(ann) Anton Leisewitz: *Sämtliche Schriften. Zum erstenmale vollständig gesammelt und mit einer Lebensbeschreibung des Autors eingeleitet. Nebst Leisewitz' Portrait und einem Facsimile. Einzig rechtmäßige Gesamtausgabe* [Escritos completos. Reunidos por primera vez e introducidos con una biografía del autor. Junto a un retrato de Leisewitz y un facsímil. Única edición completa autorizada], Braunschweig, 1838, p. 88 (Julius von Tarent [Julio de Tarento], v. 4).

47 [Johann Gottfried] Herder: *Werke* [Obras], ed. de Hans Lambel, 3ª parte, 2ª sección, Stuttgart, s. a. [ca. 1890] (*Deutsche National-Literatur*, 76 [Literatura nacional alemana, 76]), p. 19 [Kritische Wälder (Silvas críticas)], I, 3.

48 Cfr. Lessing: loc. cit., p. 264 (*Hamburgische Dramaturgie* [Dramaturgia de Hamburgo], fragmento 59) [ed. esp. cit.: p. 345].

49 Hens Ehrenberg: *Tragödie und Kreuz* [Tragedia y Cruz] (2 vols.), Würzburg, 1920, vol. 21: *Die Tragödie unter dem Olymp* [La tragedia bajo el Olimpo], pp. 112 s.

\* De Herder. [N. del T.]

drama antiguo, cuanto compendios del acto que resultan a éste lo mismo que las orlas de la tipografía renacentista a la página impresa. En efecto, en ellos la naturaleza del acto se acentúa en cuanto componente de un mero espectáculo. De ahí que los *Reyen*\* del *Trauerspiel* estén bastante más desarrollados y mucho menos ligados con la acción que lo está el coro respecto a la tragedia. De un modo totalmente diferente que en el caso del *Sturm und Drang* se revela la pervivencia apócrifa del *Trauerspiel* en las tentativas clasicistas de drama histórico. Así, entre los distintos autores modernos, ninguno ha luchado como Schiller por mantener el antiguo *páthos* en unos materiales que ahora nada tienen en común con el mito propio de los trágicos. La irreplicable premisa que en el mito se le dio a la tragedia él creyó asegurársela renovada en la forma de la historia. Pero ésta no contiene de por sí ni un momento trágico en el sentido antiguo ni un momento del destino en el moderno, a menos que éstos se anulen y nivelen en lo que es el concepto de necesidad causal. El drama histórico propio del Clasicismo se aproxima a esta vaga y moderantista concepción, de tal modo que ni una eticidad que se halle redimida de lo trágico ni un razonamiento sustraído a lo que son las dialécticas del destino son capaces de consolidar su construcción. Mientras que Goethe propendía a realizar mediaciones significativas y bien fundadas sin duda en el asunto —no en vano un fragmento suyo, que por influencia de Calderón experimenta con un material extraído a partir de la historia carolingia, lleva el título, curiosamente apócrifo, de *Trauerspiel de la cristiandad*—, Schiller intentó fundar el drama sobre el espíritu de la historia, según y como ésta era entendida por el idealismo alemán. Y aunque sus dramas puedan ser juzgados como obras hechas por un gran artista, nos parece innegable que con ellos estableció una forma epigonal. Así arrebató al Clasicismo, en el marco propio de lo histórico, el reflejo mismo del destino en cuanto polo opuesto a la libertad individual. Pero cuanto más lejos llevó el experimento, tanto más inexorablemente se aproximaba, con el drama romántico del destino del que *La novia de Mesina* es variante, al tipo característico del *Trauerspiel*. Sin duda, es signo de su superior inteligencia artística el hecho de que, a pesar de los teoremas idealistas, recurriera en el *Wallenstein* a lo astrológico, en *La doncella de Orleans* a los efectos milagrosos calderonianos y en *Guillermo Tell* a motivos calderonianos de apertura. Por supuesto que la forma romántica del

\* Véase *supra*, nota \* de página 300. [N. del T.]

*Trauerspiel*, en el drama del destino o en cualquier otro, difícilmente podía resultar otra cosa que una mera y total continuación. De ahí que Goethe dijera que Calderón habría sido peligroso para Schiller. Con razón podía él creerse a salvo cuando, empleando un ímpetu que superaba al mismo Calderón, desplegó en la conclusión de su *Fausto*, de manera consciente y fría, *aquello* a lo que Schiller se sentía a medias empujado contra su voluntad, pero también a medias atraído irresistiblemente.

Las aporías estéticas del drama histórico tenían que manifestarse de la manera más clara en su configuración más radical y por ello también menos artística, a saber, en la acción principal y de Estado. Ésta es la réplica meridional y popular del docto *Trauerspiel* nórdico. Significativamente, el único testimonio, de esta o cualquier otra idea en general, procede precisamente del romanticismo. Es concretamente el literato Franz Horn\* quien caracteriza las acciones principales y de Estado con una sorprendente inteligencia, sin detenerse por supuesto en ellas en el curso de su historia de *La poesía y la retórica de los alemanes*. En ella se lee: «En la época de Velthem\*\* eran especialmente populares las acciones principales y de Estado, de las que casi todos los historiadores de la literatura se han reído con arrogante escarnio, sin añadir no obstante ninguna explicación. Esas acciones son de origen verdaderamente alemán y enteramente apropiadas para su carácter. El amor a lo llamado puramente trágico era raro, pero el innato impulso a lo romántico requería ser alimentado abundantemente, de igual modo que el gusto por la farsa, que suele ser más vivo precisamente en los ánimos más meditativos. Todavía existe sin embargo una inclinación peculiar del alemán que no se hallaba plenamente satisfecha en todos estos géneros, a saber, aquella que remite a lo que es serio en general, a la solemnidad, o a la amplitud, o también, en su caso, a la brevedad de carácter sentencioso, o por fin a la sinuosidad. A tal fin se inventaron esas llamadas acciones principales y de Estado, cuyo material suministraban los libros históricos del Antiguo Testamento (?), o las historias de Grecia y Roma, o de Turquía, etc., pero casi nunca de Alemania misma ... Aquí los reyes y príncipes apare-

\* Franz Horn (1781-1837): historiador alemán de la literatura. Además de la obra aquí citada por Benjamin, es autor de unos *Perfiles de la historia y la crítica de las bellas letras alemanas entre 1790 y 1818* (1819). [N. del T.]

\*\* Johannes Velthem (siglo XVII): comediógrafo alemán. [N. del T.]

cen muy tristes y sombríos con sus coronas de papel dorado en la cabeza, asegurando al compasivo público que nada hay más difícil que gobernar, y que un leñador duerme mejor que un rey; los mariscales y oficiales pronuncian unos magníficos discursos y cuentan con detalle sus hazañas; las princesas son, como es debido, extremadamente virtuosas, y, como no lo es menos, por lo común están sublimemente enamoradas de alguno de sus generales ... Los ministros, a los que por lo común se les presenta como malintencionados y dotados de un negro carácter, o por lo menos gris, gozan de mucha menos popularidad entre estos poetas ... El *clown* y el *fool* resultan a menudo fastidiosos para los personajes de la pieza; pero éstos no pueden librarse sin más de esta encarnación de la parodia que, en cuanto tal, es inmortal»<sup>50</sup>. No por casualidad esta encantadora descripción nos hace pensar en el teatro de títeres. Stranitzky, destacado autor vienés de estas acciones, era dueño de un teatro de marionetas. Aunque quizás allí no se representaran los textos que de él nos han llegado, no cabe sin duda pensar otra cosa sino que cualquier clase de repertorio propio de este teatro de guiñol tenía muchos puntos de contacto con las acciones cuyos epígonos paródicos desde luego podrían haber encontrado un lugar en él. La miniatura en que tienden de este modo a transformarse las acciones principales y de Estado nos las muestra así particularmente próximas al mundo que configura el *Trauerspiel*. Ahora bien, ya elija la sutil reflexión a la española o el gesto estirado propio de la alemana, conserva siempre aquella excentricidad de tono lúdico que tiene a sus héroes tradicionales en el mundo de las marionetas. «¿Que los cuerpos de Papiniano y de su hijo ... no fueron representados por muñecos? En todo caso, sólo así se pudo hacer con el cadáver arrastrado de León, o cuando hubo que representar a los cuerpos de Cromwell, de Irreton y Bradshaw en la horca ... Se incluye también en este contexto la espantosa reliquia de la cabeza carbonizada de la princesa de Georgia ... En el prólogo de la Eternidad a *Catalina* un montón de accesorios se encuentran esparcidos por el suelo, en analogía a como se muestra en el frontispicio de la edición de 1657. Junto al cetro y el báculo hay en efecto 'joyas, un cuadro, monedas e incluso un docto escrito'. Según sus propias palabras, la Eternidad pisotea ... a padre e hijo. En el caso de que efectivamente se repre-

50 Franz Horn: *Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen, von Luthers Zeit bis zur Gegenwart* [La poesía y la elocuencia de los alemanes, desde la época de Lutero hasta el presente], vol. 2, Berlín, 1823, pp. 294 ss.

sentaran, tanto éstos como el príncipe igualmente mencionado solamente pudieron ser muñecos»<sup>521</sup>. La filosofía del Estado, a la que tales perspectivas tuvieron que parecer un sacrilegio, consiente sin duda una prueba en contrario. En Salmasius se lee: «Ce sont eux qui traittent les testes des Roys comme des ballons, qui se ioüent des Couronnes comme les enfants font d'un cercle, qui considerent les Sceptres des Princes comme des marottes, et qui n'ont pas de veneration pour les liurées de la souveraine Magistrature, que pour des quintaines»<sup>522</sup>/\* . La misma apariencia física de los actores, sobre todo del rey, que se muestra vestido con el máximo ornato, podía producir aquí el efecto de la rigidez de los muñecos. «Los príncipes, / a los que la púrpura es innata, / enferman si son privados de su cetro»<sup>523</sup>. Este verso de Lohenstein justifica la comparación de los soberanos del teatro barroco estrictamente con los reyes de la baraja. Así, en el mismo drama, Micipsa habla de la caída de Masinissa, «quien estaba cargado de coronas»<sup>524</sup>. Y todavía, por último, citaremos a Haugwitz: «Alcanzadnos el terciopelo rojo / así como esta florida vestidura / y el raso negro, / que / lo que alegra la mente / y aflige al cuerpo / pueda ser leído en los ropajes; / ved quiénes hemos sido en este espectáculo / / en el que la pálida muerte recita el último acto»<sup>525</sup>.

Entre los rasgos individuales de las acciones de Estado inventariados por Horn, el más relevante para el estudio del *Trauerspiel* es sin duda la intriga ministerial, que también desempeña su papel en el drama de elevada poesía; en este sentido, junto a «las baladronadas, / las lamentaciones, / y finalmente las lápidas y epitafios», Birken incluye en el repertorio del *Trauerspiel* «el perjurio y la traición ... junto a los engaños y los embustes»<sup>526</sup>. Pero la figura del consejero maquinador no se mueve con plena libertad en el drama docto, como sí en aquellas piezas populares, en las cuales se encuentra en su elemento en calidad de figura cómica. Así «el

51 Flemming: *Andreas Gryphius und die Bühne*, loc. cit., p. 221.

52 Saumaise: *Apologie royale pour Charles I* [*Apología real para Carlos I*], loc. cit., p. 25.

53 Lohenstein: *Sophonisbe*, loc. cit., p. II (I, 322/323).

54 Lohenstein: *Sophonisbe*, loc. cit., p. 4 (I, 89).

55 Haugwitz: loc. cit. *María Stuarda*, p. 63 (V, 75 ss.).

56 Birken: *Deutsche Redebind- und Dichtkunst*, loc. cit., p. 329.

\* «Son ellos quienes tratan como globos las cabezas de los reyes, quienes juegan con las coronas como los niños con un aro, quienes consideran los cetros de los príncipes como bastones de bufón y no tienen más veneración por las libreas de la soberana magistratura que por meros maniqués». [N. del T.]

doctor Babra, un confuso jurista favorito del rey». Sus «golpes de Estado políticos junto a su fingida simplicidad ... confieren a las escenas de Estado un modesto entretenimiento»<sup>527</sup>. De este modo, con el intrigante se incorpora la comicidad al *Trauerspiel*, que no será en éste, sin embargo, episódica. La comicidad —o, mejor dicho: la pura broma— es la cara oculta obligada del luto, que se hace notar de vez en cuando como el forro de un vestido en sus bordes, o en su revés. En consecuencia, su representante es inseparable del del luto. «Nada de ira, somos buenos amigos, los señores colegas nunca se harán nada»<sup>528</sup>, le dirá Hanswurst\* al «personaje de Pelifonte, tirano de Mesina». O bien, de modo bastante epigramático, en un grabado que representa un escenario sobre el que se muestran un gracioso a la izquierda y a la derecha un príncipe: «Cuando el escenario se vacía, / ya no hay ni rey ni loco»<sup>529</sup>. Rara vez, quizás incluso nunca, se ha dado cuenta la estética especulativa de lo muy cerca que la estricta broma se encuentra a su vez de lo cruel. ¿Quién no ha visto a los niños reír de lo que espanta a los adultos? De qué manera alternan en el sádico el infantilismo que se ríe y el ser adulto que se espanta es aquello que hay que descifrar en la figura de los intrigantes. Así lo hace Mone en la espléndida descripción que nos ofrece del pícaro de una obra procedente del siglo XIV que trata de la infancia de Jesús. «Que en este personaje se encuentra el inicio del bufón de corte resulta bien claro ... ¿Cuál es el rasgo fundamental en el carácter de este personaje? Justamente, el escarnio de la arrogancia humana. Esto es precisamente lo que distingue a este pícaro del gracioso ya sin intención propio de la época subsiguiente. Hanswurst tiene sin duda algo de inocuo, pero este viejo pícaro alimenta un escarnio mordaz, provocativo, que lo impulsa de modo claramente inmediato a cometer un atroz infanticidio. Hay en esto algo de diabólico, y sólo porque este pícaro es, por así decir, un pedazo de diablo forma parte necesariamente de esta obra, para, en caso de que ello resultase posible, impedir que se consume la redención mediante el asesinato del Niño Jesús»<sup>530</sup>. Conforme a la secularización

57 *Die Glorreiche Marter Joannes von Nepomuck* [*El glorioso mártir Juan Nepomuceno*]; citado según Weiß, loc. cit., pp. II3 s.

58 Stranitzky: loc. cit., p. 276 (*Die Gestürzte Tyranny in der Person deß Messinischen Wüttrichs Pelifonte*, I, 8).

59 Filidor: *Trauer- Lust- und Misch-Spiele* [*Trauerspiele, comedias y obras mixtas*], loc. cit., frontispicio.

60 Mone en: *Schauspiele des Mittelalters*, loc. cit., p. I36.

\* Hanswurst, literalmente, 'Juansalchicha': personaje bufonesco del teatro popular alemán. [N. del T.]

de las Pasiones que viene a producirse en el teatro barroco, el personaje en cuestión viene a ocupar el puesto del diablo. Al pícaro se remonta, pues, también —y quizá provocada por la citada exposición de Mone— la caracterización del intrigante en una descripción de las acciones principales y de Estado vienesas. En ellas el Hanswurst de las acciones de Estado aparecía «con las armas de la ironía y de la burla, acostumbro engañar a sus colegas —como Scapin y Riepl—, y ni siquiera dudaba en asumir la dirección de la intriga en la pieza ... Igual que actualmente en el teatro profano, ya en los dramas sacros del siglo XV había asumido el pícaro el papel de figura cómica de la pieza y, lo mismo que ahora, ya se adaptaba entonces perfectamente a lo que es el marco de la obra, ejerciendo sobre el desarrollo de la acción una influencia de carácter esencial»<sup>61</sup>. Sólo que la parte secundaria no es, como estas palabras sugieren, un acoplamiento de elementos mutuamente heterogéneos. La broma más cruel es tan originaria como la diversión más inocua; originariamente las dos están muy próximas, y justamente a la figura del intrigante le debe el *Trauerspiel*, que a menudo camina sobre zancos, mantener el contacto con el suelo nutrido de experiencias increíblemente profundas. Pero cuando ambas cosas, el luto del príncipe y el buen humor de su consejero, se hallan tan estrechamente unidas, no es sino porque en ellas se representaban en última instancia las dos provincias del reino de Satán. Y el luto, cuya falsa santidad hace tan amenazante el posible hundimiento del hombre ético, aparece de pronto, a pesar de todo su desamparo, no desprovisto de esperanza en comparación con el buen humor en el que asoma inconfundible la mueca del diablo. Pocas cosas marcan tan implacablemente los límites en el arte del drama barroco alemán como el hecho de que éste abandonara al teatro popular la plasmación de una relación tan significativa. En Inglaterra, en cambio, Shakespeare basó figuras como Yago y Polonio en el esquema del loco demoníaco, y con ellos penetra el *Lustspiel*\* en el *Trauerspiel*. Y es que la unión entre ambas formas, que a través de mutuas transiciones están tan estrechamente ligadas (no sólo desde el punto de vista empírico sino según la ley de su formación) como opuestas la tragedia y la comedia, es de tal índole que el *Lustspiel* penetra al interior del *Trauerspiel*; nunca podría en cambio el

61 Weiß: loc. cit., p. 48.

\* *Lustspiel*: a veces traducida por 'sainete', es palabra compuesta de *Lust* (placer, gozo, alegría, regocijo, júbilo) y *Spiel* (pieza, representación, actuación, juego). [N. del T.]

*Trauerspiel* desarrollarse en el *Lustspiel*. Esta imagen tiene un sentido bueno: el *Lustspiel* disminuye de tamaño y por así decir ingresa en el *Trauerspiel*. «Yo, terrena criatura, objeto de las bromas de lo mortal»<sup>62</sup>, escribe Lohenstein. De nuevo hay que recordar aquí la miniaturización que se produce en los que son objeto de reflexión. Esta figura cómica es sin duda un razonador; pero en su reflexión va a convertirse ella misma en una marioneta. Es más, el *Trauerspiel* alcanzará su ápice no en sus ejemplares ortodoxos, sino cuando, con lúdicas transiciones, hace que en sí resuene el *Lustspiel*. De ahí el hecho de que Calderón y Shakespeare crearan más significativos *Trauerspiele* que los alemanes del siglo XVII, que nunca se apartaron de su tipo estricto. Pues «*Lustspiel* y *Trauerspiel* ganan mucho, y sólo llegan a ser poéticos propiamente hablando, gracias a una delicada conexión simbólica»<sup>63</sup>; así dice Novalis, y con ello, al menos por lo que respecta al *Trauerspiel*, da sin duda de lleno en la verdad. Una exigencia que verá cumplida del modo más exacto por el genio de Shakespeare: «En Shakespeare lo poético alterna absolutamente con lo anti-poético, la armonía con la desarmonía, lo vulgar, bajo y feo con lo romántico, superior y bello, como lo real con lo ficticio: es precisamente el caso contrario respecto al *Trauerspiel* griego»<sup>64</sup>. La gravedad del drama barroco alemán bien podría estar en consecuencia entre los pocos rasgos que cabe explicar haciendo referencia al caso griego, aunque no pudiera en ningún caso deducirse de éste. Bajo la concreta influencia de Shakespeare, el *Sturm und Drang* quiso poner de nuevo de relieve el interior del *Lustspiel* en el seno del propio *Trauerspiel*, y así, de inmediato, reapareció en su escena la figura del maquinador cómico.

En conjunto, la historia de la literatura alemana trata la estirpe del *Trauerspiel* barroco, las acciones principales y de Estado, el drama propio del *Sturm und Drang*, así como la tragedia del destino con una rudeza que no tiene sin duda fundamento ni en una mera incompreensión ni tampoco en una directa animosidad, cuyo objeto saldrá sólo a la luz con los mismos fermentos metafísicos que resultan propios de esta forma. Entre el conjunto de los mencionados ninguno parece merecer más esta

62 Lohenstein: *Blumen*, loc. cit., «Hyacinthen» [«Jacintos»], p. 47. (*Redenter Todten—Kopff Herr Matthäus Machners* [Muertos parlantes—La cabeza del señor Matthäus Machner]).

63 Novalis [Friedrich von Hardenberg]: *Schriften* [Escritos], ed. de J[akob] Minor, Jena, 1907, vol. 3, p. 4.

64 Novalis: loc. cit., p. 20.

rudeza, que incluso llega hasta el desprecio, que el llamado drama del destino. La cual estará justificada si se tiene en cuenta el nivel propio de ciertos productos tardíos de este género. Pero la argumentación tradicional se basa en el esquema de estos dramas, no en la frágil factura que muestran los detalles. Y así, es inevitable examinarla, puesto que este esquema, tal como antes debimos señalar, está tan firmemente emparentado con el que es propio del *Trauerspiel* barroco que se ha de concebir sin duda alguna como una de sus variedades. Sobre todo en la obra de Calderón aflora como tal muy claramente y de manera significativa. Imposible será eludir por tanto esta floreciente provincia del drama con quejas sobre la supuesta limitación del que es su máximo representante, como en su teoría de lo trágico trata de hacer Volkelt negando por principio todos los auténticos problemas que surgen de su ámbito de estudio. «Nunca debe olvidarse», afirma, «que este autor» se hallaba sometido «a la presión de una sólida fe católica y de un concepto de la honra que estaba exagerado hasta lo absurdo»<sup>65</sup>. Pero ya Goethe replica frente a semejantes divagaciones: «¡Piénsese en Shakespeare y en Calderón! Comparecen en cuanto irreprochables ante el supremo tribunal estético, y aun cuando algún experto, debido a ciertos pasajes, se viera obligado a criticarlos de la forma más encarnizada, ellos señalarían sonriendo una imagen propia de aquella nación y de la época para las cuales trabajaron, y acaso con ello no sólo se granjearían la indulgencia, sino que, por haberse sabido amoldar tan felizmente a aquellas condiciones, se merecerían otros nuevos laureles»<sup>66</sup>. No será pues para disculpar lo que son sus condicionamientos, sino para captar de qué manera se sustrae a ellos, por lo que invita Goethe a que se estudie la obra teatral del español. Precaución además determinante para una buena comprensión de lo que es el drama del destino. Pues el destino no es un acontecer de carácter puramente natural, ni tampoco puramente histórico. Sea cual fuere el revestimiento, pagano o mitológico, que adopte, el destino tendrá sólo sentido en cuanto categoría de la historia natural en el espíritu de la teoría de la restauración que es la propia de la Contrarreforma. Éste es el poder elemental que ejercerá la

65 Volkelt: *loc. cit.*, p. 460.

66 Goethe: *Sämtliche Werke* [Obras completas], edición del jubileo, *loc. cit.*, vol. 34: *Schriften zur Kunst*, 2 [Escritos sobre arte, 2], pp. 165 s. (Rameaus Neffe, Ein Dialog von Diderot; Anmerkungen [El sobrino de Rameau, un diálogo de Diderot; observaciones]).

naturaleza sobre un acontecer histórico que no es del todo, él, naturaleza, ya que la condición de criatura sigue reflejando todavía el sol de la gracia. Pero en el charco de la culpa adánica se reproduce su reverberación. Pues no es en sí fatal el ineluctable encadenamiento de las causas. Por mucho que se lo pueda repetir, nunca será verdad que al dramaturgo pueda competirle la tarea de presentar en el teatro el desarrollo de un acontecer como si fuera causalmente necesario. ¿Cómo podría el arte hacer tal hincapié en una tesis respecto de la cual el determinismo pueda actuar como defensor? Las determinaciones filosóficas que se incluyen en la obra de arte son sin duda las que se refieren al sentido que tiene la existencia, y las doctrinas de la facticidad conforme a leyes naturales que se imponen al curso del mundo, aunque se refieran a él en su totalidad, resultan enteramente irrelevantes. La concepción del determinismo no puede determinar en modo alguno ninguna forma artística. Distinta es la idea de destino, cuyo motivo habría que buscar en un sentido eterno correspondiente a tal determinidad. A partir de él no tiene ésta ninguna necesidad de consumarse de acuerdo con leyes naturales; porque dicho sentido, que no se encuentra en la ineluctabilidad fáctica, podría de igual modo señalarlo un milagro. El núcleo de la idea de destino es más bien la convicción de que la culpa, que, en este contexto, es siempre culpa de las criaturas —o que, dicho en términos cristianos, consiste en el pecado original—, no es ética infracción de quien actúa, por más que a través de una manifestación de carácter fugaz desencadene la causalidad como instrumento de fatalidades que se desenvuelven imparables. El destino es la entelequia del acontecer en el campo de la culpa, lo cual caracteriza en consecuencia un campo de fuerzas aislado en el que todo lo intencional y accidental se van intensificando de tal modo que los enredos, la honra por ejemplo, delatan en su paradójica vehemencia el hecho de que esa obra ha sido galvanizada por un destino. Por lo tanto, sería radicalmente falso decir: «Cuando afrontamos azares improbables, situaciones alambicadas o intrigas demasiado complicadas ..., la impresión de fatalidad ... se desvanece»<sup>67</sup>. Pues las combinaciones más remotas, que no poseen nada de naturales, son precisamente las que corresponden a los distintos destinos en los distintos campos del acontecer. Pero a la tragedia del destino alemana le faltaba un campo de tales ideas, tal como lo exige la repre-

67 Volkelt: *loc. cit.*, p. 125.

sentación del destino. La intención teológica de un Werner no podía suplir en ningún caso la ausencia de aquella convención específicamente pagano-católica que en el teatro de Calderón somete los pequeños complejos de la vida a la acción de un destino astral o mágico. Pero en el drama del español, en cambio, se despliega el destino en calidad de espíritu elemental de la historia, siendo por tanto lógico que sólo el rey, que es también el gran restaurador del orden perturbado de la creación, sea capaz de aplacarlo. Astral destino y soberana majestad: son sin duda los polos que posee el mundo calderoniano. En cambio, el *Trauerspiel* alemán del barroco se distingue por su gran pobreza de ideas no cristianas. Y por eso mismo —y casi se estaría tentado de decir: sólo por eso— no consiguió llegar a lo que es el drama del destino. Llama la atención en especial ver hasta qué punto lo astrológico queda aquí desplazado por la respetable cristiandad. Cuando el Masinissa de Lohenstein observa: «A los influjos del cielo nadie es capaz de sobreponerse»<sup>[68]</sup> o cuando la «conjunción de estrellas y de ánimos» evoca por ejemplo las doctrinas egipcias sobre la dependencia de la naturaleza con respecto al curso de los astros<sup>[69]</sup>, no deja de ser un elemento tan aislado como ideológico. En cambio, la Edad Media —en claro paralelo a aquel error cometido por la crítica moderna, que sitúa el drama del destino bajo la perspectiva de lo trágico— buscaba la fatalidad de lo astrológico concretamente en la tragedia griega. A ésta en el siglo XI Hildeberto de Tours\* «la juzga enteramente en el sentido de la caricatura que hizo de ella la concepción moderna que se expresa mediante la 'tragedia del destino'. A saber, en su acepción groseramente mecánica o, como entonces se concebía en general de acuerdo con la imagen que era propia de la antigua concepción pagana del mundo: la acepción astrológica. Así, Hildeberto llama '*liber mathematicus*'\*\* a su libre elaboración (desgraciadamente inacabada) del problema de Edipo»<sup>[70]</sup>.

68 Lohenstein: *Sophonisbe*, loc. cit., p. 65 (IV, 242).

69 Cfr. Lohenstein: *Blumen*, loc. cit., «Rosen» [«Rosas»], pp. 130 s. (*Vereinbarung der Sterne und der Gemüther* [Conjunción de las estrellas y los ánimos]).

\* Hildebert de Lavardin (1056-1133): obispo de Mans (1096) y arzobispo de Tours (1125), fue autor de sermones, junto a vida de santos y poemas, algunos de ellos auténticos panegíricos de la Roma pagana y la cristiana. [N. del T.]

\*\* Téngase aquí en cuenta la doble acepción que tiene *mathematica* en latín: 'matemáticas' y 'astrología'. [N. del T.]

70 Karl Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt. I: Mittelalter, Renaissance, Barock* [Los antiguos en la poética y la teoría del

El destino corre al encuentro de la muerte. Pero ésta no es castigo, sino expiación, una expresión de la sujeción de la vida culpabilizada bajo el predominio de la ley de lo natural. En el destino y en el drama del destino se encuentra en su elemento aquella culpa en torno de la cual se ha articulado a menudo la teoría de lo trágico. Pero, además, esa culpa que, según los antiguos estatutos, debía recaer sobre el hombre a través de la desgracia, la asume un héroe sobre sí y en su interior en el curso del suceso trágico. Al reflejarla en la autoconsciencia; escapará a su férula demoníaca. Cuando en los héroes trágicos se ha buscado «consciencia de la dialéctica de su destino», cuando en las reflexiones trágicas se ha encontrado una forma de «racionalismo místico»<sup>[71]</sup>, quizás a lo que con ello se haya estado aludiendo —pese a que el contexto permite dudar y hace que las palabras sean sumamente problemáticas— sea a la nueva culpa, a la culpa trágica, del héroe. Paradójica como todas las manifestaciones propias del orden trágico, ésta no consiste sino en la orgullosa consciencia de culpa en la que lo heroico se sustrae a la a él atribuida servidumbre del 'inocente' respecto de la culpa demoníaca. En el sentido propio del héroe trágico y sólo en éste vale aquello que Lukács afirma: «Visto desde fuera, no hay culpa alguna, y no puede haberla; cada cual ve la culpa del otro como embrollo y azar, como algo que con el más pequeño cambio de un soplo de viento habría podido ser de otra manera. Pero mediante la culpa el hombre dice sí a cuanto le ha ocurrido ... Los hombres elevados ... no dejan que se pierda nada que haya pertenecido en alguna ocasión a su vida: por eso tienen la tragedia como su privilegio»<sup>[72]</sup>. Todo lo cual viene a ser variación de la célebre frase de Hegel, según la cual «La honra de los grandes caracteres consiste en ser culpable»\*. Ésta es siempre la culpa de los culpables no por la acción sino por la voluntad, mientras que en el campo del destino demoníaco el acto no es nada sino aquello cuyo azar sardónico arrastra a los inocentes al abismo de una culpa de carácter general<sup>[73]</sup>. La antigua maldición, heredada a lo largo de generaciones, se convierte en un bien

arte desde el comienzo de la antigüedad clásica hasta Goethe y Wilhelm von Humboldt. I: *Edad Media, Renacimiento, Barroco*, Leipzig, 1914 (*Das Erbe der Alten, Schriften über Wesen und Wirkung der Antike* [La herencia de la antigüedad. Escritos sobre la esencia y la influencia de los antiguos]).

71 Lukács: loc. cit., pp. 352 s. [ed. esp. cit.: p. 260].

72 Lukács: loc. cit., pp. 355 s. [ed. esp. cit.: pp. 261 s.].

\* Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Berlín, 1985, p. 566 [ed. esp.: *Lecciones sobre la estética*, Akal, Torrejón de Ardoz, 1989, p. 869]. [N. del T.]



terior en la poesía trágica, un bien autoencontrado del personaje heroico. De ese modo se extingue. Pero su efecto, en cambio, se hace sentir en el drama del destino, y de este modo, en una clara diferenciación de la tragedia respecto al *Trauerspiel*, se aclara la observación de que 'lo trágico' no suele circular «de acá para allá como un espíritu inconstante entre los personajes de las 'tragedias' sangrientas»<sup>[74]</sup>. «El sujeto del destino es indeterminable»<sup>[75]</sup>. De ahí que el *Trauerspiel* no conozca héroe alguno, sino sólo sus constelaciones. La mayoría de los personajes principales que se encuentran en tantos dramas barrocos —León y Balbo en *León de Armenia*, Catalina y el sha Abás en *Catalina de Georgia*, Cardenio y Belinda en el drama de igual nombre, Nerón y Agripina, y Masinisa y Sofonisba en *Lohenstein*— no son trágicos, pero se adaptan bien a la risteza propia de ese espectáculo.

El hado ya no sólo se reparte entre los personajes, sino que opera también sobre las cosas. «Característico de las tragedias del destino no es meramente la herencia de una maldición o de una culpa a lo largo de generaciones, sino también su vinculación a ... un fatal accesorio»<sup>[76]</sup>. Pues sobre la vida humana, una vez reducida a la condición de mera criatura, también adquiere poder la vida de las cosas muertas en apariencia. Su eficacia en la esfera de la culpabilización es la mensajera de la muerte. El apasionado movimiento de la vida de las criaturas en el hombre —o, en una palabra: la misma pasión— pone pues en acción el fatal accesorio, el cual no es otra cosa que la aguja de sismógrafo que registra con exactitud sus movimientos. Bajo la común ley del destino, en el drama del destino se expresa la naturaleza del hombre a través de una pasión ciega, o mismo que la naturaleza de las cosas se expresa mediante el ciego azar. Una ley que aparecerá tanto más clara cuanto más adecuado sea el ins-

trumento de registro. De ahí que no resulte indiferente si, como en tantos dramas del destino alemanes, un accesorio pobre y miserable se impone al perseguido con mezquinos enredos o si, como sucede en Calderón, son más bien motivos primordiales lo que salen a la luz en tal lugar. La verdad propia de la observación de A. W. Schlegel de que no conocía a «ningún dramaturgo que hubiera sabido poetizar tan bien el efecto»<sup>[77]</sup> se nos evidencia en este contexto. Calderón fue maestro en esta faceta, porque el efecto es sin duda necesidad interna de su forma más propia, a saber, el drama del destino. Y la misteriosa exterioridad de dicho autor no consiste tanto en cómo en los enredos presentes en sus dramas del destino el accesorio continúa afirmándose virtuosísticamente en primer plano, cuanto en la exactitud con que las mismas pasiones asumen la naturaleza de los accesorios. De esta manera, en una tragedia de celos el puñal se hace uno con aquellas pasiones que lo guían, porque en Calderón los celos son tan cortantes y manejables como lo es un puñal. Toda la maestría del escritor radica en la suprema exactitud con que en una pieza como el drama de Herodes\* emancipa a la pasión del motivo psicológico de la acción que el lector moderno busca en ésta. Algo sobre lo cual se ha llamado la atención solamente para rechazarlo. «Lo natural habría sido motivar la muerte de Mariene en los celos de Herodes. La solución se imponía incluso con una fuerza coercitiva, y la intencionalidad con que Calderón se opuso a ella a fin de dar a la 'tragedia del destino' la conclusión que le correspondía nos resulta evidente»<sup>[78]</sup>. Algo que es así por cuanto Herodes no mata por celos a su esposa, sino que ella muere de sus celos. A través de los celos Herodes se encuentra sometido al destino, y éste se sirve de ellos en su esfera como de la inflamada naturaleza del hombre, no de distinto modo a como se sirve del puñal para el desastre y aun como signo del desastre. En cuanto descomposición del acontecer en elementos fragmentados como cosas, el azar corresponde perfectamente al sentido propio del accesorio. Así, el accesorio es el criterio de la auténtica dramaturgia romántica del destino al distinguirse de la tragedia antigua, la cual renuncia en lo más profundo a todo ordenamiento del destino.

73 Cfr. Walter Benjamin: «Zur Kritik der Gewalt», en *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 47 [Archivo de sociología y política social, 47] (1920-1921), p. 828 (cuaderno 3; agosto de 1921) [ed. esp.: «Para una crítica de la violencia», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 2001, p. 39].

74 Ehrenberg: *loc. cit.*, vol. 2: *Tragödie und Kreuz*, p. 53.

75 Benjamin: «Schicksal und Charakter», *loc. cit.*, p. 192. [ed. esp. cit.: p. 206]. — Cfr. en general Benjamin: *Goethes Wahlverwandtschaften*, *loc. cit.*, pp. 98 ss. [*supra*, pp. 167 ss.]; asimismo, Benjamin: «Schicksal und Charakter», *loc. cit.*, pp. 189-192. [ed. esp. cit.: pp. 203-206].

76 Minor: *loc. cit.*, pp. 75 s.

77 August Wilhelm Schlegel: *Sämtliche Werke [Obras completas]*, vol. 6, *loc. cit.*, p. 316.

78 P(eter) Berens: «Calderons Schicksalstragödie» [«Las tragedias del destino de Calderón»], en *Romanische Forschungen [Investigaciones románicas]* 39 (1926), pp. 55 s.

\* Con ello se refiere a *El mayor monstruo los celos*. [N. del T.]

a tragedia del destino está esbozada en el *Trauerspiel*. Entre ella y el rama barroco alemán no hay de hecho otra cosa que la introducción del accesorio. En cambio en su exclusión se hace patente una auténtica influencia de la antigüedad, un rasgo renacentista si se quiere. Pues pocas cosas distinguen con mayor agudeza la posterior dramaturgia de la antigua que el hecho de que en ésta no haya lugar para el mundo profano de las cosas. Y algo parecido es también válido para el Clasicismo del Barroco en Alemania. Mas si la tragedia se encuentra totalmente desligada del mundo de las cosas, éste se eleva ominoso sobre el horizonte del *Trauerspiel*. La función de la erudición con el fárrago de sus notas es señalar la opresión que ejercen sobre la acción las cosas reales. Pero la forma elaborada del drama del destino no cabe abstraerla del accesorio. Sólo que junto a esto en él se hallan los sueños, las apariciones de los espíritus, los terrores propios del final, todo lo cual ya se cuenta entre las componentes obligadas de su forma fundamental, el *Trauerspiel*. En un círculo más amplio o más estrecho, agrupadas en torno de la muerte, aquellas componentes se desarrollan plenamente en el Barroco en tanto son las del más allá, relacionadas sobre todo con el tiempo, en contraste con las del más acá, espaciales predominantemente, que son propias del mundo de las cosas. Gryphius en particular concedería el máximo valor a todo lo conectado con los espíritus. A él debe el alemán la maravillosa transposición del *deus ex machina* que se contiene en las siguientes frases: «Si le pareciera raro a alguien que nosotros no saquemos como los antiguos un dios de la tramoya, sino un espíritu de la tumba, que piense en lo que una y otra vez se ha escrito sobre los espectros»<sup>[79]</sup>. Así, él mismo confió o quiso confiar sus ideas sobre estas cosas a un tratado *De spectris*, por más que sobre él nada haya seguro. A las apariciones de espíritus se añaden unos sueños proféticos de carácter casi obligatorio, con cuyo relato algunas veces comienza el drama como con un prólogo, por más que habitualmente anuncien su final a los tiranos. Los dramaturgos de entonces quizá creyeron introducir de esta manera el oráculo griego en el teatro alemán; en este punto es también de relevancia señalar su pertenencia natural al ámbito propio del destino, en lo cual sólo pueden estar emparentados ciertos oráculos de los antiguos griegos, muy especialmente los telúricos. En

cambio, la suposición de que el significado de estos sueños consistiría en el hecho de que el «espectador [se vería] inducido a una comparación intelectual de la acción con su propia anticipación metafórica»<sup>[80]</sup> no es más que un devaneo intelectualista. Pues la noche, según lo patentizan las apariciones oníricas y los efectos de espectros, desempeña aquí un gran papel. Y también desde aquí hay sólo un paso al drama del destino, provisto de sus pasajes dominantes de la hora en que aparecen los espíritus. El *Carlos Estuardo* de Gryphius y la *Agripina* de Lohenstein comienzan a medianoche; y aun otros no sólo transcurren de noche, como a menudo lo exigía la unidad de tiempo, sino que, como en los casos de *León de Armenia*, *Cardenio* y *Gelinda* y *Epicharis*, toman de ella prestada la atmósfera poética en grandes escenas. La vinculación del acontecer dramático con la noche, y en particular con la medianoche, tiene buenas razones, siendo muy extendida la idea de que a esa hora el tiempo se suspende como si fuera el fiel de una balanza. Ahora bien, dado que el destino, verdadero ordenamiento del eterno retorno, sólo impropia-mente, es decir, parasitariamente, puede definirse como temporal<sup>[81]</sup>, sus manifestaciones buscan siempre el tiempo-espacio. Así, se sitúan en la medianoche como la claraboya en cuyo marco se aparece una y otra vez la misma imagen espectral. Pero el abismo existente entre la tragedia y el *Trauerspiel* se ilumina hasta sus profundidades si se lee de manera terminológicamente rigurosa la observación del Abbé Bossu\*, autor de un *Traité sur la poésie épique*, según puede encontrarse citada en Jean Paul: «ninguna tragedia debe transcurrir de noche». La luz diurna que exige la acción trágica se opone a esa hora de los espíritus en los *Trauerspiele*. «He aquí la hora de los espectros de la noche, | en la cual bostezan los sepulcros, y el mismo infierno | exhala sobre el mundo su peste»<sup>[82]</sup>. El mundo de los espíritus carece de historia, y a él se lleva el *Trauerspiel* a sus

80 Koltz: *loc. cit.*, p. 163.

81 Cfr. Benjamin: «Schicksal und Charakter», *loc. cit.*, p. 192 [ed. esp. cit.: p. 206].

82 William Shakespeare: *Dramatische Werke* [Obras dramáticas], según la traducción de August Wilhelm Schlegel y Ludwig Tieck, cuidadosamente revisada y en parte reelaborada, provista de introducciones y de notas, bajo la redacción de H[ermann] Ulrici, editadas a través de la Sociedad shakespeariana de Alemania, 6. Vol. 2, en edición nuevamente revisada, Berlín, 1877, p. 98 (*Hamlet*, III, 2) [ed. esp.: *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1978, vol. II, p. 258].

\* René le Bossu, más conocido como el Abad Bossu (1631-1680): famoso crítico literario francés. En el *Tratado* aquí citado por Benjamin, publicado en 1675, defendía a ultranza los principios poéticos de Aristóteles. [N. del T.]

asesinados. «Ay de mí, muero, sí, sí, maldito, muero, pero has de seguir temiendo mi venganza: incluso bajo tierra seguiré siendo tu enemigo acérrimo y la furia vengadora del reino de Mesina. Haré temblar tu trono, desasosegaré tu nupcial lecho, tu amor y tu contento, e infligiré con mi ira todo el daño posible al rey y al reino»<sup>[83]</sup>. Con razón se ha observado en el *Trauerspiel* preshakespeareano de los ingleses que «no tiene un final propiamente dicho, sino que sigue fluyendo indefinidamente»<sup>[84]</sup>. Pero esto vale para el *Trauerspiel* en general; pues su conclusión no marca el final de una época, como sucede tan patentemente, en sentido histórico e individual, al producirse la muerte del héroe trágico. Dicho sentido individual —al cual se agrega el histórico del fin del mito— se caracteriza con las palabras según las cuales la vida trágica es «la vida más exclusivamente cismundana de todas. Y por eso su límite vital ha de fundirse siempre con la muerte ... Para la tragedia, la muerte —el límite en sí— es una realidad siempre inmanente, que está ligada indisolublemente a cada uno de sus acontecimientos»<sup>[85]</sup>. No es extraño que la muerte, que en cuanto figura de la vida trágica es un destino individual, aparezca sin embargo en tanto que destino colectivo, como si convocara a todos los partícipes ante el supremo tribunal: «Dentro de tres días deben someterse a juicio, ¡ pues están convocados ante el trono de Dios; ¡ dejad ahora que piensen en cómo defenderse »<sup>[86]</sup>. Si en su 'inmortalidad' el héroe trágico no salva la vida sino tan sólo el nombre, los personajes del *Trauerspiel* no pierden con la muerte más que la nominada individualidad, no la fuerza vital de su papel, que revive en el mundo de los espíritus. «A otro sin duda se le puede ocurrir trazar un *Fortimbrás* después de un *Hamlet*; nadie me puede impedir en efecto que haga que todos los personajes se reúnan de nuevo en el infierno o en el cielo, que de nuevo ajusten cuentas mutuamente»<sup>[87]</sup>. Al autor de la observación se le ha escapado que eso estará condicionado por la ley del *Trauerspiel*, de ningún modo por la obra mencionada, y aún mucho menos por su

83 Stranitzky: *loc. cit.*, p. 322 (*Die Gestürzte Tyranny in der Person des Messinischen Wüttrichs Peli-fonte*, III, 12).

84 Ehrenberg: *loc. cit.*, vol. 2, p. 46.

85 Lukács: *loc. cit.*, p. 345 [ed. esp. cit.: p. 255].

86 Friedrich Schlegel: *Alarcos. Ein Trauerspiel* [*Alarcos. Un Trauerspiel*], Berlín, 1802, p. 46 (II, 46).

87 Albert Ludwig: «Fortsetzungen. Eine Studie zur Psychologie der Literatur» [«Continuaciones. Un estudio sobre la psicología de la literatura»], en *Germanische-romanische Monatschrift*, 6 [Revista mensual germánico-románica, 6] (1914), p. 433.

tema. Frente a esos grandes *Trauerspiele* que, como *Hamlet*, han ido atrayendo a la crítica una y otra vez, hace tiempo debió ser despachado el incoherente concepto de tragedia con que los someten a juicio. Pues ¿a qué viene atribuir a Shakespeare en la muerte de *Hamlet* un último «resto de naturalismo e imitación de la naturaleza, que hace olvidar al poeta trágico que su tarea no es en absoluto motivar la muerte ni siquiera fisiológicamente», o bien, en otro caso, argumentar que en *Hamlet* la muerte no guarda «en absoluto ninguna relación con el conflicto. *Hamlet*, que interiormente se va a pique al no poder hallar otra solución al problema de la existencia que la negación misma de la vida, ¡muere a causa de un florete envenenado! A causa por tanto de una contingencia totalmente externa ... Para ser exactos, esta ingenua escena de la muerte de *Hamlet* anula por completo la tragicidad del drama»?<sup>[88]</sup> Éstos son los engendros de una crítica que, ambicionando pasar por informada filosóficamente, quiere ahorrarse la inmersión en las obras del genio. En su vehemente exterioridad, la muerte de *Hamlet*, que sin duda no tiene más en común con la trágica que el mismo príncipe con *Áyax*, es característica del *Trauerspiel*, y digna de su autor ya sólo por el hecho de que *Hamlet*, como la conversación con *Osríc* permite conocer, quiere respirar el aire cargado de destino, tal como si fuera un gas asfixiante, en la más profunda inhalación. Quiere morir por obra del azar, y a medida que los fatales accesorios van agrupándose a su alrededor como rodeando a su señor y amo, en la conclusión de este *Trauerspiel* brilla intenso el drama del destino como en él incluido y, por supuesto, sin duda superado. Si la tragedia termina con una decisión —por incierta que sea—, en la esencia del *Trauerspiel*, y en la escena de la muerte sobre todo, hay una apelación como la que formulan igualmente los mártires. El lenguaje del *Trauerspiel* preshakespeareano ha sido justamente definido como el «sangriento diálogo propio de las actas judiciales»<sup>[89]</sup>. Sin duda puede llevarse aún más lejos el excursus practicado en lo jurídico y hablar, en el sentido de la literatura litigiosa del medievo, del proceso de la criatura cuya acusación contra la muerte —o, en fin, contra quien sea— se consigna al final del *Trauerspiel* a un acta sólo a medias instruida. Pero la reanudación está implícita en el *Trauerspiel*, y a veces saldrá de su latencia. Esto, por supuesto, una vez más, sólo se da en

88 Ziegler: *loc. cit.*, p. 52.

89 Ehrenberg: *loc. cit.*, vol. 2, p. 57.

su más rico desarrollo en España. Así, en *La vida es sueño* la repetición de la situación principal es puesta en el centro. Los *Trauerspiele* del siglo XVII tratan una y otra vez los mismos objetos, y los tratan de modo que pueden e incluso deben repetirse. La habitual perplejidad teórica hace que esto no se reconozca y que se haya querido demostrar en Lohenstein «errores peculiares» en relación con lo trágico, «como que el efecto trágico de la acción se refuerce cuando ésta ve aumentado su alcance mediante el añadido de sucesos análogos. Pues, en lugar de reconfigurar plásticamente la progresión sacándole punta a nuevos e importantes acontecimientos, Lohenstein prefiere adornar sus momentos principales con nuevos y arbitrarios arabescos que van reproduciendo los antiguos, ¡como si la belleza de una estatua aumentara al duplicar el mármol de sus miembros esculpidos con el máximo arte!»<sup>90</sup>. El número de actos de estos dramas no debía nunca ser impar, como tendría que serlo por aproximación a los de los griegos; el par se aviene más con el sentido del acontecer repetible que describen. En *León de Armenia*, en todo caso, la acción termina con el cuarto acto. Con la emancipación del esquema de los tres y de los cinco actos, la dramaturgia moderna hace triunfar una tendencia propia del Barroco<sup>91</sup>.

90 Müller: loc. cit., pp. 82 s.

91 Cfr. Conrad Höfer: *Die Rudolstädter Festspiele von den Jahren 1665-67 und ihr Dichter. Eine literarhistorische Studie* [Los festivales de Rudolstadt durante los años 1665-67 y sus poetas. Un estudio de historia de la literatura], Leipzig, 1904 (Probeführten, 1 [Vajes de prueba, 1]), p. 141.

*Ich sitz / ich lieg / ich steh / ist alles in Gedanken.  
Ich finde nirgends Ruh / muß selber mit mir zanken.*

ANDREAS TISCHERNING: *Melancholy Redet selber*

Los grandes dramaturgos alemanes del Barroco eran luteranos. Mientras que en las décadas de la restauración contrarreformista el catolicismo impregnaba la vida profana con el poder de su disciplina, el luteranismo adoptó desde el principio una actitud antinómica frente a lo cotidiano. La rigurosa moralidad de la conducta burguesa que predicaba contrasta con su rechazo de las 'buenas obras'. Al negarles a éstas su efecto milagroso particular, remitir el alma a la gracia de la fe y hacer del ámbito estatal-mundano el terreno de pruebas de una vida religiosamente tan sólo mediata, determinada a la mostración de todo el conjunto de virtudes burguesas, el luteranismo lograría inculcar la estricta observancia del deber en el pueblo, y en cambio en los grandes la melancolía. Ya en el mismo Lutero, cuyos dos últimos decenios están llenos de una creciente opresión del alma, se advierte una clara reacción frente a los ataques a las obras. Por supuesto, la 'fe' aun lo llevaba más allá de ellas, pero ello no impedía que la vida se volviera insulsa. «¿Qué es pues el hombre | cuando el rédito de su tiempo, el bien supremo, | consiste tan sólo en dormir y comer? Una bestia, nada más. | Cierta-

Motto Andreas Tischerning: [*Habla la Melancolía*] *Vortrag Des Sommers Deutscher Gedichte* [Avanzada de los poemas alemanes de estío], Rosock, 1655. [Sin paginar.] «Me siento, / y me echo, / y me levanto, / y todo está en e pensamiento // En ninguna parte hallo reposo, / he de pelear conmigo misma».

mente, el que nos creó con tamaña fuerza intelectual | para ver el antes y el después, no nos dio | tal facultad y la divina razón | para que se emollecieran en nosotros por falta de uso»<sup>11</sup>. Estas palabras de Hamlet son filosofía wittenbergiana, mas también, al tiempo, rebelión contra ella. Una parte importante del paganismo germánico y de la oscura fe en lo que respecta al sometimiento al destino se expresa en esa excesiva reacción que a fin de cuentas excluía la buena obra sin más, y ya no solamente su carácter de expiación y mérito. Con ello se privó de todo valor a las obras humanas, pero surgió algo nuevo: un mundo vacío. El calvinismo, en cambio —por sombrío que fuera—, comprendió esta imposibilidad y la corrigió parcialmente. Pero la fe luterana observó con recelo esa solución superficial y se opuso a ella. ¿Qué sentido tenía la vida humana si ni siquiera, como en el calvinismo, la misma fe tenía que probarse? ¿Si ésta, por una parte, era desnuda, absoluta, eficaz, mientras por otra no se distinguían las acciones humanas? No había respuesta para esto salvo en la moral de la gente ordinaria —la 'fidelidad en lo pequeño', el 'vivir rectamente'—, que por entonces se estaba delineando y a la cual se oponía el *taedium vitae* de las naturalezas más fecundas. Pues los que más ahondaban se vieron puestos de pronto en la existencia como en un campo de ruinas hecho de acciones a medias, inauténticas. La vida misma se rebela contra esto al sentir en lo hondo que no está ahí meramente para que la fe le arrebate su valor, y se sobrecoge de horror al pensar que toda la existencia podría ir transcurriendo de este modo. La idea de la muerte la aterra hondamente; por su parte, el luto es la mentalidad mediante la cual el sentimiento viene a reavivar, enmascarándolo, el mundo desalojado previamente, para obtener de su contemplación una satisfacción que es sin duda enigmática. Todo sentimiento está ligado a un objeto *a priori* y su representación es su fenomenología. La teoría del luto, que se mostraba visiblemente dependiente de la correspondiente a la tragedia, sólo cabe desarrollarla a causa de ello en la descripción de ese mundo que se abre bajo la mirada del melancólico. Pues los sentimientos, en efecto, por vagos que le puedan parecer a la propia auto-percepción, responden, en tanto que comportamiento motor, a una estructura objetual del mundo. Si en lo que hace al *Trauerspiel* las leyes se encuentran desarrolladas en parte, pero en parte no desarrolladas, en lo que es el corazón del luto, su representación no se halla dedicada ni

11 Shakespeare: *loc. cit.*, pp. 118 s. (*Hamlet*, IV, 4) [ed. esp. cit.: p. 267].

al estado de sentimientos del poeta ni tampoco al del público, sino quizás a un sentir que se desliga del sujeto empírico mientras que se vincula interiormente a la plenitud de un objeto. A una actitud motriz que tiene su lugar determinado en la jerarquía intencional y a la que se llama sentimiento por no ser el más alto, simplemente. Algo que determina en todo caso la asombrosa tenacidad de la intención, tenacidad que entre los sentimientos, más allá de éste, y quizá no por juego, solamente es propia del amor. Pues mientras que en el ámbito de la afectividad no es sin duda extraño que la atracción vaya alternada con el distanciamiento, en la relación de una intención con el objeto el luto se nos revela capaz de una intensificación particular, de una continua profundización de su intención. Así, del triste es ante todo propia la profundidad intelectual. Esta intención avanza hacia el objeto —pero no: dentro del objeto mismo— con tanta lentitud y solemnidad como se mueven los cortejos de los poderosos. La apasionada participación en la pompa de las acciones principales y de Estado, una evasión de los límites de una piadosa domesticidad, por una parte, respondía, por otra, a esa propensión con que la profundidad intelectual se siente atraída por la gravedad ceremonial, en la cual reconoce su propio ritmo. La afinidad entre luto y ostentación, tan grandiosamente documentada por las construcciones verbales del Barroco, tiene en esto una de sus raíces, como la tiene el ensimismamiento ante cuyos ojos aquellas grandes constelaciones de la crónica del mundo se presentan como un espectáculo cuya contemplación puede valer la pena ciertamente por mor del significado que en él se pueda confiadamente descifrar, pero cuya repetición *ad infinitum* promueve hasta el predominio desesperanzado la desgana vital propia de la estirpe de los melancólicos. Incluso a la herencia renacentista le arrebató aquella época los materiales que habían de profundizar la parálisis contemplativa. De la ἀπάθεια renacentista al luto hay sólo un paso, sólo posible por supuesto en el espacio del cristianismo. Pseudoantiguo, como todo lo que es antiguo en el Barroco, se revela igualmente su estoicismo. Pues para éste la recepción del pesimismo racional pesa mucho menos que la desolación a la que la praxis estoica aboca al hombre. El amortiguamiento de los afectos con los cuales refluían las oleadas de vida que los hacen surgir dentro del cuerpo puede llevar la distancia del entorno hasta el extrañamiento del propio cuerpo. En la medida en que este síntoma de despersonalización se entendió como extremo grado de estar triste, el concepto mismo de esta patológica constitución, en la

cual cualquier cosa, incluso la más insignificante, a falta de una relación natural y creativa con ella, aparece como cifra de una enigmática sabiduría, entrará en un contexto incomparablemente más fecundo. Conforme a éste es el hecho de que en torno a la figura de la «Melancolía» de Alberto Durero yacían por el suelo sin usar los utensilios de la vida diaria en calidad de objeto del rumiar. Tal grabado, en efecto, anticipa mucho del Barroco. El saber del rumiante y el investigar del erudito se fundieron en él tan íntimamente como lo hicieron en el hombre del Barroco. El Renacimiento explora el universo; el Barroco, las bibliotecas. La meditación que es propia de éste adopta justamente la forma de libro. «Ningún libro mayor conoce el mundo que él mismo; mas sin duda su parte más noble es el hombre, ante el que Dios imprimió, en lugar de un hermoso frontispicio, su efigie incomparable, con lo cual hizo de él además un compendio, núcleo y piedra preciosa de las restantes partes del gran libro del mundo»<sup>12</sup>. El «libro de la naturaleza» y el «libro de los tiempos» son así objeto de la meditación barroca, en la cual ésta encuentra su casa y su techo. Pero en ellos se esconde al mismo tiempo la perplejidad burguesa del poeta coronado por el emperador, que hacía mucho tiempo no tenía la dignidad de Petrarca y que tiende a elevarse aristocráticamente sobre los deleites de sus 'horas de ocio'. No en última instancia valía el libro como perenne monumento sobre el escenario, tan rico en escritos, de la naturaleza. El editor de Ayer\*, en un prólogo a las obras del poeta que resulta notable por hacer hincapié en la melancolía como el estado de ánimo de su tiempo, expresó justamente este significado del libro, un significado con el cual tiene la intención de recomendar un arcano contra los ataques de aflicción. «De la consideración de que las pirámides y estatuas de cualesquiera materiales se dañan con el tiempo, se las destruye con violencia o decaen simplemente ..., de que ciudades enteras se han hundido, han

2 Samuel von Butschky: «Parabeln und Aphorismen», en *Monatschrift von und für Schlesien* [*Revista mensual de y para Silesia*], ed. de Heinrich Hoffmann (Breslavia, 1829), vol. 1, p. 330.  
\* Jakob Ayer (?-1605): dramaturgo alemán. Su *Opus Theatricum*, publicado en Núremberg el año 1618, contiene treinta tragedias y comedias, más treinta y seis *Fasnachtsspiele* (obras de Carnaval) y *Singspiele* (obras en las que se alternan la palabra hablada y el canto: zarzuelas). A la herencia de Hans Sachs vino a sumarse la influencia de las compañías de actores ingleses que frecuentemente cruzaban el Canal de la Mancha a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, llevando consigo el repertorio del teatro isabelino. Ayer aprendió de éstos a insuflar vida a sus dramas mediante la inclusión incidental de sensaciones y efectos espectaculares; además les tomó prestado el personaje payasesco. [N. del T.]

perecido y están cubiertas por las aguas, mientras en cambio los escritos y los libros se encuentran a salvo de tal destrucción, pues todos los que desaparecen o se destruyen en un país o lugar se vuelven a encontrar sin dificultad en otros países e innumerables lugares, resulta que el humano no tiene nada más duradero e inmortal que justamente los libros»<sup>13</sup>. Por la misma mezcla de contemplación y complacencia, «el nacionalismo barroco» «apareció tan poco en conexión con la acción política ... como poco podía cuajar el anticonvencionalismo barroco en la voluntad revolucionaria del *Sturm und Drang* o en la guerra romántica contra el filisteísmo del Estado y de la vida pública»<sup>14</sup>. Pues el vano ajetreo del intrigante era tenido como indigna contrafigura de la contemplación apasionada, a la que única y exclusivamente se concedía el don de sustraer a los de alto rango del satánico enredo de la historia, en donde el Barroco no veía ya ninguna otra cosa que política. Y, sin embargo, el ensimismamiento conducía con demasiada facilidad a la pérdida de suelo, tal como nos lo enseña la teoría propia de la disposición melancólica.

En ese imponente patrimonio que el Renacimiento legaría al Barroco como herencia y que se había modelado en el espacio de casi dos siglos, la posteridad cuenta sin duda con un comentario más preciso del *Trauerspiel* que el que las poéticas podían ofrecerle. En torno a ello se ordenan armónicamente las ideas filosóficas y convicciones políticas que están a la base de la representación de la historia como *Trauerspiel*. En el cual es el príncipe paradigma cabal del melancólico. Nada ilustra más drásticamente la fragilidad de la criatura que el hecho de que incluso él esté sometido a esa fragilidad constitutiva. En uno de los pasajes más potentes de sus *Pensamientos*, presta voz Pascal al sentir de su época haciendo la siguiente consideración: «L'Âme ne trouve rien en elle qui la contente. Elle n'y voit rien qui ne l'afflige quand elle y pense. C'est ce qui la contraint de se répandre au dehors, et de chercher dans l'application aux choses extérieures, à perdre le souvenir de son état véritable. Sa joie consiste dans cet oubli; et il suffit, pour la

3 (Jakob) Ayer: *Dramen* [*Dramas*], ed. de Adelbert von Keller, vol. 1, Stuttgart, 1865 (*Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart*, 76 [*Biblioteca de la Unión Literaria de Stuttgart*, 76], p. 4. - Cfr. también Butschky: *Wohlbebaute Resental*, loc. cit., pp. 410 s.

4 Hübscher: loc. cit., p. 552.

rendre misérable, de l'obliger de se voir et d'être avec soi»<sup>51\*</sup>. «La dignité royale n'est-elle pas assez grande d'elle-même pour rendre celui qui la possède heureux par la seule vue de ce qu'il est? Faudra-t-il encore le divertir de cette pensée comme les gens du commun? Je vois bien que c'est rendre un homme heureux que de le détourner de la vue de ses misères domestiques, pour remplir toute sa pensée du soin de bien danser. Mais en sera-t-il de même d'un Roi? Et sera-t-il plus heureux en s'attachant à ces vains amusements qu'à la vue de sa grandeur? Quel objet plus satisfaisant pourrait-on donner à son esprit? Ne serait-ce pas faire tort à sa joie d'occuper son âme à penser à ajuster ses pas à la cadence d'un air, ou à placer adroitement une balle, au lieu de le laisser jouir en repos de la contemplation de la gloire majestueuse qui l'entourne? Qu'on en fasse l'épreuve; qu'on laisse un Roi tout seul, sans aucune satisfaction des sens, sans aucune soin dans l'esprit, sans compagnie, penser à soi tout à loisir, et l'on verra qu'un Roi qui se voit est un homme plein de misères, et qu'il les ressent comme un autre. Aussi on évite cela soigneusement et il ne manque jamais d'y avoir auprès des personnes des Rois un grand nombre de gens qui veillent à faire succéder le divertissement aux affaires, et qui observent tout le temps de leur loisir pour leur fournir des plaisirs et des jeux, en sorte qu'il n'y ait point de vide. C'est-à-dire qu'ils sont environnés de personnes qui ont un soin merveilleux de prendre garde que le Roi ne soit seul et en état de penser à soi, sachant qu'il sera malheureux, tout Roi qu'il est, s'il y pense»<sup>51\*\*</sup>. De esto se hace amplio eco el *Trauerspiel* alemán. No bien existe y ya

5 B[laise:] Pascal: *Pensées* (edición de 1670.) ((Con una] nota sobre Blaise Pascal, [un] proemio [y el] prefacio de Étienne Périer), París s. a. [1905] (*Les meilleurs auteurs classiques [Los mejores autores clásicos]*), pp. 211 s.

6 Pascal: *loc. cit.*, pp. 215 s. [ed. esp.: *Pensamientos*, Alianza, Madrid, 1981, p. 60].

\* «El alma no encuentra en sí nada que la contente. No ve en ella nada que no la aflija cuando piensa en sí. Esto es lo que la obliga a salir fuera de sí y a tratar, en la aplicación a las cosas exteriores, de perder el recuerdo de su estado verdadero. Su alegría consiste en este olvido; y basta, para hacerla miserable, obligarla a verse y a estar consigo misma». [N. del T.]

\*\* «¿La dignidad real no es lo bastante grande por sí misma para aquel que la posee como para hacerle feliz con la simple visión de lo que es? ¿Hará falta distraerle con este pensamiento, como a las personas ordinarias? Bien veo que es hacer feliz a un hombre distraerle de la visión de sus miseras domésticas para llenar su pensamiento con el cuidado de bailar. Pero ¿será lo mismo con un rey? ¿Y será más feliz atendiendo a esos vanos entretenimientos que a la visión de su grandezza? ¿Qué objeto más satisfactorio podría darse a su espíritu? ¿No equivaldría a dañar su alegría el ocupar su alma en ajustar sus pasos a la cadencia de un aire o en colocar diestramente una

resuena en él. León de Armenia habla así del príncipe: «Tiembla él ante su espada. Cuando se sienta a la mesa, | el vino mezclado que en el cristal reposa | se le torna hiel y veneno. | Apenas palidece el día, | la turba enlutada, el ejército del miedo, se desliza | y vela junto a su lecho. Adornado con marfil, | púrpura y escarlata, nunca puede | estarse tan tranquilo | como los que confían su cuerpo a la dura tierra. | Aun cuando se le concede un breve sueño, | Morfeo le asalta y le pinta durante la noche | con grises imágenes lo que de día ha pensado, | y lo aterra bien con sangre, bien con el trono derrocado, | con un incendio, con el sufrimiento y con la muerte, y con la usurpación de la corona»<sup>57</sup>. Y también dice de modo epigramático: «¡Donde está el cetro también está el temor!»<sup>58</sup>. O bien: «La triste melancolía habita sobre todo en los palacios»<sup>59</sup>. Estas afirmaciones conciernen tanto a la constitución interna del soberano como a su situación externa, y con razón cabe aproximarlas al texto de Pascal. Pues con el melancólico sucede «al principio ... como con uno al que ha mordido un perro rabioso: le sobrevienen sueños espantosos, tiene miedo sin causa»<sup>60</sup>. Así escribe Aegidius Albertinus\*, autor muniqués de escritos edificantes, en *El reino de Lucifer y la caza de almas*, donde se contienen testimonios característicos de la concepción popular precisamente por haber quedado al margen de las nuevas especulaciones. Y en el mismo lugar también se lee: «En las cortes de los señores por lo

bola, en vez de dejarle gozar en reposo de la contemplación de la gloria que le rodea? Hágase la prueba: déjese a un rey completamente solo, sin ninguna satisfacción de los sentidos, sin ninguna preocupación en el espíritu, sin la menor compañía, pensando en sí con total tranquilidad, y pronto se verá que un rey que se ve es un hombre lleno de miserias. Así que se evita cuidadosamente, y nunca deja de haber cerca de las personas de los reyes gran cantidad de gente que vela para que la diversión siga a los negocios y que atienda a todo el tiempo de su ocio proveyéndoles de placeres y de juegos, de modo que nunca se dé el vacío. Es decir, están rodeados de personas que ponen un cuidado maravilloso en procurar que el rey nunca esté solo y en estado de pensar en sí, sabiendo que será desgraciado, por muy rey que sea, si pensara en ello». [N. del T.]

7 Gryphius: *loc. cit.*, p. 34 (*Leo Armenius*, I, 385 ss.).

8 Gryphius: *loc. cit.*, p. 111 (*Leo Armenius*, V, 53).

9 Filidor: *loc. cit.*, *Emelinde*, p. 138.

10 Cfr. Aegidius Albertinus: *Lucifers Königreich und Seelengejaidt: Oder Narnenhatz [El reino de Lucifer y la caza de almas: o la cacería de locos]*, Augspurg, 1617, p. 390.

\* Aegidius Albertinus (1560-1620): escritor y sobre todo traductor alemán. Jesuita, secretario áulico y bibliotecario del duque Maximiliano de Baviera, adaptó obras de autores extranjeros, sobre todo españoles, entre ellas el *Guacarán* de Mateo Alemán. Gran maestro de la lengua popular, es precursor claro de figuras como Moscherosch y Grimmelshausen, además de agente de los cambios de la cultura católica bávara en su tiempo. [N. del T.]

común hace frío, | es siempre invierno, | pues el sol de la justicia se encuentra lejos de ellas ..., por lo cual los cortesanos tiritan de puro frío, | de temor y tristeza»<sup>11</sup>. Participando de la misma especie el estigmatizado cortesano descrito por Guevara, al que tradujo Albertinus, y si ante él se piensa en el intrigante, y uno se acuerda al punto del tirano, la imagen de la corte no es muy distinta a la imagen del infierno, al que de hecho se define en tanto que el lugar de la eterna tristeza. Pero tampoco el «espíritu de la tristeza»<sup>12</sup> que se encuentra en Harsdörffer es probablemente otro que el diablo. A la misma melancolía, que con estremecimientos de angustia manifiesta su dominio sobre el hombre, suelen adscribir los eruditos aquellos fenómenos en medio de los cuales se consuma por fuerza el final de los déspotas. Y se da por seguro que los casos más graves desembocan en el frenesí. De modo que el tirano sigue siendo un modelo hasta en su ruina. «Pierde, pues, aún vivo el cuerpo, los sentidos, pues ni ve ni oye ya el mundo que en torno a él vive y se agita, sino solamente las mentiras que le pinta el diablo en el cerebro y que le susurra en los oídos, hasta que en último término comienza a delirar y muere inmerso en la desesperación». Éste es según Aegidius Albertinus el fin del melancólico. Característica y sorprendentemente se encuentra en *Sophonisba* el concreto intento de conjurar los 'celos' como figura alegórica, de modo que se ajuste su conducta a la imagen del melancólico demente. En efecto, si bien la refutación alegórica de los celos se nos antoja extraña en este pasaje<sup>13</sup>, porque los de Syphax respecto a Masinissa se encuentran más que justificados, es sumamente sorprendente que al principio la locura de los celos se caracterice en calidad de engaño de los sentidos —en la medida en que los escarabajos, los saltamontes, las pulgas, las sombras, etc., se tienen por rivales—, pero que luego, pese a las explicaciones de la razón, y debido al recuerdo de ciertos mitos los «celos» sospechen que dichas criaturas son rivales divinos metamorfoseados. Todo lo cual no es, por tanto, caracterización de una pasión, sino más bien de un grave trastorno mental. Así, Albertinus aconseja formalmente encadenar a los melancólicos «para que tales fantásticos no se conviertan en monstruos, / tiranos y asesinos de niños o mujeres»<sup>14</sup>. Del mismo modo, el Nabucodonosor de Hunold<sup>15</sup> aparece también encadenado.

11 Albertinus: *loc. cit.*, p. 414.

12 Harsdörffer: *Poetische Trichter [Breviario poético]*, 3ª parte, *loc. cit.*, p. 116.

13 Cfr. Lohenstein: *Sophonisba*, *loc. cit.*, pp. 52 ss. (III, 431 ss.).

La codificación de dicho complejo de síntomas hay que remontarla a la alta Edad Media, y la forma dada ya en el siglo XII a la doctrina de los temperamentos por la escuela de medicina de Salerno a través de su principal representante, Constantino el Africano\*, siguió en vigor hasta el Renacimiento. Para ella, el melancólico es «envidioso, triste, codicioso, avaro, desleal, timorato y de tez terrosa»<sup>16</sup>, y el humor *melancholicus* se describe como el «complejo más innoble»<sup>17</sup>. La patología humoral encontraba la causa de estos fenómenos en la componente excesiva del elemento frío y seco en el hombre. Dicho elemento era la bilis negra —*bilis irrationalis* o *atra*, por oposición a la *bilis naturalis* o *candida*—, del mismo modo que el temperamento húmedo y cálido —sanguíneo— se creía que estaba basado en la sangre, el húmedo y frío —flemático— en el agua y el seco y cálido —colérico— se achacaba a la bilis amarilla. Por lo demás, según esta teoría, el bazo era de importancia decisiva en la formación de la funesta bilis negra. La sangre «espesa y seca» que a él afluye y en él predomina inhibe la risa humana provocando la hipocondría. La derivación fisiológica de la melancolía —«¿O es que no es más que la fantasía que entristece al espíritu cansado, | el cual, como está en el cuerpo, ama su propia aflicción?»<sup>18</sup>—, se lee en Gryphius— había de producir una impresión fortísima durante el período barroco, que tan presente tenía la miseria de la humanidad en su condición de criatura. Si la melancolía surgía de las profundidades del ámbito creatural, al que la especulación de la época se veía atada por las trabas de la propia Iglesia, su omnipotencia quedaba explicada. De hecho, entre las intenciones contemplativas, ella es la propiamente hablando creatural, y siempre se ha señalado que su fuerza no tiene por qué ser menor en la mirada de un perro que en la actitud del genio rumiante. «Señor, las tristezas no se hicieron para las bestias,

14 Albertinus: *loc. cit.*, p. 414.

15 Cfr. Hunold: *loc. cit.*, p. 180 (*Nabucodonosor*, III, 3).

16 Carl Giehlow: «Dürers Stich 'Melancholia I' und der maximilianische Humanistenkreis» [«El grabado de Dürero 'Melancholia I' y el círculo humanístico de Maximiliano»], en *Mitteilungen der Gesellschaft für vereinfachende Kunst [Comunicaciones de la Sociedad del arte heurístico]*, suplemento de «Graphischem Künste» [«Artes gráficas»], Viena, 26 (1903), p. 32 (nº 2).

17 Biblioteca Imperial de Viena, Códice 5486 (volumen que reúne manuscritos de medicina del año 1471); citado por Giehlow, *loc. cit.*, p. 34.

18 Gryphius: *loc. cit.*, p. 91 (*Leo Armenius*, III, 406/407).

\* Constantino el Africano (1010-1087); médico primero formado y luego cabeza de la famosa escuela de Salerno (calificada de 'civitas Hippocratica'). Introdutor en Occidente de la medicina islámica, fue autor de un *Tratado de andrología* y una *De Melancholia*. [N. del T.]



sino para los hombres, pero si los hombres las sienten demasiado, se vuelven bestias»<sup>19</sup>; con estas palabras se dirige Sancho a Don Quijote. Teológicamente aplicada —y difícilmente como resultado de las propias deducciones—, la misma idea se encuentra en Paracelso\*. «La alegría y la tristeza / nacieron también de Adán y Eva. La alegría se depositó en Eva / y la tristeza en Adán ... Una persona tan alegre / como fue Eva / nunca más nacerá: igualmente, tan triste como fue Adán / no nacerá otro hombre. Pues las dos materias de Adán y Eva se han mezclado de tal modo / que la tristeza ha sido atemperada por la alegría / y la alegría a su vez por la tristeza ... La ira, / la tiranía / y la furia, / como la mansedumbre, la virtud / y la modestia, / también derivan de ambos: las primeras de Eva, y las otras de Adán, se han repartido mezcladas entre toda la prole»<sup>20</sup>. Adán, criatura pura en cuanto primogenito, tiene la tristeza creatural, mientras que Eva, creada para divertirlo, tiene la alegría. La asociación convencional de la melancolía y el furor no es aquí observada: Eva tenía que ser caracterizada como instigadora de la caída en el pecado. Por supuesto, esta sombría concepción de la melancolía no es originaria. En la Antigüedad se la veía más bien dialécticamente. Bajo el concepto de melancolía, un pasaje canónico de Aristóteles vincula la genialidad a la locura. La doctrina de los síntomas de la melancolía, tal como aparece desarrollada en el capítulo XXX de los *Problemas*, lleva en vigor más de dos mil años, mientras que el prototipo del ingenio que es capaz de elevarse a los mayores actos antes del hundimiento en la locura es Hércules Egipciaco. «Los contrastes entre la más intensa actividad espiritual y su decadencia más profunda»<sup>21</sup> arrebatarán siempre, gracias a tal vecindad, al espectador con un horror de la misma fuerza. A ello se añade el hecho de

19 [Miguel] de Cervantes [Saavedra]: *Don Quixote* [Edición alemana de bolsillo, en dos volúmenes, a cargo de Konrad Thorer en la edición anónima de 1837, con una introducción de Felix Poppenberg], Leipzig, 1914, vol. 2, p. 106 [ed. esp.: *Don Quijote*, Instituto Cervantes / Crítica, Barcelona, 1998, p. 711].

20 Theophrastus Paracelsus: *Erster Theil der Bücher und Schriften* [Primera parte de los libros y escritos], Basilea, 1589, pp. 363 s.

21 Giehlow: «Dürers 'Melancholia I' und der maximilianische Humanistenkreis», en *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, loc. cit., 27 (1904), p. 72 (n.º 4).

\* Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus de Hohenheim, llamado Paracelso (1493-1541): médico suizo. En Basilea, donde estableció su cátedra, escandalizaron sus críticas de Galeno y Avicena, cuyas obras llegó a quemar, según la leyenda. Su teoría médica se basaba en la idea alquimista de las correspondencias y analogías entre las diferentes partes del cuerpo humano (el microcosmos) y el universo en su totalidad (el macrocosmos). Por lo demás, contribuyó al desarrollo de la química y quizá de la homeopatía. [N. del T.]

que la genialidad melancólica suele manifestarse particularmente en lo adivinatorio. Antigua —y procedente del tratado de Aristóteles titulado *De divinatione somnium*— es la concepción según la cual la melancolía favorece la facultad profética. Y este resto nunca eliminado de teorías antiguas sale luego a la luz en la tradición medieval de los sueños proféticos, justamente concedidos a los melancólicos. Pero también en el siglo XVII se encuentran tales caracterizaciones, más tendentes cada vez a lo sombrío. «Una tristeza general es la pitonisa de todos los males futuros». Igualmente, y haciendo el máximo hincapié, se nos muestra el hermoso poema de Tschering *Habla la Melancolía*: «Yo, madre de sangre espesa, / yo, perezosa carga de la tierra, / quiero decir / lo que soy / y lo que a mi través puede advenir. / Yo soy la bilis negra, / perteneciente al latín primero / y al alemán ahora, / aunque ni uno ni otro me hayan enseñado. / Gracias a la locura puedo escribir versos que son casi tan buenos / como los que inspira el sabio Febo, / padre de todas las artes. Sólo temo / suscitar en el mundo la sospecha / de que quiero explorar el espíritu infernal. / De lo contrario, podría antes de tiempo / anunciar / lo que no es todavía. / Mientras tanto, no dejo de ser una poetisa: / canto lo que me pesa / y lo que soy yo misma. / Esta fama me viene de mi noble sangre, / y cuando el espíritu celeste / se mueve en mí, / inflamo los corazones, rápidamente, como un Dios. / Estos se ponen entonces fuera de sí, / y buscan un camino / que es más que mundano. Si alguien ha visto algo, / gracias a mí ha ocurrido mediante las sibilas»<sup>22</sup>. La longevidad de este esquema, sin duda no despreciable, en análisis antropológicos más profundos resulta asombrosa. Todavía Kant pintó la imagen del melancólico con los colores con que aparecen en los teóricos antiguos. Así las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* le atribuyen «avidez de venganza ... inspiraciones, visiones, tentaciones ... sueños significativos, presentimientos y señales milagrosas»<sup>23</sup>.

Del mismo modo que la antigua patología humoral revivirá en la escuela de Salerno gracias a la ciencia procedente de Arabia, también se debe a Arabia la conservación de la otra ciencia helenística de la que se nutrió la

22 Tschering: loc. cit. (*Melancholy Redetselber* [Habla en persona la Melancolía]).

23 Immanuel Kant: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Königsberg, 1764, pp. 35 s. [ed. esp.: *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, en *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime y Crítica del juicio*, Porrúa, México, 1978, p. 143].

teoría del melancólico: la astrología. Como fuente principal de la sabiduría astrológica medieval se ha señalado la astronomía de Abû Ma'îsar\*, que por su parte depende de la astrología tardoantigua. En efecto, la teoría de la melancolía se halla en precisa conexión con la doctrina de los influjos astrales. Y aun entre éstos, sólo el más infausto, el de Saturno, podía regir el temperamento melancólico. Si en la teoría del temperamento melancólico el sistema astrológico y el médico permanecen evidentemente separados —así Paracelso quería absoluta y totalmente excluir la melancolía del primero y en cambio asignársela al segundo<sup>[24]</sup>—, y si evidentemente las especulaciones armonizadoras que se han hilvanado a partir de ellos tenían que parecer necesariamente contingentes con respecto al carácter empírico, tanto más asombrosa y difícilmente explicable es la abundancia de nociones antropológicas en que dicho carácter desemboca. Afloran al respecto detalles remotos, como la propensión del melancólico a los viajes largos; de ahí el mar en el horizonte de la *Melancolía* de Durero; pero también el fanático exotismo de los dramas de Lohenstein, o el gusto de la época por las descripciones de viajes. La deducción astronómica resulta aquí oscura. Cosa distinta es cuando la distancia del planeta y la consiguiente larga duración de su órbita ya no se entienden en el mal sentido a que se adhieren los médicos de Salerno, sino en uno benéfico haciendo referencia a la razón divina, que le asigna al astró amenazante el lugar más lejano, y, por otro lado, se concibe el ensimismamiento que sufre el afligido justamente a partir de Saturno, que, «en cuanto el planeta más alto y más alejado de la vida cotidiana, en cuanto instigador de toda contemplación profunda, llama al alma de las exterioridades al interior, haciéndola elevarse cada vez más y concediéndole finalmente el saber supremo y los dones proféticos»<sup>[25]</sup>. En reinterpretaciones de esta índole, que otorgan su carácter fascinante a tales doctrinas, se manifiesta un rasgo dialéctico de la representación de Saturno

24. Cfr. Paracelso: *loc. cit.*, pp. 82 s. y 86; *loc. cit.*: *Ander Theil der Bücher und Schriften* (Otra parte de los libros y escritos), pp. 206 s.; *loc. cit.*: *Vierdter Theil der Bücher und Schriften* (Cuarta parte de los libros y escritos), pp. 157 s. — Por otra parte, I, p. 44; también IV, pp. 189 s. (en español, puede verse: *Obras completas (Opera omnia)*. Renacimiento. Sevilla, 1992, pp. 52 s. y 168).
25. Giehlow: «Dürers Stich 'Melencolia I' und der maximilianische Humanistenkreis», en *Mitteilungen der Gesellschaft für vordelfähigende Kunst*, *loc. cit.* 27 (1904), p. 14 (n.º 1/2).
- \* Abû Ma'îsar al-Bahlî (787-886): astrónomo árabe, pionero en la tradición de relacionar los temperamentos con la astrología. Al describir el tipo melancólico, que fue relacionado por él con Saturno, dice que su naturaleza es fría y seca, amarga, negra, oscura, áspera, violenta ... [N. del T.]

que se coordina de modo sorprendente con la dialéctica propia del concepto griego de melancolía. En haber descubierto esta viva función de la imagen propia de Saturno estribará la culminación a que en su hermoso estudio sobre «La Melancolía I de Durero» llevaron Panofsky\* y Saxl\*\* los extraordinarios descubrimientos de su modelo, los estudios de Giehlow\*\*\* sobre *La Melancolía I de Durero y el círculo humanístico de Maximiliano*. Así, en el más reciente de estos escritos se lee: «Ahora bien, esta 'Extremitas', que, en abierto contraste con los otros tres 'temperamentos', hizo tan significativa y problemática para los siglos siguientes, tan digna de envidia e inquietante a la melancolía ... fundamenta igualmente la más profunda y decisiva correspondencia de la Melancolía con Saturno ... Lo mismo que la Melancolía, también Saturno, *daímōn* de los opuestos, confiere al alma de un lado inercia e insensibilidad, y de otro la fuerza de la contemplación y la inteligencia; así, lo mismo que ella también el amenaza a los a él sometidos, por muy iluminados que en y para sí sean, con los peligros de la aflicción o el éxtasis delirante: él, que ... citando a Ficino, 'rara vez define caracteres y destinos habituales, sino personas que se distinguen de las demás, divinas o bestiales, felices u oprimidas por la más honda miseria'»<sup>[26]</sup>. Por lo que a esta dialéctica propia de Saturno se refiere, se

26. Erwin Panofsky [y] Fritz Saxl: «Dürers 'Melencolia I'. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung» [«La 'Melancolía I' de Durero. Una investigación de la historia de las fuentes y los tipos»], Leipzig/Berlin, 1923 (*Studien der Bibliothek Warburg*, 2 [Estudios de la Biblioteca Warburg 2]), pp. 18 s.
- \* Erwin Panofsky (1892-1968): historiador del arte. Nacido en Alemania, en 1935 emigró a los Estados Unidos, cuya nacionalidad acabó adoptando. Desarrolló un enfoque iconográfico del arte (sobre todo del arte medieval, así como el renacentista, manierista y barroco) a partir del análisis del simbolismo, junto con la historia y los factores sociales. Libros suyos traducidos al español son los siguientes: *La caja de Pandora: aspectos cambiantes de un símbolo mítico* (Barral); *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico* (Ediciones de la Piqueta); *Estudios sobre iconología* (Alianza); *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* (Cátedra); *La perspectiva como forma simbólica* (Tusquets); *Los primitivos flamencos* (Cátedra); *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (Alianza); *El significado de las artes visuales* (Alianza); *Vida y arte de Alberto Durero* (Alianza); *Sobre el estilo. Tres ensayos métricos* (Paidós Ibérica) y *Tijoso. Problemas de iconografía* (Akal) [N. del T.]
- \*\* Fritz Saxl (1890-1948): historiador austriaco del arte; discípulo de Max Dvorak en Viena, de Heinrich Wölfflin en Berlín y de Aby Warburg en Hamburgo; fue el seguidor más fiel de las doctrinas de éste, a quien en 1921 y durante veinte años sucedió en la dirección de la Biblioteca que desde aquella fecha se convirtió en Instituto Warburg. *La vida de las imágenes. Estudio iconográfico sobre el arte occidental* (Alianza) es la única de sus obras traducida al español [N. del T.]
- \*\*\* Karl Giehlow: filólogo alemán. Figura crucial en la rehabilitación de la alegoría a principios del siglo XX, postulaba una relación entre la resurrección de la alegoría durante el siglo XVI y el entonces reanadado desciframiento de los jeroglíficos egipcios. [N. del T.]

requiere una explicación «que sólo se puede buscar en la estructura interna de la representación mitológica de Cronos ... La representación de Cronos no es dualista tan sólo en relación con el efecto exterior del dios, sino también en relación con su destino propio, personal, por así decir: y lo es además hasta tal punto y con tal precisión, que casi se podría definir a Cronos como un dios de los extremos. Por un lado es el señor de la edad de oro ..., por otro es el dios triste, destronado y ultrajado ...; por un lado engendra (y luego devora) incontables hijos, por otro está condenado a una eterna esterilidad; por un lado es ... un monstruo que resulta burlado con una burda astucia, y por otro es ... un sabio dios ... venerado como suprema inteligencia, como προμήθευς\* y προμάντιος\*\*. En esta inmanente polaridad del concepto de Cronos ... encuentra su última explicación el carácter particular de la representación astrológica de Saturno: carácter determinado en último término por aquel dualismo particularmente acusado y fundamental»<sup>[27]</sup>. «Una vez más, Jacopo della Lana\*\*\*, el comentarista de Dante, desarrolló con toda claridad este carácter antitético inmanente, y lo explicó sagazmente al afirmar que gracias a su cualidad, en cuanto astro pesado como la tierra, y además frío y seco, Saturno engendra a los hombres completamente materiales, sólo apropiados para el duro trabajo del campo; pero, gracias a su posición, en cuanto que es el más alto de los planetas, precisamente a la inversa también engendra a los extremadamente espirituales, a los 'religiosi contemplativi', enteramente apartados de toda vida terrena»<sup>[28]</sup>. La historia del problema de la melancolía tiene lugar en el espacio de esta dialéctica, y en ella alcanza el punto culminante la magia propia del Renacimiento. Mientras que las intuiciones aristotélicas de la duplicidad anímica de la disposición melancólica, al igual que la antiteticidad del influjo de Saturno en la Edad Media, habían dado lugar a una representación demoníaca de ambas, tal como dicha disposición se articuló en el seno de la especulación cristiana, con el Renacimiento salió a la luz de nuevo, a partir de sus fuentes, la riqueza del antiguo cavilar. El haber descubierto tal punto de inflexión y representarlo además con la

27 Panofsky y Saxl: *loc. cit.*, p. 10.

28 Panofsky y Saxl: *loc. cit.*, p. 14.

\* προμήθευς (*prométheus*): «providente». [N. del T.]

\*\* προμάντιος (*promántios*): «profético». [N. del T.]

\*\*\* Jacopo della Lana (s. XIV): comentarista boloñés de Dante y Boccaccio. [N. del T.]

pujanza de una peripecia dramática constituye sin duda el elevado mérito y gran belleza del trabajo de Giehlow. Para el Renacimiento, que, con radicalidad nunca alcanzada en el pensamiento de la Antigüedad, llevaría a cabo la reinterpretación de la melancolía saturnina en el sentido de una doctrina del genio, «el temor de Saturno» se hallaba, por decirlo con palabras de Warburg\*, «en el centro de la fe en las estrellas»<sup>[29]</sup>. Ya la Edad Media se había apoderado del ciclo de las concepciones saturninas mediante muchas reconfiguraciones. El señor de los meses, «el dios griego del tiempo y el *daimōn* romano de las cosechas»<sup>[30]</sup> se han convertido en la muerte provista de su guadaña segadora, que ahora ya no se ocupa de la mies sino del género humano, de igual modo que aquello que domina al tiempo ya no es el ciclo anual con su recurrencia de siembra cosecha y barbecho, sino ese rodar inexorable que lleva toda vida hacia la muerte. Pero a una época empeñada en el intento de descubrir a toda costa las fuentes del conocimiento oculto de la naturaleza, la imagen del melancólico le planteaba el problema de cómo era posible llegar a captar las fuerzas espirituales de Saturno y escapar sin embargo a la demencia. La melancolía sublime, la *Melencolia* «illa heroica» de Marsilio Ficino\*\*, o

29 A[by] Warburg: *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* [La profecía pagano-antigua en la palabra y la imagen durante los tiempos de Lutero], Heidelberg, 1920. (*Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Actas de las sesiones de la Academia de Ciencias de Heidelberg. Clase de historia de filosofía*). Año 1920 (es decir, 1919). Ensayo 26.), p. 24.

30 Warburg: *loc. cit.*, p. 25.

\* Aby Warburg (1856-1929): historiador alemán del arte. Hijo de un potentado hamburgués, muy pronto renunció a la primogenitura a cambio de que su hermano le asegurara de por vida la compra de cuantos libros deseara. Tras estudiar historia del arte en Bonn, Florencia y Estrasburgo, influido por Jakob Burckhardt y a partir del interés por la pervivencia de símbolos antiguos en la Italia del siglo XV, fue ampliando progresivamente los límites del campo de su investigación hasta situarlos muy lejos del continente europeo y de la cultura occidental, estando en un sentido cada vez más ligado a la antropología. En 1913 se le unió como colaborador Fritz Saxl, que en 1921 convirtió la biblioteca en un Instituto en cuya dirección sucedió a Warburg a la muerte de éste. Tras la llegada de Hitler al poder, el Instituto Warburg se trasladó a Londres. Entre 1959 y 1976 lo dirigió Ernst Gombrich. Dejó una obra escrita relativamente escasa, pero de gran influencia y duración. [N. del T.]

\*\* Marsilio Ficino (1433-1499): conocido filósofo y humanista italiano. Sacerdote, filósofo y helenista, fue el maestro de la escuela 'platónica' de Florencia, entre cuyos discípulos y corresponsales se encontraban Margarita de Navarra, Piracello y Lorenzo de Médici (el Magnífico), que fue su protector. Tradujo varios diálogos de Platón, así como una parte del *Corpus hermeticum*, la obra de los filósofos neoplatónicos (Porfirio, Plotino, Proclo) y las atribuidas a Dioniso el Areopagita. Escribió una *Teología platónica* y

e Melanchthon<sup>31/32</sup>, debía desligarse de la otra común y perniciosa. A una precisa dietética del cuerpo y del alma se añade de este modo la nagia astrológica: el ennoblecimiento de la melancolía es así el tema principal de la obra titulada *De vita triplici* de Marsilio Ficino. Y aquel cuadrado mágico que está inscrito en la tabla que aparece sobre la cabeza de la *Melancolía* de Durero resulta ser el signo planetario de Júpiter, cuyo influjo sin cûda contrarresta las oscuras fuerzas de Saturno. Junto a esta tabla cuelga la balanza, en tanto que directa referencia a la imagen astral propia de Júpiter: «Multo generosior este melancholia, si conjunctione Saturni et Iouis in libra temperetur, qualis uidetur Augusti melancholia fuisse»<sup>32/33</sup>. Bajo el influjo jovial, las inspiraciones malélicas se transforman en benéficas, mientras Saturno se convierte en protector de las investigaciones más sublimes; la astrología misma le pertenece. Así pudo Durero plantear el proyecto de «expresar en los rasgos saturninos del rostro la concentración adivinatoria del espíritu»<sup>33</sup>.

La teoría de la melancolía cristaliza de este modo en torno a una gran cantidad de antiguos símbolos en los que, por supuesto, solamente el Renacimiento proyectará con una incomparable genialidad interpretativa la imponente dialéctica presente en tales dogmas. Entre los accesorios que se agolpan delante de la melancolía de Durero está sin duda el perro. De tal modo que no por casualidad una descripción del estado anímico del melancólico realizada por Aegidius Albertinus hace pensar

una *De christiana religione*. Su filosofía espiritual concordaba con las preocupaciones morales y espirituales de su tiempo, incluido el deseo de una profunda transformación de la Iglesia. [N. del T.]

- 31 Philippus Melanchthon: *De Anima [Del alma]*, Vitebergae [Wittemberg], 1548, folio 82 r<sup>o</sup>, citado según Warburg; loc. cit., p. 61.
- 32 Melanchthon: loc. cit., folio 76 v<sup>o</sup>; citado según Warburg; loc. cit., p. 62.
- 33 Giehlow: «Dürers Stich 'Melencolia I' und der maximilianische Humanistenkreis», en *Mitteilungen der Gesellschaft für verselfältigende Kunst*, loc. cit., 27 (1904), p. 78 (n<sup>o</sup> 4).
- \* Philip Schwarzerd, helenizado como Melanchthon (1497-1560) importante reformador religioso alemán. Profesor de griego en la universidad de Wittemberg, conoció allí a Lutero, convirtiéndose en su discípulo principal. En 1519, en Leipzig, escribió su *Apología pro Lutero* contra los ataques de Johann Eck. A la muerte de Lutero lo sucedió el frente de la nueva Iglesia. Menos intransigente que el fundador, intento allanar las divergencias entre las diversas corrientes reformistas e incluso entre protestantes y católicos. [N. del T.]
- \*\* «La melancolía resulta mucho más generosa si la templamos la conjunción de Saturno y Júpiter en Libra, tal como parece ser el caso de la melancolía de Augusto». [N. del T.]

en la rabia. Según una antigua tradición, «el bazo domina el organismo del perro»<sup>34</sup>, que tiene esto en común con el melancólico. Si aquel órgano, descrito como especialmente delicado, viene a deteriorarse, el perro pierde su viveza y cae presa de la rabia. En tal medida simboliza el aspecto sombrío de la complejión. Por otro lado, al atenerse al sentido del olfato y a la perseverancia del animal se los revestía con la imagen del investigador y cavilador infatigable. «En su comentario a este jeroglífico, Pierio Valeriano\* dice expresamente que en el rastrear y en el correr sería el mejor perro el que '*faciem melancholicam prae se ferat*'»<sup>35</sup>. Por su parte, en la lámina de Durero, la ambivalencia de este símbolo la enriquece sobre todo el hecho de que se representa dormido al animal: si los malos sueños provienen del bazo, privilegio del melancólico serán también los adivinatorios. Los *Trauerspiele* los conocen bien como patrimonio de príncipes y mártires. Pero incluso estos sueños de carácter profético han de ser entendidos a partir de un adormecimiento geomántico en el templo de la creación, y no en calidad de sugestión sublime o incluso sagrada. Pues toda la sabiduría del melancólico, que es esclava de la profundidad, se adquiere mediante la inmersión en la vida de las cosas creaturales, sin que nada le deba a la voz de la revelación. Todo lo saturnino remite a las profundidades de la tierra, donde se reconoce la naturaleza del antiguo dios de las cosechas. Según Agripa de Nettesheim\*\*\*, Saturno da «la semilla de la profundidad y ... los ocultos tesoros»<sup>36</sup>. La mirada baja distingue ahí al hombre saturnino, que atraviesa el suelo con los ojos. También lo dice Tscherning: «Quien aún no me conoce / me conoce por los gestos. ¡Yo dirijo de

34 Giehlow; loc. cit., p. 72.

35 Giehlow; loc. cit., p. 72.

36 Citado según Franz Boll: *Sternglaube und Sterndeutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie. (Unter Mitwirkung von Carl Bezold dargestellt von Franz Boll)* [*Lo fe en las estrellas; la interpretación de las estrellas. La historia y la esencia de la astrología (Expuestas por Franz Boll en colaboración con Carl Bezold)*], Leipzig/Berlin, 1913 (*Aus Natur und Geisteswelt [De la naturaleza y el mundo del espíritu]*, 638), p. 46.

\* Pierio Valeriano (1477-1558): erudito italiano y traductor de jeroglíficos, se esforzó por probar una prefiguración de la Revelación cristiana en el seno de la antigua religión egipcia. [N. del T.]

\*\* «... pusiera ostensiblemente cara melancólica». [N. del T.]

\*\*\* Heinrich Cornelius Agripa de Nettesheim (1486-1535): médico alquimista y filósofo alemán. Fue médico de Luis de Saboya e historiógrafo de Carlos V. Acusado de magia, fue encarcelado. Su obra *De occulta philosophia* expone los temas fundamentales de la alquimia. [N. del T.]

continuo mis ojos a la tierra / | dado que antes de la tierra broté. / | No miro así en ninguna parte si no es a la madre»<sup>37</sup>. Para el melancólico las inspiraciones de la Madre tierra despuntan de la noche de la cavilación como los tesoros del subsuelo; la intuición que irrumpe fulminante a la manera del rayo le es ajena. La tierra, hasta entonces relevante sólo en cuanto frío elemento seco, alcanza la riqueza de su significado esotérico en una inflexión científica que se da en el pensamiento de Ficino. Es la nueva analogía entre la fuerza de la gravedad y la concentración mental con lo que el viejo símbolo se inserta en el gran proceso interpretativo que realiza el filósofo renacentista. «Naturalis autem causa esse videtur, quod ad scientias, praesertim difficiles consequendas, necesse est animum ab externis ad interna, tamquam a circumferentia quadam ad centrum sese recipere atque, dum speculatur, in ipso (ut ita dixerim) hominis centro stabilissime permanere. Ad centrum vero a circumferentia se colligere figique in centro, maxime terrae ipsius est proprium, cui quidem atra bilis persimilis est. Igitur atra bilis animum, ut se et colligat in unum et sistat in uno contempleturque, assidue provocat. Atque ipsa mundi centro similis ad centrum rerum singularum cogit investigandum, evhitque ad altissima quaeque comprehendenda»<sup>38</sup>. Tienen pues razón Panofsky y Saxl cuando observan a este propósito contra Giehlow que no puede decirse que Ficino 'recomiende' concentración al melancólico<sup>39</sup>. Pero con una afirmación que significa pcco frente a la serie de analogías que abarca al pensamiento, con la concentración, con la tierra y con la bilis, y por cierto que no exclusivamente para llevar del primero hasta el último miembro, sino también sin duda en alusión inequívoca a una renovada interpretación de la tierra en la antigua estructura sapiencial de la doctrina de los temperamentos. La tierra,

37 Tscherning: *loc. cit.* (*Melancholy Redet selber*).

38 Marsilio Ficino: *De vita triplici I [De la triple vida I]* (1482), 4 (*Marsili Ficini opera [Obras de Marsilio Ficino]*), Basilea, 1576, p. 496; citado según Panofsky y Saxl: *loc. cit.*, p. 51 (nota 2).

39 Cfr. Panofsky y Saxl: *loc. cit.*, p. 51 (nota 2).

\* «Pero la causa natural parece ser que, para cultivar las ciencias, especialmente las difíciles, la mente tiene que dirigirse de las cosas externas a las internas, como desde una circunferencia hasta su centro, mientras, cuando especula, debe permanecer muy fija (por así decir) en el centro mismo del hombre. Recogerse desde la circunferencia para fijarse en el centro es en verdad propio sobre todo de la tierra, con la cual la bilis negra guarda una especial afinidad. Por eso la bilis negra impulsa a la mente de continuo a que se concentre en una cosa, se detenga en ella y la contemple. Y como la bilis negra es ya semejante de por sí al centro del mundo, obliga a investigar el centro de las cosas singulares y eleva a la comprensión de las más altas». [N. del T.]

según una antigua opinión, debe su forma esférica y por tanto, como ya le parecía a Ptolomeo, su perfección y posición central en el universo a la fuerza de concentración. Así, no habría que rechazar sin más la suposición de Giehlow según la cual en la comentada lámina de Durero la esfera es símbolo del pensar de quien cavila<sup>40</sup>. Y este «muy maduro, secreto fruto de la cultura cosmológica del círculo de Maximiliano»<sup>41</sup>, según la llama Warburg, podría pasar justamente por un germen en el que la abundancia de alegorías en el Barroco, todavía frenada por la fuerza de un genio, está dispuesta a un despliegue repentino. No obstante, el rescate de los antiguos símbolos de la melancolía, tal como se daba en esta lámina y en la especulación contemporánea, pasó por alto uno que habría atraído sin embargo la atención de Giehlow y de otros investigadores. Se trata de la piedra. Su puesto en el inventario de los símbolos lo tiene asegurado. Cuando se lee en Aegidius Albertinus acerca de la melancolía: «La turbación, que en otras ocasiones ablanda el corazón hasta la humildad, no consigue sino que éste se obstine cada vez más en su dislocado pensamiento, pues sus lágrimas no le caen dentro del corazón ablandando su dureza, sino que sucede con él como con la piedra, que sólo suda por fuera cuando el tiempo está húmedo»<sup>42</sup>, uno apenas consigue retenerse de conceder a estas palabras un significado especial. Pero la imagen cambia cuando en la oración fúnebre de Hallmann por el señor Samuel von Butschky encontramos la siguiente frase: «Fue de naturaleza meditabunda y complexión melancólica, ánimos que constantemente reflexionan sobre una cosa / y que se comportan con cautela en todas las *actionibus*. Ni la cabeza de Medusa llena de serpientes, / ni el monstruo africano, ni el cocodrilo llorando pudieron apartar sus ojos de este mundo, / ni mucho menos transformar sus miembros en una ruda piedra»<sup>43</sup>. Por tercera vez aparece la piedra en el hermoso diálogo de Filidor entre la melancolía y la alegría: «Melancolía. Alegría. La primera es una vieja / vestida con harapos miserables, / con la cabeza velada (!), / sentada en una piedra / al pie de un árbol seco, / con la cabeza apoyada en el regazo. / Junto a ella, una lechuza ... Melancolía: la dura piedra, / el árbol seco, / el ciprés muerto / | dan lugar seguro a mi pesadumbre / y hacen que me olvide de la envidia ...

40 Cfr. Panofsky y Saxl: *loc. cit.*, p. 64 (nota 3).

41 Warburg: *loc. cit.*, p. 54.

42 Cfr. Albertinus: *loc. cit.*, p. 406.

43 Hallmann: *Leichreden*, *loc. cit.*, p. 137.

Alegría: ¿Quién es esta marmota / encorvada junto a la rama seca? | Los profundos ojos rojos | irradian / como un cometa de sangre / | que anuncia ruina y terror ... | Ahora te reconozco, / tú, enemiga de mis alegrías, / | Melancolía, / engendrada en los abismos del Tártaro | por el perro tricéfalo. | ¡Oh! ¿He de soportarte en mis dominios? | ¡No, en verdad / no! | La fría piedra, / | el arbusto deshojado / | deben ser erradicados, | y tú, / monstruo, / también»<sup>44</sup>.

Es posible que en el símbolo de la piedra tan sólo quepa ver la configuración más evidente del frío y seco reino de la tierra. Pero es sin duda pensable, e incluso no improbable a la vista del pasaje de Albertinus, que con la masa inerte se esté aludiendo al concepto teológico propiamente hablando del melancólico, que se halla presente en uno de los pecados capitales. Se trata de la acidia, es decir, la pereza del corazón. Entre ésta y el melancólico, la lenta revolución de la luz sin brillo de Saturno establecía una relación que —basada en fundamentos astrológicos o en otros distintos— ya se halla atestiguada en un manuscrito del siglo XIII. «De la pereza. El cuarto pecado capital es la pereza en servir a Dios. Lo cual sucede cuando me aparto de una laboriosa y difícil buena obra y me entrego a un vano arrepentimiento. Si me aparto de una buena obra porque me es difícil, nace la amargura de corazón»<sup>45</sup>. En Dante la acidia es el quinto miembro en el orden de los pecados capitales, y en su círculo del infierno reina un frío glacial, lo cual remite a los datos de la patología de los humores, la constitución fría y seca de la tierra. En cuanto acidia, la melancolía del tirano aparece bajo una nueva y más precisa iluminación. Albertinus asigna expresamente a la acidia el complejo de síntomas del melancólico: «La acidia o pereza se compara a la mordedura de un perro rabioso. / pues a quien éste muerde / le sobreviene enseguida un terrible sueño, / además pasa miedo mientras duerme, / se pone furioso / y disparatado, / rechaza toda bebida, / teme al agua, / ladra como un perro / y se vuelve tan medroso / que se cae de miedo. La gente que es así muere enseguida / cuando no se la ayuda»<sup>46</sup>. Sobre todo la indecisión del príncipe no es sino la acidia saturnina, pues Saturno hace «apático, indeciso y

44 Filidor: *loc. cit.*, *Ernelinde*, pp. 135 s.

45 Citado según *Schauspiele des Mittelalters*, *loc. cit.*, p. 329.

46 Albertinus: *loc. cit.*, p. 390.

lento»<sup>47</sup>. Así, el tirano va hacia la ruina por la pereza de su corazón. Como en esto la figura del tirano, así la del cortesano es afectada por efecto de la infidelidad, otro rasgo del hombre saturnino. En efecto, nada es más oscilante que la mente de los cortesanos tal como los pinta el *Trauerspiel*: sin duda la traición es su elemento. No es por labilidad ni por torpeza en las caracterizaciones de los autores por lo que los aduladores en los instantes críticos, y sin tomarse apenas tiempo para reflexionar, abandonan raudos al señor y se pasan al partido opuesto. Su comportamiento muestra sobre todo una falta de escrúpulos que de una parte es un gesto consciente de maquiavelismo, pero de otra una entrega tan desconsolada como melancólica al orden considerado impenetrable de unas constelaciones desastrosas que adopta sin rodeos un carácter cósmico. La corona, la púrpura y el cetro son, en última instancia, accesorios del drama del destino, y tienen en sí un hado al que en cuanto su augur el cortesano es sin duda el primero en someterse. Su infidelidad respecto al hombre corresponde a una fidelidad hacia estas cosas que se abisma en ellas virtualmente en una devoción contemplativa. El concepto de tal comportamiento tan sólo alcanza el punto de su adecuado cumplimiento a través de tan desesperada fidelidad a lo creatural y a la ley de la culpa de su vida. Es decir, que la totalidad de las decisiones esenciales que se pueden tomar ante los hombres pueden faltar a la fidelidad: en ellas rigen leyes superiores. Tal fidelidad sólo resulta ser adecuada a la relación del hombre con el mundo de las cosas. Pues éste no conoce ninguna ley que sea superior, ni la fidelidad ningún objeto al que pertenezca en exclusiva, como lo hace al mundo de las cosas. Éste la reclama junto a él, y todo voto o conmemoración se rodea, por fidelidad, de los fragmentos del mundo de las cosas como de sus objetos más propios, que de hecho no le exigen demasiado. Torpe, e incluso injustificadamente, expresa así a su modo una verdad en virtud de la cual traiciona al mundo. Traiciona al mundo la melancolía y lo hace justamente por mor del saber. Pero su perseverante ensimismamiento asume en su contemplación las cosas muertas a fin de salvarlas. El poeta que se cita en lo que sigue nos habla en efecto desde el espíritu

47 [Anton] Hauker: *Planetenkinderbilder und Sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Glaubens und Irrens* [Imágenes infantiles de los planetas e imágenes de las estrellas. Sobre la historia del creer y el error humanos], Estrasburgo, 1916 (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, 194 [Estudios sobre la historia alemana del arte, 194]), p. 126.

de la pesadumbre. «Péguy\* parlait de cette inaptitude des choses à être sauvées, de cette résistance, de cette pesanteur des choses, des êtres mêmes, qui ne laisse subsister enfin qu'un peu de cendre de l'effort des héros et des saints»<sup>48/49</sup>. La obstinación que se plasma en la intención del luto nace de su fidelidad al mundo de las cosas. Así es igualmente como hay que entender la infidelidad que los calendarios atribuyen al hombre saturnino, como también se ha de reinterpretar esa aislada oposición dialéctica, la «fidelidad en el amor», que Abû Ma'sâr reconoce en el hombre saturnino<sup>49</sup>. La fidelidad es el ritmo de los grados emanatoriamente descendientes de la intención en que se reflejan, transformados con gran riqueza de referencias, los ascendientes de la teosofía neoplatónica.

Según la actitud característica de la reacción contrarreformista, la formación de los tipos en el *Trauerspiel* alemán se ajusta a la imagen escolástica medieval de la melancolía. Sin embargo, la forma de esta tipología difiere radicalmente de la forma global de dicho drama: estilo y lenguaje no pueden ser pensados sin ese giro audaz con que las especulaciones renacentistas percibieron, en los rasgos de la contemplación afligida<sup>50</sup>, el reflejo de una luz lejana que brillaba en el fondo del ensimismamiento. En una ocasión al menos consiguió la época conjurar la figura humana correspondiente a la dicotomía de la iluminación neoantigua y medieval bajo la que el Barroco veía al melancólico. Pero no fue Alemania la que logró hacerlo. Se trata de Hamlet. El secreto de su personaje está encerrado en el paso lúdico pero por ello mismo controlado por todas las estaciones de aquel espacio intencional, de igual

48 Daniel Halévy: *Charles Péguy et les Cahiers de la Quinzaine* [Charles Péguy y los Cuadernos de la Quinzaine], París, 1919, p. 230.

49 Abû Ma'sâr, trad. del Cod. Leid. Or. 47, p. 255; citado según Panofsky y Saxl: *loc. cit.*, p. 5.

50 Cfr. Boll: *loc. cit.*, p. 46. *Die sieben Todsünde. Zwei Novellen* [Los siete pecados capitales. Dos novelas], Leipzig, 1903.

\* Charles Péguy (1873-1914): escritor francés. Primero discípulo de Bergson, su pensamiento, siempre comprometido, evolucionó del revolucionarismo socialista hasta una mística patriótica, católica y antipacifista. Prácticamente olvidado, cuando no rechazado por todos al morir como soldado en la batalla del Marne, la influencia de su estilo literario no ha dejado de crecer. [N. del T.]

\*\* «Péguy hablaba de esa ineptitud de las cosas para ser salvadas, de esa resistencia, de esa pesantez de las cosas, de los seres mismos, que a fin de cuentas no deja subsistir sino un poco de ceniza del esfuerzo de los héroes y santos». [N. del T.]

modo que el secreto de su destino está encerrado en un acontecer totalmente homogéneo con su mirada. Pues, para el *Trauerspiel*, Hamlet es el único espectador por la gracia de Dios; pero lo que puede satisfacerlo no es lo que ante él se representa, sino única y exclusivamente su propio destino. Su vida, en cuanto objeto que se ofrece a su luto de modo ejemplar, remite, previamente a la extinción, a la providencia cristiana, en cuyo seno la tristeza de sus imágenes se transforma en existencia bienaventurada. Sólo en una vida de la índole de esta principesca, la melancolía, encontrándose a sí misma, se redime. Y el resto es silencio. Pues todo lo no vivido sucumbe irremisible en ese espacio en el cual sólo alienta el fantasma engañoso de la palabra de la sabiduría. Tan sólo Shakespeare supo hacer saltar la chispa cristiana de la rigidez barroca del melancólico, que era tan poco estoica como cristiana, tan pseudoantigua como pseudopietista. Si por lo demás la profunda mirada con que Rochus de Liliencron\* descifró la ascendencia saturnina así como algunas señales de la acidia en los rasgos de Hamlet<sup>51</sup> no quiere verse privada de su mejor objeto, verá en este drama el espectáculo único de su superación dentro del espíritu cristiano. Pues sólo en este príncipe llega a la cristiandad el ensimismamiento melancólico. El *Trauerspiel* alemán nunca pudo animarse y suscitar en su interior la clara luz de la automeditación. Siguió siendo asombrosamente oscuro para sí, y no supo pintar al melancólico sino con los colores crudos y gastados de los libros medievales sobre complexiones. Pero, ¿por qué entonces este excursus? Las imágenes y figuras que propone se hallan dedicadas al genio dureriano propio de la alada melancolía. Y así ante él da inicio a su vida interior su tosca escena.

51 Cfr. Rochus Freiherr von Liliencron: *Wie man in Amwald Musik macht* [Cómo se hace música en Amwald].

\* Rochus Wilhelm Traugott Heinrich Ferdinand, barón de Liliencron (1820-1912): germanista e historiador de la música alemán. [N. del T.]

## ALEGORÍA Y TRAUERSPIEL

*Wer diese gebrechliche Hüten / wo das Elend alle Ecken zjeret / mit einem vernünftigen Wortschlusse wolte beglantzten / der würde keinen unförmlichen Ausspruch machen / noch das Zielmaß der gegründeten Wahrheit überschreiten / wann er die Welt nennte einen allgemeinen Kauffladen / eine Zollbude des Todes / wo der Mensch die gangbahre Wahre / der Tod der wunderbahre Handels-Mann / Gott der gewisseste Buchhalter / das Grab aber das versiegelte Gewand und Kauff-Hauß ist.*

CHRISTOPH MÄNNLING\*: *Schaubühne des Todes oder Leich-Reden*

Desde hace más de cien años pesa sobre la filosofía del arte el dominio de un usurpador, que accedió al poder en la confusión del Romanticismo. El coqueteo de la estética romántica con el conocimiento deslumbrante, y en definitiva gratuito, de un absoluto dio carta de naturaleza en los más simples debates sobre teoría del arte a un concepto de símbolo que no tiene en común con el auténtico más que su nombre. El cual de hecho, siendo pertinente en lo que hace al ámbito teológico,

*Motto* Männling: [*Teatro de la muerte o Discursos fúnebres*], *loc. cit.*, pp. 86 s. «Quien estas frágiles cabañas / en que la miseria adorna cada rincón / quisiera abrillantar con razonable epítome / no se expresaría inapropiadamente / ni sobrepasaría los límites de la verdad fundada / si llamara al mundo una tienda universal, / un fielato de la muerte, / donde es el hombre la mercancía en curso, / la muerte el prodigioso mercader, / Dios el contador escrupuloso, / el sellado embalaje y el almacén la sepultura».

\* Johann Christoph Männling (1659-1723): poeta y teórico alemán de la literatura. [N. del T.]



nunca habría podido extender en la filosofía de lo bello esa penumbra de tonos sentimentales que desde el final del Romanticismo temprano se ha ido haciendo cada vez más densa. Y, sin embargo, es precisamente el uso subrepticio de ese mismo discurso de lo simbólico lo que al final posibilita el examen 'en profundidad' de cualquier configuración artística, lo cual contribuye enormemente a la comodidad de las investigaciones en la ciencia del arte. Lo más sorprendente en éste, en su uso ingüístico vulgar, es sin duda el hecho de que el concepto, que con una actitud imperativa se refiere a una ligazón indisoluble de forma y contenido, queda puesto al servicio de una mitigación de carácter filosófico de esa incapacidad en virtud de la cual, a falta de un auténtico temple dialéctico, en el análisis formal se pierde el contenido, y en la estética del contenido se pierde la forma. Pues este abuso, en efecto, tiene siempre lugar cuando en la obra artística se expresa la 'manifestación' de una 'idea' en cuanto 'símbolo'. La unidad de objeto sensible y suprasensible, la paradoja del símbolo teológico, se distorsiona en una relación entre manifestación e idea. Como derroche romántico y contrario a la vida, la introducción de un concepto de símbolo así deformado en lo que es el campo de la estética precedería al yermo de la moderna crítica de arte. En cuanto construcción simbólica, lo bello debe resolverse, sin solución de continuidad, en lo divino. La ilimitada inmanencia del mundo ético al mundo de lo bello la desarrollaría la estética teosófica de los románticos. Pero su fundamento se había establecido mucho antes. La tendencia propia del Clasicismo a la apoteosis de la existencia no sólo en un individuo éticamente perfecto es bastante clara. Típicamente romántica no es sino la inserción de ese individuo perfecto en un decurso infinito ciertamente, pero soteriológico e incluso hasta sacro<sup>[1]</sup>. Pero una vez que el sujeto ético ha sido absorbido por el individuo, ningún rigorismo —ni siquiera el kantiano— puede ya salvarlo ni preservar la virilidad de su perfil. Su corazón se pierde en el alma bella. Y el radio de acción, o más bien sólo el radio de la educación, del individuo así perfeccionado, del individuo bello, describe el círculo entero de lo 'simbólico'. Mas, por el contrario, la apoteosis barroca sí es dialéctica, pues se consuma en la reversión de los extremos. En este movimiento

excéntrico y dialéctico la interioridad sin contrarios del Clasicismo no desempeña ya ningún papel, porque, en cuanto político-religiosos, los problemas actuales del Barroco no afectaban tanto sin duda al individuo y a su ética como a su propia comunidad eclesiástica. Aquí, al mismo tiempo que el profano concepto de símbolo propio del Clasicismo, se va formando su equivalente especulativo, a saber, el de lo alegórico. Ciertamente que ni nació entonces ni existía de antes una doctrina propiamente dicha de la alegoría. Pero definir como especulativo el nuevo concepto de lo alegórico es legítimo al proponerse como el oscuro fondo contra el cual el mundo del símbolo debía destacarse claramente. La alegoría, lo mismo que otras formas de expresión, no perdió su significado por el mero hecho de 'envejecer'. Más bien, en ésta como en tantas ocasiones, se produjo una cierta controversia entre la anterior y la posterior, que resultaba tanto más propensa a pasar en silencio por cuanto también era aconceptual, encarnizada y profunda. Hacia 1800, la mentalidad simbolizante estaba tan ajena a la originaria forma alegórica de expresión que los aislados intentos de discusión teórica carecen totalmente de valor —en tanto en cuanto son definitorios de la profundidad del antagonismo— para el examen de la alegoría. Como retrospectiva construcción negativa puede sin duda alguna definirse la siguiente afirmación de Goethe: «Hay una gran diferencia entre el hecho de que el poeta busque lo particular en función de lo universal y el hecho de que vea lo universal en lo particular. De lo primero nace la alegoría, donde lo particular cuenta tan sólo como paradigma, en tanto que ejemplo de lo universal; pero la naturaleza de la poesía es propiamente hablando la segunda: pues ella expresa algo particular sin pensar en lo universal ni referirse a ello. Ahora bien, el que capta con viveza esto particular obtendrá con ello lo universal al mismo tiempo, sin darse cuenta de ello o tan sólo advirtiéndolo más tarde»<sup>[2]</sup>. Tal sería, a propósito de un escrito de Schiller, la postura de Goethe con respecto a la alegoría: el poeta no podía hallar en ella ningún objeto digno de reflexión. Más prolija resulta una observación algo posterior de Schopenhauer en el mismo sentido: «Ahora bien, si el fin de todo arte es la comunicación de la idea apprehendida ...; si, más aún, en el arte es

[1] Cfr. Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Berna, 1920 (*Neue Berner Anhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte*, 5 [Nuevos ensayos berneses sobre la filosofía y su historia, 5]), pp. 6 s. (nota 3) y pp. 80 s.

[2] Goethe: *Sämtliche Werke* [Obras completas], edición del jubileo, loc. cit., vol. 38: *Schriften zur Literatur*, 3 [Escritos sobre literatura, 3], p. 261 (*Maximen und Reflexionen* [ed. esp.: *Máximas y reflexiones*, Edhasa, Barcelona, 1996, pp. 70 s.]).

prochable el partir del concepto, no podremos admitir que una obra de arte se destine confesa y deliberadamente a la expresión de un concepto: éste es el caso en la alegoría ... Y si, en consecuencia, un cuadro alegórico tiene también algún valor artístico, éste está totalmente separado y es del todo independiente de su función como alegoría: una obra de arte así sirve al tiempo a dos fines, a saber, a la expresión de un concepto y a la expresión de una idea: pero sólo el segundo puede constituir un fin artístico; el otro es un fin extraño, el lúdico pasatiempo de un espectador que un cuadro funcione, en su condición de jeroglífico, poniéndose al servicio de una inscripción ... Ciertamente, también un cuadro alegórico puede, por esta misma propiedad, suscitar una viva impresión en el ánimo; pero entonces lo mismo podría producir, en igual circunstancia, una mera inscripción. P. ej., si el deseo de fama se halla duraderamente arraigado en el ánimo de un hombre ... y éste ahora se veía ante *El genio de la fama*\* tocado con sus coronas de laurel, entonces todo su ánimo se verá enardecido y su fuerza convocada a la acción: pero lo mismo ocurriría si de repente viera en la pared la palabra 'fama' escrita en grandes y claros caracteres»<sup>[5]</sup>. Por mucho que con la última observación casi se roce la esencia de la alegoría, el rasgo logicista de la presentación, que a través de la concreta distinción entre 'la expresión de un concepto y la expresión de una idea' adopta exactamente el discurso moderno e insostenible de la alegoría y el símbolo —aunque el mismo Schopenhauer emplee este concepto de otro modo—, impide que estas disquisiciones se aparten de la serie de sumarios rechazos de forma alegórica de expresión. Unas disquisiciones que han marcado la vanguardia hasta alcanzar los tiempos más recientes. Incluso grandes artistas y críticos fuera de lo común, como es el caso de Yeats<sup>[6]</sup>, siguen aún suponiendo que la alegoría es una relación convencional entre una imagen connotativa y su significado. Pues los autores no suelen poseer sino una vaga noción de los que son los auténticos documentos de la moderna concepción alegórica, a saber, las obras emblemáticas, gráficas y literarias, del Barroco. A través de los epígonos tardíos y más difundidos del

Schopenhauer: *Sämmtliche Werke*, loc. cit., vol. I: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, 2ª impresión, Leipzig s. a. [1892], pp. 314 ss. [ed. esp.: *El mundo como voluntad y representación*, Porrúa, México, 1983, pp. 189 s.].

Cfr. William Butler Yeats: *Erzählungen und Essays*, traducción alemana e introducción de Friedrich Eckstein, Leipzig, 1916, p. 114.

Quadro del pintor italiano Annibale Carracci (1560-1609). [N. del T.]

siglo XVII, su espíritu habla tan débilmente que tan sólo el lector de las más primitivas de estas obras siente la fuerza intacta de la intención alegórica. Mas sobre ellas pesaba como un veredicto el prejuicio clasicista que consiste, dicho brevemente, en la denuncia de una forma de expresión que la alegoría representa en tanto que mero modo de designación. Pero la alegoría —y demostrarlo es la misión de las páginas siguientes— no es una técnica lúdica de producción de imágenes, sino que es expresión, tal como es sin duda expresión el lenguaje, y también la escritura. En esto consistía justamente el *experimentum crucis*, pues justamente la escritura aparecía como el sistema de signos convencional por excelencia. De hecho Schopenhauer no es el único que cree haber despachado la alegoría señalando sin más que en lo esencial en nada se distingue de lo que es la escritura. De esta objeción depende, en último término, la relación que mantiene con los grandes objetos de la filología barroca, cuya fundamentación filosófica —por laboriosa que pueda parecer— resulta insoslayable. Constituyendo su centro justamente la discusión sobre lo alegórico, un concreto avance de la cual se halla sin duda alguna en la *Poesía barroca alemana* de Herbert Cysarz. Pero, bien sea porque la afirmación de la primacía del Clasicismo en tanto que entelequia de la poesía barroca impedía en general la comprensión de su esencia y en particular el examen de la alegoría, o bien porque el prejuicio mantenido contra ella coloca al Clasicismo en primer plano como si fuera su propio antepasado, al nuevo conocimiento de que el alegorismo constituye «la ley estilística dominante del alto Barroco en particular»<sup>[5]</sup> le hace perder su valor el intento de adoptar su formulación de un modo totalmente incidental, como si fuera un eslogan. Pues en oposición al Clasicismo, lo propio del Barroco «no es tanto el arte del símbolo como la técnica de la alegoría»<sup>[6]</sup>. Pero hasta en esta nueva formulación se le reconoce en todo caso el carácter de signo, manteniéndose el viejo prejuicio a cuya apropiada acuñación lingüística contribuiría Creuzer\* con el término «signo-alegoría»<sup>[7]</sup>.

5 Cysarz: loc. cit., p. 40.

6 Cysarz: loc. cit., p. 296.

7 Friedrich Creuzer: *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders des Griechen*, I [Simbolismo y mitología de los pueblos antiguos, especialmente de los griegos, I], 2ª parte, edición completamente reelaborada, Leipzig/Darmstadt, 1819, p. 118.

\* Friedrich Creuzer (1771-1858): erudito y filólogo alemán. Profesor en Heidelberg y miembro del 'cenáculo romántico', se le deben diversos estudios sobre la literatura y la mitología antiguas, así como diversas traducciones. [N. del T.]

r lo demás, las grandes disquisiciones teóricas sobre el simbolismo en primer volumen de la *Mitología* de Creuzer son mediatamente muy iosas para el conocimiento de lo alegórico. Junto a la banal doctrina tigua que en ellas perdura, contienen constataciones cuya elaboración istemológica Creuzer pudo llevar mucho más lejos. Así, la esencia sma de los símbolos, cuyo rango, a saber, la distancia respecto a lo górico, le interesa mantener, la descompone en los cuatro momen- siguientes: «Lo momentáneo, lo total, lo insondable de su origen y necesario»<sup>[8]</sup>; además, a propósito del primero, hace en otro pasaje a extraordinaria observación: «Ese elemento estimulante y algunas ces sobrecogedor conecta con otra propiedad, la brevedad. Es como i espíritu que se aparece de repente, o como un relámpago que ilu- ina de pronto la oscuridad de la noche. Un momento que inviste restro ser ... A causa de esa fecunda brevedad, ellos» —los antiguos— o comparan sobre todo con el laconismo ... Por eso, en situaciones portantes de la vida, cuando cada momento esconde todo un futuro o en consecuencias, momento que mantiene al alma en tensión, en stantes fatales, los antiguos percibían las señales divinas que ... llama- n *ymbola*»<sup>[9]</sup>. A esto se oponen, pues, las «exigencias al símbolo ... de aridad ... , brevedad, lo gracioso y lo bello»<sup>[10]</sup>, con lo que en la pri- era y las dos últimas se manifiesta una concepción que Creuzer com- rte con las teorías clasicistas del símbolo. Se trata de la doctrina del mbolo artístico, el cual, en cuanto símbolo supremo, se ha de distin- uir del limitado símbolo religioso o incluso místico. No cabe duda de ie la veneración que Winckelmann\* sentía por la escultura griega, yas imágenes de dioses se toman como ejemplos en este contexto, fue i esto normativa. El símbolo artístico es plástico. Pero es el espíritu de inckelmann el que habla a través de la antítesis de Creuzer entre el mbolo plástico y el místico. «Pues aquí predomina lo inefable, que, al

Creuzer: *loc. cit.*, p. 64.

Creuzer: *loc. cit.*, pp. 59 ss.

Creuzer: *loc. cit.*, pp. 66 s.

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768): arqueólogo e historiador del arte alemán. Promovió un análisis metódico de la evolución del arte basado en la idea estética de que el arte, ligado a una filosofía y a una concepción del mundo y del hombre, aspira a una Belleza universal e inmutable, a un ideal de equilibrio, serenidad y mesura a cuyo través no se expresa el individuo sino un tipo. Tal ideal lo encarnaba para él el arte griego. Su influjo fue decisivo sobre la naciente corriente neoclásica, que en la literatura y en el arte se oponía al rococó dominante en su tiempo. [N. del T.]

buscar expresión, con la infinita fuerza de su ser terminará por que- brar, como una vasija demasiado frágil, la forma terrena. Pero con ello resulta aniquilada la claridad misma de la visión, y sólo queda un asom- bro mudo». En el símbolo plástico, «el ser no tiende a lo excesivo, sino que, obedeciendo a la naturaleza, se adapta a su forma, la penetra y la anima. Aquel conflicto entre lo infinito y lo finito lo resuelve el hecho de que lo primero, al limitarse, se convierte en algo humano. Esta puri- ficación de lo figurativo, por un lado, y la renuncia voluntaria a lo des- mesurado, por otro, producen el fruto más bello de todo lo simbólico. Es el símbolo de los dioses, que aún prodigiosamente la belleza de la forma y la suprema plenitud del ser, y que, puesto que alcanzó su máxima perfección en la escultura griega, puede denominarse el sím- bolo plástico»<sup>[11]</sup>. El Clasicismo buscaba, pues, lo 'humano' en cuanto suprema 'plenitud del ser' y, movido por este anhelo, como debía des- preciar la alegoría, no captó sino una engañosa imagen de lo simbólico. A consecuencia de esto, también se encuentra en Creuzer una com- paración, no alejada de las teorías en boga, del símbolo «con la ale- goría, a la que el uso lingüístico habitual confunde tan a menudo con el símbolo»<sup>[12]</sup>. La «diferencia entre la representación simbólica y la alegórica» consiste en que «ésta meramente significa un concepto general o una idea que es distinta de ella misma; mientras que aquélla es la idea hecha sensible, encarnada. Ahí se da una sustitución ... Aquí este concepto ha descendido a este mundo corpóreo, y en la imagen lo vemos a él mismo y de modo inmediato». Con ello regresa Creuzer a su concepción original. «Por eso la diferencia entre ambos modos tam- bién se ha de poner en lo momentáneo, de lo que carece la alegoría ... Allí» —en el símbolo— «hay una momentánea totalidad; aquí, un pro- greso en una serie de momentos. De ahí que sea la alegoría, pero no el símbolo, la que comprende al mito ..., cuya esencia expresa del modo más perfecto el *épos* progresivo»<sup>[13]</sup>. Esta idea, sin embargo, no daría ni mucho menos lugar a una nueva valoración del modo alegórico de expresión, ya que, basándose en estas afirmaciones, podemos leer en otro pasaje a propósito de los filósofos jónicos de la naturaleza: «Resti- tuyen sus antiguos derechos al símbolo, desplazado por la locuaz

11 Creuzer: *loc. cit.*, pp. 63 s.

12 Creuzer: *loc. cit.*, p. 68.

13 Creuzer: *loc. cit.*, pp. 70 s.

yenda; al símbolo que, siendo originariamente hijo de la figuratividad, estando incluso él mismo incorporado al discurso, gracias a su significativa brevedad, gracias a la totalidad y a la concentrada exuberancia: su esencia, es mucho más apropiado que la leyenda para aludir a lo lo e inefable de la religión»<sup>[44]</sup>. A propósito de estas y otras disquisiciones semejantes, Görres\* hace en una carta la siguiente y magnífica observación: La «suposición del símbolo como ser, de la alegoría como significado no me gusta nada ... Podemos perfectamente contentarnos con la explicación que toma al uno como signo, cerrado en sí, comprimido y persistente constantemente en sí, de las ideas, reconociendo a la historia como una copia de las mismas progresiva en la sucesión, introducida en el flujo con el tiempo, torrencial y dramáticamente móvil. Así, el uno a la otra lo que la naturaleza muda, grande y poderosa de las montañas y las plantas a la historia humana, que progresa con la vida»<sup>[45]</sup>. No es poco lo que aquí se rectifica, pues el conflicto entre una historia del símbolo que pone el acento sobre lo que de semejante a la naturaleza de las montañas y las plantas hay en su crecimiento y el hincapié en lo momentáneo que en éste hace Creuzer nos indica el estado de la cuestión. La medida temporal de la experiencia simbólica es el instante místico en el que el símbolo da acogida al sentido en su interior culto e incluso boscoso, si es que puede decirse de ese modo. Y, por otra parte, la alegoría no se encuentra exenta de una correspondiente dialéctica, y la calma contemplativa con que se sumerge en el abismo entre el ser figurativo y el significar no tiene nada de la desinteresada suficiencia que se encuentra en la apariencia emparentada intención del signo. La violencia con la cual el movimiento dialéctico se agita en el abismo de la alegoría debe revelarla el estudio de la forma del *trauerspiel* con mucha más claridad que cualquier otro. Esa amplitud mundana, es decir, la histórica, que Görres y Creuzer atribuyen a la intención alegórica, es, en cuanto historia natural, en cuanto historia

primordial del significar o de la intención, de índole dialéctica. Bajo la decisiva categoría del tiempo, cuya introducción en el campo de la semiótica fue la gran intuición romántica de estos pensadores, se puede establecer persuasiva y formulariamente la relación entre símbolo y alegoría. Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera. Y, si es cierto que ésta carece de toda libertad 'simbólica' de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa significativamente como enigma no sólo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica propia de un individuo. Éste es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y ésta sólo tiene significado en las estaciones de su decaer. A mayor significado, mayor sujeción a la muerte, pues sin duda es la muerte la que excava más profundamente la dentada línea de demarcación entre la *physis* y el significado. Pero si la naturaleza siempre ha estado sujeta a la muerte, viene a ser igualmente de siempre alegórica. El significado y la muerte han madurado en el despliegue histórico tanto como, en el estado de pecado de la criatura excluida de la gracia, se compenetraban estrechamente en cuanto gérmenes. La perspectiva del mito deshilvanado como alegoría, que desempeña su papel en Creuzer, se revela a fin de cuentas moderadamente más moderna desde el punto de vista barroco. Contra ella se pronuncia, característicamente, un autor como Voß\*: «Como todas las personas sensatas, Aristarco\*\* tenía las leyendas homéricas sobre el mundo y

Creuzer: *loc. cit.*, p. 199.

Creuzer: *loc. cit.*, pp. 147 s.

Johann Joseph von Görres (1776-1848): admirador al principio de la Revolución Francesa, se convirtió en uno de los principales animadores del cenáculo de poetas románticos y nacionalistas de Heidelberg, y colaboró con los hermanos Grimm en la reunión de cuentos y leyendas alemanes. Desde las páginas de su periódico *El Mercurio Renano* defendió además el nacionalismo alemán. Acusado de liberalismo, huyó a Estrasburgo (1819). Ya de vuelta a Alemania (1827), defendería la idea de un catolicismo alemán. [N. del T.]

\* Johann Heinrich Voß (1751-1825): famoso erudito y poeta alemán. Susyas son sendas traducciones en alejandrinos de *La Ilíada* y *La Odisea*, junto a algunos idilios que, a pesar de cierto sentimentalismo, constituyen una buena descripción de la pequeña burguesía del norte de la Alemania de su tiempo. [N. del T.]

\*\* Aristarco de Samotracia (220-143 a. C.): gramático y crítico griego. Alumno de Aristófanes de Bizancio, dirigió la biblioteca de Alejandría. A él y a su maestro se atribuía el famoso *canon alejandrino*, clasificación por orden de mérito de las obras literarias griegas consideradas modelos de cada género. Pero se hizo célebre sobre todo por sus trabajos críticos sobre los poemas de Homero: a partir de la concepción de una unidad

divinidad por creencias ingenuas de la época heroica de Néstor\*. Pero «ates\*\*», al que se unieron el geógrafo Estrabón\*\*\* y los gramáticos posteriores, las consideraba símbolos primordiales de secretas doctrinas místicas, procedentes de Egipto sobre todo. Tal simbología, que remonta arbitrariamente a un pasado primitivo las experiencias y tesis religiosas de los tiempos posthoméricos, continuaría siendo dominante a lo largo de los siglos del monaquismo, y se denominó mayoritariamente «allegoría»<sup>[16]</sup>. El autor desaprueba esta referencia del mito a la alegoría, pero también concede que no es impensable, y que estriba en una teoría de la leyenda como la desarrollada por Creuzer. El *épos* es de hecho una forma clásica de una historia significativa de la naturaleza, como la *allegoría* es la barroca. Afín a ambas orientaciones espirituales, el romanticismo tenía que aproximar entre sí al *épos* y la *allegoría*. Así formuló Schelling el programa de la exégesis alegórica de la épica en la famosa frase según la cual la *Odisea* era la historia del espíritu humano, y la *Ilíada* la historia de la naturaleza.

La misma expresión alegórica viene al mundo con un entrecruzamiento peculiar de naturaleza e historia. A arrojar luz sobre su origen dedicó su tesis a Karl Giehlow, y tan sólo a partir de su monumental investigación sobre *La jeroglífica del humanismo en la alegoría del Renacimiento, especialmente en el arco triunfal del emperador Maximiliano I* ha sido posible establecer, incluso históricamente, que y de qué manera la *allegoría* moderna, surgida en el siglo XVIII, se destaca de la medieval. Ciertamente —y esto aparecerá como particularmente significativo en el curso de este estudio—, entre ambas existe

una dimensión poética, suprimió los cantos y pasajes que consideraba apócrifos y señaló otros como sospechosos de interpolación, en una edición que, descubierta por Villoison en Venecia en el año 1781, estuvo en el origen de la que se llamó *cuestión homérica*. [N. del T.]

Johann Heinrich Voss: *Antisymbolik* [Antisimbolismo], vol. 2, Stuttgart, 1826, p. 223.

Néstor: rey legendario de Pilos. Extremadamente longevo, participó activamente en la guerra de Troya. Homero lo presenta como elocuente consejero conciliador y moderado. [N. del T.]

Crates (s. V a. C.): actor y poeta cómico ateniense, se le considera el primer autor de teatro cómico ático que sustituyó los ataques políticos y personales por temas generales, alegorías mitológicas, filosóficas, etc. [N. del T.]

\* Estrabón (ca. 58 a. C. - ca. 23 d. C.): geógrafo griego. Perdidas sus *Memorias históricas*, se conservó la mayor parte de su *Geografía*. Poco conocida en su tiempo e ignorada durante la Edad Media, se reeditó en el Renacimiento. En ella plantea Estrabón los problemas del origen de los pueblos, de sus migraciones, de la fundación de imperios, etc., y estudia las relaciones entre el hombre y el medio natural. [N. del T.]

siempre un nexo preciso y esencial. No obstante, tan sólo cuando el nexo se destaca en tanto que constante de las variables históricas, se da a conocer este nexo según el contenido, una distinción que sólo ha sido posible justamente tras el descubrimiento de Giehlow. Entre los investigadores precedentes, tan sólo Creuzer, Görres y, especialmente, Herder parecen haber prestado su atención a los enigmas de esta forma de expresión. Precisamente de las épocas en cuestión admite el último: «La historia de este tiempo y de este gusto aún se encuentra sumida en gran medida en la oscuridad»<sup>[17]</sup>. En cuanto a su propia conjetura: «Se imitaban las antiguas pinturas monacales, pero con mucha comprensión y gran intuición de las cosas, por lo cual yo casi llamaría a esta época la época emblemática»<sup>[18]</sup>, resulta errónea desde el punto de vista histórico, si bien habla a partir de un barrunto del contenido de esta literatura que sitúa a Herder por encima de los mitólogos románticos. A él se refiere Creuzer en sus disquisiciones sobre el emblema moderno: «Incluso más tarde se siguió permaneciendo fiel a este amor a lo alegórico, que pareció revivir en el siglo XVII ... Durante el mismo período, conforme a la seriedad del carácter nacional de los alemanes, la *allegoría* adoptaría entre ellos una orientación de índole más ética. Con los avances de la Reforma, lo simbólico tuvo que perder cada vez más terreno como expresión de los misterios de la religión ... El antiguo amor por lo intuitivo se manifestaba ... en representaciones simbólicas de índole política y moral. Sin embargo, ahora la *allegoría* tenía incluso que encarnar aquella verdad recién conocida. Un gran escritor de nuestra nación que, gracias a lo amplio de su espíritu, no encuentra inmadura ni pueril sino digna y merecedora de atención esta manifestación de la fuerza alemana, aprovecha la generalidad que entonces tenía ese modo de representación para llamar a esa época de la Reforma la época emblemática, y nos da al respecto indicaciones que conviene tener sin duda en cuenta»<sup>[19]</sup>. Conforme al precario estado del conocimiento de la época, Creuzer tampoco pudo corregir más que la valoración, pero no el conocimiento, que corresponde a la *allegoría*. Así, solamente la obra de Giehlow, en cuanto que es obra de índole histórica, abre la posibilidad de penetrar esta forma desde el

17 [Johann] G[ottfried] Herder: *Vermischte Schriften* [Escritos misceláneos], vol. 5: *Zerstreute Blätter* [Hojas dispersas], Viena, 1801; segunda edición, nuevamente revisada, Viena, 1801, p. 58.

18 Herder: *loc. cit.*, p. 194.

19 Creuzer: *loc. cit.*, pp. 227 s.

punto de vista de la filosofía de la historia. El estímulo concreto para su obra lo descubrió en los esfuerzos realizados por los eruditos humanistas para descifrar los jeroglíficos, los cuales derivaban el método de sus tentativas de un *corpus* pseudoepigráfico, a saber, los *Hieroglyphica* de Horapolo\*, redactados a finales del siglo II, o, muy posiblemente, del IV después de Cristo. Éstos no se ocupan —lo cual los caracteriza, determinando desde la base su influencia sobre los humanistas— más que de los llamados jeroglíficos simbólicos y enigmáticos, meros signos gráficos que, excluyendo los fonéticos corrientes, se le proponían al hierogámata en el marco de la sacra iniciación en cuanto último grado de una filosofía mística de la naturaleza. Los obeliscos se abordaban en efecto con las reminiscencias de esta lectura, y de este modo un malentendido se convirtió en la base de una rica e infinitamente difundida forma de expresión. Pues de la interpretación alegórica de los jeroglíficos egipcios, en la cual en lugar de los datos históricos y pertinentes al culto sólo se reconocían lugares comunes de la filosofía de la naturaleza, junto con otros místicos y morales, los literatos procedieron a la construcción de esta nueva clase de escritura. Así nacieron las iconologías, que no sólo elaboraban por completo sus frases, traduciendo sus proposiciones «palabra por palabra por medio de especiales signos gráficos»<sup>[20]</sup>, sino que, no pocas veces, venían presentadas como léxicos<sup>[21]</sup>. «Bajo la guía de Alberti, artista y erudito\*\*», los humanistas comenzaron a escribir, en vez de con letras, empleando imágenes de cosas (*rebus*), con lo cual, sobre la base de

20 Karl Giehlow: *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders des Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Ein Versuch. Mit einem Nachwort von Arpad Weidgärtner* [La jeroglífica del humanismo en la alegoría del Renacimiento, especialmente en el arco de triunfo del emperador Maximiliano I. Un ensayo, con un epílogo de Arpad Weidgärtner], Viena/Leipzig, 1915 (*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* [Almanaque de las colecciones de historia del arte de la casa imperial más alta de todas], vol. 32, Cuaderno 1), p. 36.

21 Cfr. Cesare Ripa: *Iconologia*, Roma, 1609.

\* Horapolo (s. IV d.C.): erudito egipcio. El texto griego de sus *Hieroglyphica*, supuestamente traducido del original egipcio por un Filipo del que nada más se sabe, fue publicado por vez primera en una edición de Esopo impresa por Aldo Pio Manuzio en Venecia en el año 1505. A la edición latina de Augsburgo en 1515 siguieron otras muchas ediciones. En esencia se trata de una explicación de los jeroglíficos como formas visuales de ideas-palabras, es decir, como emblemas. La influencia de esta obra no la interrumpió siquiera la demostración científica, por parte de Jean-François Champolion (1790-1832) y otros, de que la interpretación de Horapolo tan sólo era correcta en trece de los doscientos casos por él analizados. [N. del T.]

\*\* Leon Battista Alberti (1404-1472): humanista y arquitecto italiano. En sus diálogos, su *Teogonía* y sobre todo su tratado *De la familia* (1437-1441), propuso el ideal de equilibrio y

los jeroglíficos alegóricos y con tales inscripciones enigmáticas se llenaron las medallas, las columnas, los arcos triunfales y todos los restantes objetos artísticos del Renacimiento»<sup>[22]</sup>. «Junto con la teoría griega de la libertad de la intuición artística, el Renacimiento también tomó de la Antigüedad el dogma egipcio de su constricción. Ambas concepciones tenían que entrar sin duda en un conflicto, reprimido al principio por artistas geniales, en el que la última lograría vencer en cuanto un espíritu hierático se hizo amo del mundo»<sup>[23]</sup>. En los productos propios del Barroco maduro es cada vez más reconocible la distancia de los comienzos de la emblemática de cien años antes, más lábil la semejanza con el símbolo, y más abrumadora la ostentación hierática. Algo así como una teología natural de la escritura desempeña ya un papel en los *De re aedificatoria libri decem* de Leon Battista Alberti. «Con ocasión de una investigación sobre los títulos, signos y esculturas adaptadas a los monumentos fúnebres, éste encuentra pretexto para trazar un paralelismo entre la escritura alfabética y los signos egipcios. Como defecto de la primera, hace hincapié en el hecho de que, siendo tan sólo conocida en su tiempo, tiene luego que caer en el olvido... En contraposición a ésta pone de relieve el sistema que es propio de los egipcios, que, p. ej., designan a Dios mediante un ojo, a la naturaleza con un buitre, al tiempo con un círculo o a la paz con un buey»<sup>[24]</sup>. Pero aun así, contemporáneamente, la especulación se aplicó a una apología menos racionalista de la emblemática, reconociendo mucho más decididamente lo hierático de la forma. En su *Comentario a las Enéadas de Plotino*\*, Marsilio Ficino observa a propósito de la jeroglífica que los sacerdotes egipcios «habrían

medura que él mismo se esforzaba por alcanzar desde la absoluta confianza en la virtud humana. Fue uno de los primeros defensores de la lengua vulgar, y hacia 1443 redactó la primera gramática italiana. Interesado por las ciencias físicas y las matemáticas tanto como por la moral y la literatura, tuvo la arquitectura como punto de convergencia de sus preocupaciones. Tras una *Della Pittura*, una *De Statua* y un profundo estudio de Vitruvio, presentó en su *De re aedificatoria* la arquitectura como el arte por excelencia de la Ciudad: en su interpretación, el monumento es un todo orgánico cuyos elementos deben armonizar tanto entre sí como con el conjunto con un rigor casi musical. [N. del T.]

22 Giehlow: *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, loc. cit., p. 34.

23 Giehlow: loc. cit., p. 12.

24 Giehlow: loc. cit., p. 31.

\* Plotino (ca. 205-270): filósofo neoplatónico griego. Las aspiraciones místicas conocidas durante las campañas militares en que acompañó a las tropas romanas hasta Persia y la India trató de conciliarlas con la racionalidad de la filosofía griega (Platón y Aristóteles). Sus obras fueron publicadas por su discípulo Porfirio bajo el título de *Enéadas*. [N. del T.]

erido» a través de ella «crear algo correspondiente al pensamiento mismo, pues la divinidad posee en efecto el conocimiento de todas las cosas no a la manera de una representación cambiante sino más bien, y así decir, como la forma más simple y más estable de la cosa misma. Los jeroglíficos resultan ser por tanto verdadera copia de las ideas divinas! Al efecto, le sirve como ejemplo el jeroglífico utilizado para el concepto de tiempo, la serpiente alada que se muerde la cola. Pues la multitud y movilidad que corresponden a la representación humana del tiempo, cómo éste une el comienzo con el fin en un rápido ciclo, cómo señala prudencia y trae y lleva las cosas, toda esta serie de pensamientos contiene la imagen estable y determinada del círculo formado por la serpiente»<sup>[25]</sup>. ¿Qué expresa la siguiente frase de Pierio Valeriano sino la convicción teológica de que los jeroglíficos de los egipcios contienen una herencia hereditaria que ilumina cualquier oscuridad de la naturaleza?: *Quippe cum hieroglyphice loqui nihil aliud sit, quam diuinarum manarumque rerum naturam aperire*»<sup>[26]</sup>/. Precisamente esta *Hieroglyphica* observa en su *Epistola nuncupatoria*: «*Nec deerit occasio recte sentientibus, qui accommodate ad religionem nostram haec retulerint et exponerint. Nec etiam arborum et herbarum consideratio nobis ociosa est, in B. Paulus et ante eum Dauid ex rerum creaturarum cognitione, Dei magnitudinem et dignitatem intellegi tradant. Quae cum ita sint, quis mirum tam torpescenti, ac terrenis faecibusque immerso erit animo, si se non innumeris obstructum a Deo beneficiis fateatur, cum se omnem creatum uideat, et omnia quae coelo, aëre, aqua, terraque continent, hominis causa generata esse*»<sup>[27]</sup>/. La «*hominis causa*» no ha de

Giehlow: loc. cit., p. 23.

*Hieroglyphica sive de sacris aegyptiorum literis commentarii, Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii Belluensis* [*Jeroglífica o Comentarios a las letras sagradas de los egipcios, de Ioannis Pierio Valeriano, Bolzano beluense*], Basilea, 1556. Frontispicio.

Pierio Valeriano: loc. cit., lámina 4 (de la paginación particular).

«Pues hablar con jeroglíficos no es otra cosa que descubrir la naturaleza de las cosas divinas y humanas». [N. del T.]

«A quienes piensan rectamente no les faltará ocasión de referir y exponer estas cosas de modo adecuado a nuestra religión. Ni siquiera la consideración de los árboles y las hierbas nos es ociosa, ya que el bienaventurado Pablo, y antes que él David, afirman que a partir del conocimiento de las cosas creadas es posible comprender la grandeza y dignidad de Dios. Siendo esto así, ¿quién de nosotros tendrá ánimo tan apático e inmerso en las terrenas impurezas que no se declare abrumado por los innumerables beneficios recibidos de Dios, al contemplarse creado como hombre y ver que todas las cosas contenidas en el cielo, el aire, el agua y la tierra han sido engendradas por causa del hombre?». [N. del T.]

hacer pensar tanto en la teleología de la Ilustración, para la que el fin supremo de la naturaleza era la felicidad humana, como en la bien distinta del Barroco. No estando dedicada ni a la dicha terrena ni a la moral de las criaturas, ésta está aplicada únicamente a su iniciación en los misterios. Pues para el Barroco la naturaleza es útil a la expresión de su significado, a la representación emblemática de su sentido, la cual, en cuanto alegórica, continúa siendo irremediabilmente distinta de su realización histórica. En los ejemplos morales y en las catástrofes, la historia no contaba sino como un momento temático de la emblemática. El que ahí vence es el rígido rostro de la naturaleza significativa, mientras que la historia ha de quedar, de una vez por todas, confinada en el accesorio. La alegoría medieval es sin duda didáctico-cristiana: en el sentido de la historia mística de la naturaleza, el Barroco en cambio se remonta a la Antigüedad. A la egipcia, pero también pronto a la griega, de cuyos secretos tesoros de invención se tenía como descubridor a Ludovico da Feltre\*, «llamado 'el Muerto' por su actividad 'grutesco'-subterránea de descubridor. Al pintor antiguo que, a partir de un muy comentado pasaje de Plinio\*\* sobre la pintura decorativa, se tenía por clásico de lo grutesco, el 'pintor de balcones' Serapión, se le acabó vinculando, debido a la existencia de un anacoreta del mismo nombre, con la personificación de lo fantástico-subterráneo, lo secreto-espectral, en la literatura (en *Los hermanos Serapión* de E. T. A. Hoffmann\*\*\*), pues ya entonces lo enigmático-misterioso del efecto parece ir asociado a lo subterráneo-misterioso en el origen del grutesco en ruinas y catacumbas enterradas. Lo que la caverna y la gruta nos expresan no deriva de 'grotta' en sentido literal, sino de lo 'oculto'—lo excavado—... Todavía en el siglo XVIII existía para ello... la expresión de 'encriptado'. Y en ello operaba ya desde el principio lo

- \* Ludovico da Feltre: al parecer, se trata de Lorenzo Luzzo (1474 ó 1480-ca. 1526), pintor italiano de la escuela veneciana comúnmente llamado «el Muerto da Feltre» («el Muerto de Feltre»). [N. del T.]
- \*\* Caius Plinius Secundus, Plinio el Viejo (23-79): naturalista y escritor romano. Junto a numerosos tratados sobre gramática, arte, etc., compuso una *Historia natural* que constituye una vasta enciclopedia de los conocimientos de su tiempo. [N. del T.]
- \*\*\* Ernst Theodor Wilhelm Amadeus Hoffmann (1776-1822): escritor y compositor alemán. Dotado de una imaginación que él mismo juzgaba como 'excéntrica', se consagró a una intensa actividad artística, tanto musical (piezas para piano, música de cámara y óperas) como literaria. Su figura inspiró a no pocos músicos (*Kreiseriana* de Schumann, *Cascanueces* de Chaikovski, *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach), así como a escritores. [N. del T.]

nigmático'»<sup>[28]</sup>. Winckelmann no está muy lejos de esto. Por más enérgicamente que se oponga a los principios estilísticos de la alegoría barroca, su teoría sigue estando emparentada en muchos aspectos con muchos autores precedentes. En su «Ensayo de una alegoría», Borinski verá muy claramente. «Precisamente en esto está Winckelmann asomado todavía en líneas generales con la creencia renacentista en la 'sapientia veterum', en la existencia de un vínculo espiritual entre arte y verdad riginaria, entre ciencia intelectual y arqueología ... Él buscaba en la auténtica 'alegoría de los antiguos', 'insuflada' por la riqueza de la inspiración homérica, la panacea 'psíquica' contra la 'esterilidad' de la eterna repetición de escenas de martirio y mitológicas en el arte de los modernos ... Pues sólo esta alegoría le enseña al artista a 'inventar', situándolo a la altura del poeta»<sup>[29]</sup>. Así, quizá más radicalmente aún que en el barroco, lo alegórico queda separado de lo simplemente edificante.

Cuanto más se ramificaba la evolución de la emblemática, tanto más impenetrable se volvía aquella expresión. Los lenguajes construidos a base de imágenes egipcio, griego y cristiano se interpenetraron. Así, una obra como el *Polyhistor symbolicus*<sup>[30]</sup>, redactada por el mismo jesuita Caussin<sup>\*</sup> cuya *Felicitas latina* tradujo Gryphius, es característica de la solitud con que la teología favoreció ese fenómeno. Ninguna podía parecer más adecuada de lo que lo era esta escritura enigmática, tan sólo accesible a los cultivados, para guardar las máximas de la alta política y de la auténtica sabiduría de la vida. En su ensayo sobre Johann Valentin Andreae<sup>\*\*</sup>, llamaría Herder a especular con la hipótesis de que la emblemática hubiera sido un asilo para no pocas ideas que no se querían manifestar abiertamente delante de los príncipes. Y aún más paradójica resulta la opinión de Opitz. Pues, por una parte, concibe el esoterismo teológico propio de

esta forma de expresión como la verdadera corroboración del noble linaje de la poesía, pero, por otra, piensa que había sido adoptado precisamente en aras de la comprensión general. En este sentido, la frase del *Art poétique* de Delbene<sup>\*</sup>: «La poésie n'était au premier âge qu'une théologie allégorique»<sup>\*\*</sup> la reproduce Opitz en una conocida formulación del segundo capítulo de la *Poesía alemana*: «La poesía no era otra cosa al principio sino una oculta teología». Pero dice también, por otro lado: «Puesto que el mundo primitivo y rudo era demasiado grosero e incivilizado / como para que se captaran y entendieran adecuadamente las enseñanzas de la sabiduría y las de las cosas celestiales, / los hombres más sabios / se vieron obligados a esconder y ocultar / en unas rimas y fábulas / que el vulgo está dispuesto a escuchar especialmente / lo que habían descubierto para la edificación en el temor de Dios / y en las buenas costumbres y conducta»<sup>[31]</sup>. En general, esta concepción continuaría siendo normativa, fundamentando también en Harsdörffer, quizás el más consecuente alegorista, la teoría de esta forma de expresión. Al haberse infiltrado en todas las regiones del espíritu, desde las más amplias a las más restringidas, desde la teología, las ciencias naturales y la moral, hasta la heráldica, el poema festivo y el lenguaje amoroso, el fondo de sus accesorios intuitivos resulta ilimitado. Para cada ocurrencia, el instante de la expresión coincide con una verdadera erupción de imágenes, como efecto secundario de la cual la multitud de metáforas se dispersa caóticamente. Así se representa en este estilo lo sublime. «Universa rerum natura materiam praebet huic philosophiae (sc. imaginum) nec quicquam ista protulit, quod non in emblema abire possit, ex cujus contemplatione utilem virtutum doctrinam in vita civili capere liceat: adeo ut quemadmodum Historiae ex Numismatibus, ita Morali philosophiae ex Emblematis lux inferatur»<sup>[32]</sup><sup>\*\*\*</sup>. En efecto, esta comparación es particular-

[28] Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* [La Antigüedad en la poética y la teoría del arte], vol. I, loc. cit., p. 189.

[29] Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, vol. 2, loc. cit., pp. 208 s.

[30] Cfr. Nicolaus Caussin: *Polyhistor symbolicus, electorum symbolorum, et parabolarum historicarum stromata, XII libris complectens* [El erudito simbólico, miscelánea de símbolos escogidos y parábolas históricas en doce libros], Colonia Agripina, 1623.

\* Nicolaus Caussin o Nicolas Caussin (1583-1651): predicador y moralista jesuita francés. Traductor de Horapolo y autor de trabajos sobre emblemática antigua, también escribió tragedias. Confesor del rey Luis XIII, se enfrentó a la influencia sobre éste del cardenal Richelieu. [N. del T.]

\*\* Johann Valentin Andreae (1586-1654): pastor y teólogo protestante alemán, supuesto fundador de la Hermandad de los Rosacruces. [N. del T.]

[31] Opitz: *Prosodia Germanica, Oder Buch von der Deutschen Poeterey* [Prosodia alemana o Libro de la poesía alemana], loc. cit., p. 2.

[32] [Reseña anónima de Menestrier: *La philosophie des images* [La filosofía de las imágenes], en:] *Acta eruditorum* [Actas de eruditos], anno MDCLXXXIII publicata, Lipsiae [Leipzig], 1683, p. 17.

\* Alphonse Delbene (1540-1608): abad de la abadía cisterciense de Hautecombe, en Saboya. [N. del T.]

\*\* «La poesía no era en su primera época otra cosa que una teología alegórica». [N. del T.]

\*\*\* «La naturaleza en su totalidad proporciona materiales a esta filosofía (es decir, la de las imágenes) y no produce nada que no pueda transponerse en emblemas, de cuya contemplación es posible extraer una doctrina de las virtudes que resulte muy útil para la vida civil; y del mismo modo que las monedas arrojan luz sobre la historia, así también los emblemas arrojan su luz sobre la filosofía moral». [N. del T.]



te afortunada. A la naturaleza, sin embargo, que aquí aparece históricamente marcada, es decir, en tanto que escenario, le es también inherente absolutamente algo numismático. Así, el mismo autor —reseñador de las *Acta eroditorum*— dice en otro pasaje: «*Quamvis rem symbolis et nomenclatibus praebere materiam, nec quicquam in hoc universo existens, quod non idoneum iis argumentum suppeditet, supra in Actis... monitum; cum primum philosophiae imaginum tomum superioriorum editum enarraremus. Cujus assertionis alter hic tomus*<sup>[33]</sup>, qui hoc prodiit, egregia praebet documenta; a naturalibus et artificialibus, ignis, elementis, igne, montibus ignivomis, tormentis pulverariis et aliis chymicis bellicis, chymicis item instrumentis, subterraneis cuniculis, luminaribus, igne sacro, aere et variis avium generibus deprompta bola et apposita lemmata exhibens»<sup>[34]</sup>/. Un sólo documento podrá darnos para demostrar hasta dónde llegó esa dirección. Así, se lee en la *heraldica* de Böckler<sup>\*\*</sup>: «De las hojas. Rara vez se encuentran hojas en los blasones, / pero donde se encuentran / significan la verdad / porque cierta medida se parecen tanto a la lengua como al corazón»<sup>[35]</sup>. «De las nubes. Del mismo modo que las nubes se elevan sobre sí (!) en las montañas, / desde donde luego vierten su lluvia fecunda, / para que los campos, / los frutos y los hombres refresque y vigorice, / así un ánimo noble se eleva / en los asuntos de virtud remontarse también a las alturas / y luego para sacar a luz sus dones / aplicarse / al servicio de la patria»<sup>[36]</sup>. «Los caballos blancos significan la paz triunfante / una vez la guerra concluida, / y al

Cfr. C[laude] F[rançois] Menestrier: *La philosophie des images*, París, 1682, así como Menestrier: *Devises des princes, cavaliers, dames, sçavans, et autres personnages illustres de l'Europe* [*Divisas de príncipes, caballeros, damas, sabios y otros personajes ilustres de Europa*], París, 1683.

[Reseña anónima de Menestrier: *Devises des princes*, en:] *Acta eroditorum*, 1683, loc. cit., p. 344. Georg Andreas Böckler: *Ars heraldica. Das ist: Die Hoch-Edle Teutsche Adels-Kunst* [*Ars heraldica. Esto es: La muy noble heráldica alemana*], Núremberg, 1688, p. 131.

Böckler: loc. cit., p. 140.

«Ya se dijo anteriormente... en las *Acta* que cualquier cosa se presta a ser materia de símbolos y emblemas, y que en este universo nada hay que no proporcione un argumento idóneo para ellos; tal como explicamos a propósito de la publicación el pasado año del primer volumen de la filosofía de las imágenes. Este otro volumen, aparecido en el presente año, documenta bien tal aserción con excelentes ejemplos; junto con sus lemas correspondientes, muestra símbolos sacados de cosas naturales y artificiales, de los elementos, del fuego, de los volcanes, de los mecanismos que arrojan polvo sobre las ciudades sitiadas y de otras máquinas de guerra, así como de los instrumentos de la química, de los túneles subterráneos, del humo de las lámparas, del fuego sacro, del aire, así como de varias especies de aves». [N. del T.]

Georg Andreas Böckler (ca. 1617-1687): arquitecto, teórico de la arquitectura y heraldista alemán. [N. del T.]

mismo tiempo la velocidad»<sup>[37]</sup>. Pero lo más sorprendente es una completa jeroglífica de los colores que, en combinaciones dos a dos, nos propone este libro: «Rojo con plata, / afán de vengarse»<sup>[38]</sup>, «Azul ... con rojo, / es descortesía»<sup>[39]</sup>, «Negro ... con púrpura, / devoción constante»<sup>[40]</sup>, por no seguir citando. «Las numerosas oscuridades en la conexión entre signo y significado ... no intimidaban sino que más bien estimulaban a servirse como símbolos de cualidades que eran cada vez más remotas respecto del objeto representativo, a fin de superar hasta a los egipcios con nuevas sutilezas. A ello se añadía la fuerza dogmática de los significados heredados de la Antigüedad, de tal modo que una y la misma cosa podía simbolizar tanto una virtud como un vicio, es decir, todo en definitiva»<sup>[41]</sup>.

Esta circunstancia lleva a las antinomias de lo alegórico, cuyo tratamiento dialéctico no se puede eludir si es que se desea conjurar la imagen del *Trauerspiel*. Cada personaje, cada cosa y cada situación puede significar cualquier otra. Posibilidad que emite un juicio devastador pero justo sobre el mundo profano: al definirlo como un mundo en el cual apenas importa el detalle. Sin embargo, y sobre todo para el que tiene presente la forma de la exégesis textual alegórica, no cabe duda alguna de que esos accesorios del significar, precisamente por aludir a algo distinto, cobran una potencialidad que los hace parecer inconmensurables con las cosas profanas y las eleva a un plano superior, pudiendo incluso llegar a santificarlas. Según esto, en la consideración alegórica el mundo profano aumentará de rango en la misma medida en que se devalúa. El correlato formal de esta dialéctica religiosa del contenido es la de la convención y la expresión. Pues, en efecto, la alegoría es ambas cosas, y ambas son antagonicas por naturaleza. Pero así como en general la doctrina barroca concebía la historia en tanto que creado acontecer, la alegoría en particular, aun siendo convención como toda escritura, sin embargo es tenida por creada igual que la sagrada. La alegoría del siglo XVII no es pues convención de la expresión, sino expresión de la convención. Expresión por tanto de la autoridad, secreta por la dignidad misma de su origen y pública por el ámbito de su validez. Se trata en este

37 Böckler: loc. cit., p. 109.

38 Böckler: loc. cit., p. 81.

39 Böckler: loc. cit., p. 82.

40 Böckler: loc. cit., p. 83.

41 Giehlow: *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, loc. cit., p. 127.

, una vez más, de ese mismo carácter antinómico que se encuentra irradamente en el conflicto de la fría técnica prefabricada con la ptiva expresión de la alegoresis, también aquí una solución dialéctica : radica en la esencia de la escritura. En efecto, de la lengua revelada ueede pensar sin contradicción un uso más vivo y mucho más libre en ue no pierda nada de su dignidad. No así de esa escritura con la cual ría darse la alegoría. De hecho, la santidad de la escritura es inseparable de la idea de su estricta codificación. Pues toda escritura de carácter sacro se fija en complejos que, en último término, constituyen, o an de formar, uno único y ya inalterable. De ahí justamente que la ritura alfabética, en cuanto combinación de átomos gráficos, se disic al máximo respecto de la escritura de complejos sacros, que se sman en la jeroglífica. Si la escritura quiere asegurarse su carácter ro —cada vez la afectará más el conflicto entre validez sacra y comnsibilidad profana—, tiende a los complejos, a la jeroglífica. Algo que ede en el Barroco. Allí, exterior y estilísticamente —tanto en la drasidad de la composición tipográfica como en la metáfora sobrecarla—, lo escrito tiende hacia la imagen. No es pensable un contraste s brutal con el símbolo artístico, el símbolo plástico o la imagen de la alidad orgánica, que ese amorfo fragmento que resulta el ideograma górico. En su seno, el Barroco se revela como soberana contraparte . Clasicismo, algo que hasta ahora solamente en el Romanticismo se oía aceptado reconocer. Y no se puede resistir la tentación de indagar ambos las constantes. En ambos, tanto en el Romanticismo como en el rroco, de lo que se trata no es tanto de una corrección al Clasicismo no al arte mismo. Al contrastante preludeo del Clasicismo que resulta Barroco, es difícil negarle una concreción superior y hasta una mejor toridad y una validez más duradera en esa corrección. Mientras que, nombre de la infinitud, así como de la forma y de la idea, el Romanismo potencia críticamente la forma completa<sup>[42]</sup>, la profundidad de mirada alegórica transforma de golpe las cosas y las obras en una ritura emocionante. Tal mirada es penetrante todavía en la *Descripción*

Cfr. Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, loc. cit., p. 105 [ed. esp.: *supra*, pp. 110].

Johann [Joachim] Winckelmann: *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst* [Ensayo de una alegoría en especial para el arte], edición del centenario por Albert Dressel a partir del ejemplar manuscrito del autor con muchos añadidos de su mano, así como con cartas inéditas de Winckelmann y anotaciones contemporáneas sobre sus últimas horas.

del torso de Hércules en el *Belvedere de Roma* de Winckelmann<sup>[43]</sup>, donde lo recorre trozo a trozo, miembro a miembro, y esto en un sentido nada clásico. No por casualidad esto se realiza con un torso. Así, en el campo de la intuición alegórica, la imagen es fragmento, runa. Su belleza simbólica se volatiliza al contacto de la luz de lo teológico, resultando con ello disipada la falsa apariencia de totalidad. Pues el *eidos* se apaga, el símil se disuelve, el cosmos ahí contenido se deseca. En las áridas *rebus* resultantes hay una clarividencia aún accesible al que rumia confuso. Y es que por esencia al Clasicismo le estaba negado percibir la carencia interior de libertad, la imperfección y fragilidad de la bella *physis* sensible. Pero es ésta precisamente la que, oculta debajo de su pompa extravagante, proclama la alegoría del Barroco con un énfasis que no tiene precedentes. Un profundo barrunto de la problemática del arte —dado que no era sólo por afectación clasista, sino por escrúpulo religioso, por lo que su práctica se relegó a los 'ratos perdidos'— surge así como reacción a su autoexaltación renacentista. Si los artistas y pensadores del Clasicismo no se ocuparon de lo que para ellos era solamente caricatura, algunas proposiciones realizadas en el seno de la estética neokantiana dan idea de la aspereza del debate. La dialéctica de esta forma de expresión es en general mal entendida, desconfiándose de ella como ambigüedad. «Pero, en efecto, la ambigüedad, la multiplicidad de significados, es rasgo fundamental de la alegoría; la cual está orgullosa, como lo está el Barroco, de la riqueza de sus significados. Mas esta característica ambigüedad es también la riqueza del derroche; la naturaleza, al contrario, según las viejas reglas de la metafísica como según las propias de la mecánica, se encuentra sometida a la ley del ahorro. La ambigüedad por tanto es siempre la contradicción de la pureza y la unidad del significado»<sup>[44]</sup>. No menos doctrinarias nos resultan las reflexiones de Carl Horst, discípulo de Hermann Cohen, quien por el tema de sus *Problemas del Barroco* se encontraba obligado a realizar un enfoque más concreto. A pesar de lo cual, de la alegoría se nos dice que «siempre revela una 'transgresión de los límites de otra índole', una entrada de las artes figurativas en el ámbito de representación de las 'discursivas'. Tal violación de los límites», prosigue el autor, «en ninguna parte resulta vengada más estricta

Con una observación previa de Constantin Tischendorf, Leipzig, 1866, pp. 145 ss.

44. Hermann Cohen: *Ästhetik des reinen Gefühls* [Estética del sentimiento puro], vol. 2 (*System der Philosophie* [Sistema de filosofía]. 3.), Berlín, 1912, p. 305.

inexorablemente que en la pura cultura del sentimiento, la cual cumbe más a las 'artes figurativas' mantenidas puras que a las mismas 'discursivas'; así aproxima las primeras a la música ... En la impregnación a sangre fría de las más variadas formas de expresión con esas tiránicas ..., se ignora y se violenta el sentimiento y comprensión del arte. Esto es lo que hace la alegoría en el campo de las artes 'figurativas'. Su intrusión puede por tanto calificarse de grosera infracción contra la paz y el orden de la legalidad artística. Y, sin embargo, en su reino nunca ha faltado, y artistas grandísimos le han dedicado sin dudas obras»<sup>[45]</sup>. Obviamente, este solo hecho habría tenido que procurar otro modo de consideración de la alegoría. Pero el modo de pensamiento no dialéctico de la escuela neokantiana no está capacitado para captar la síntesis que en la escritura alegórica resulta de la lucha entre la tensión teológica y la artística, no tanto en el sentido de una paz como el de una *tregua dei* entre las dos posiciones en conflicto.

con el *Trauerspiel* la historia entra en escena, esto lo hace en tanto que crítica. La naturaleza lleva 'historia' escrita en el rostro con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la historia-naturaleza se escenifica el *Trauerspiel* está presente en tanto que ruina. Pero con esta, la historia se redujo sensiblemente a escenario. Y así configurada, la historia no se plasma ciertamente como proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible. La alegoría se reconoce en ello mucho más allá de la belleza. Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina. De él sabe Borinski, menos exhaustivo en la explicación que acertado en la misma descripción de los hechos. «El frontón artido y las columnas derruidas están ahí para dar testimonio del milagro de que el edificio sagrado resistiera hasta a las fuerzas de destrucción, el rayo, el terremoto, aquellas fuerzas más elementales. Lo artificialmente ruinoso aparece como el último legado de una Antigüedad que en el suelo moderno ya no se ve sino en su realidad de pintoresco terreno de escombros»<sup>[46]</sup>. Y una nota dice: «La proliferación de esta tendencia se sigue bien en la ingeniosa práctica propia de los artistas neorrenacentistas de situar el nacimiento y adoración de Cristo, en lugar de

en el establo medieval, entre las ruinas de algún templo antiguo. Éstas, que en un Domenico Ghirlandaio\* (Florencia, Accademia) aún consisten en piezas de ornamentación monumental impecablemente conservadas, se convierten ahora en fin en sí mismas al funcionar como decorado pintoresco de un pasado esplendor en las coloristas representaciones de nacimientos»<sup>[47]</sup>. Pero muy por encima de las reminiscencias de la Antigüedad, se imponía con ello un sentimiento estilístico actualísimo. Lo que ahí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca. Pues es común a aquella poesía la acumulación incesante de fragmentos sin idea rigurosa de un propósito, junto a la adopción de estereotipos para su realce, a la espera permanente de un milagro. En este sentido, como un milagro tuvieron que considerar los literatos barrocos la obra de arte. Y si, por otra parte, dicha obra se les anunciaba como calculable resultado de la acumulación, ambas cosas no son menos conciliables que la anhelada 'obra' milagrosa con las más sutiles recetas teóricas presentes en la conciencia de un alquimista. La experimentación de los poetas barrocos se asemeja a la práctica de los adeptos. Lo que la Antigüedad les ha legado resulta para ellos, pieza a pieza, el conjunto de elementos con los cuales ese nuevo todo se combina. O mejor: construye. Pues la visión completa de eso nuevo era en efecto la ruina. Por la cual, al dominio redundante de elementos antiguos en una construcción que, sin unificarlos en un todo, resultara aun en la destrucción superior a las antiguas armonías se aplica esa técnica que, en lo particular, es ostentadamente referida a los objetos concretos, a los florilegios y a las reglas. La poesía se debe calificar de 'ars inveniendi', con lo cual la imagen del hombre genial, es decir, del maestro de ese *ars inveniendi*, era la de un hombre capaz de manejar soberanamente los modelos, mientras que la 'fantasía', la facultad específicamente creadora en el sentido empleado por los modernos, no era reconocida como criterio de una jerarquía de los espíritus. «El que nadie hasta ahora en la poesía alemana haya podido igualar a nuestro Opitz, ni aun mucho menos superarlo (lo que tampoco va a suceder en el futuro), tiene como causa principal, además de la excepcional habilidad de la excelente naturaleza que hay en él, el

47 Borinski: *loc. cit.*, p. 178.

\* Domenico di Tommaso Ghirlandaio (1449-1494): pintor italiano. En su taller florentino estudió Miguel Ángel.

; Carl Horst: *Barockprobleme [Problemas del Barroco]*, Múnich, 1912, pp. 39 s.; cfr. también pp. 41 s.  
; Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, vol. I, *loc. cit.*, pp. 193 s.

ho de que sea tan leído en los escritos griegos y latinos y de que separese e inventar justamente a su vez»<sup>[48]</sup>. Mas la lengua alemana, no la veían los gramáticos de la época, no es en este sentido sino otra naturaleza' junto a la presente en los modelos antiguos. La «naturaleza la lengua», así explica Hankamer\* su concepción, «contiene ya los misterios, lo mismo que la naturaleza material». El poeta «no añade fuerza alguna, y no crea ninguna verdad nueva con la naturaleza autocreadora que se expresa»<sup>[49]</sup>. Pero el poeta no debe disimular combinar si no quiere disimular también el mero todo, pues la consciencia patente de éste era el centro de los efectos de intención. De ahí la ostentación de la factura que, especialmente en Calderón, apunta en la pared del edificio del que se ha desprendido el enlucido. La naturaleza continuó así siendo la gran maestra para los poetas del período. Pero no se les hizo manifiesta en el brotar de la yema y en la flor, sino en el marchito y decadente de sus criaturas. La naturaleza se aparece a los poetas como una eterna caducidad, sólo en la cual la mirada saturada que es la propia de aquellas generaciones reconocía como tal la historia. En sus monumentos, las ruinas, habitan, según Agripa de Netzeim, justamente los animales saturninos. De este modo, con la decadencia, y única y exclusivamente a través de ella, el acontecer histórico se trae y entra en escena. La quintaesencia de las cosas que decaen constituye el extremo opuesto al concepto de naturaleza transfigurada elaborado por el temprano Renacimiento. Ya Burdach ha mostrado que éste era «el nuestro en absoluto». «Durante mucho tiempo aún sigue dependiendo del uso lingüístico y del pensamiento de medievales, por lo que el valor de la palabra y de la idea de 'naturaleza' crezca a ojos vista. En todo caso, desde el siglo XIV al XVI, lo que la teoría del arte aprendiendo por imitación de la naturaleza es la imitación de la naturaleza delada por Dios»<sup>[50]</sup>. Pero, en cambio, aquella en que se imprime la imagen del decurso histórico es la naturaleza ya caída. La propensión

A[ugust] Buchner: *Wegweiser zur deutschen Tichtkunst* [Guía de la poesía alemana], Jena s. a. [1863], pp. 80 ss.; citado según Borchardt: *Augustus Buchner*, loc. cit., p. 81.

Paul Hankamer: *Die Sprache. Ihre Begriff und ihre Deutung im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Ein Beitrag zur Frage der literarhistorischen Gliederung des Zeitraums* [La lengua. Su concepto y su interpretación en los siglos XVI y XVII. Una contribución a la cuestión de la articulación del tiempo desde el punto de vista de la historia de la literatura], Bonn, 1927, p. 135.

Burdach: loc. cit., p. 178.

Paul Hankamer (-1937): gramático e historiador de la literatura alemán. [N. del T.]

del Barroco a la apoteosis es reflejo del modo que le es propio de considerar las cosas. En la omnipotencia que caracteriza su significado alegórico llevan éstas el sello de lo demasiado terreno; nunca se transfiguran desde dentro. De ahí procede su iluminación frente a las candilejas de la apoteosis. Apenas hubo alguna vez una poesía cuyo virtuoso ilusionismo haya expulsado más radicalmente de sus obras aquella apariencia que las transfigura y por la cual en un tiempo se intentó con razón determinar la esencia de la configuración artística. En efecto, de esta falta de apariencia propia de toda lírica barroca puede hablarse como de una de sus más rigurosas características. Y no otra cosa sucede en el caso del drama. «¡Así, a través de la muerte, se debe penetrar en esa vida / que nos transforma la noche del Egipto en el día de Gosem / y nos ofrece el manto, recubierto de perlas, de la eternidad!»<sup>[51]</sup>; así nos pinta Hallmann, desde el punto de vista del repertorio teatral, la vida eterna. El pertinaz apego al accesorio frustraba de ese modo la representación del amor. La palabra posee aquí una lujuria ajena al mundo, que se pierde en la representación. «Una mujer hermosa, ornada con mil gracias, / una mesa inagotable que a muchos sacia. / Una fuente inextinguible que en todo tiempo tiene agua, / incluso la dulce leche del amor; como si por cien caños / corriera el dulce azúcar. Ésa es la enseñanza del Maligno, / y es la índole de la bizca envidia, negarles a los otros / la comida que los restaura y nunca se consume»<sup>[52]</sup>. A las típicas obras del Barroco siempre les falta velar el contenido. Incluso en las formas literarias menores, sus aspiraciones resultan oprimentes. Y además ahí falta por completo el interés por lo pequeño, por el secreto. Tan abundantemente como en vano se intentaba su sustitución por lo enigmático y oculto. En la verdadera obra de arte, el placer sin duda sabe hacerse fugaz, vivir en el instante, desaparecer, renovarse. Pero la obra de arte del Barroco, que no tiene otro deseo que durar, se aferra con todos los órganos a lo eterno. Sólo así se concibe con qué bálsamo liberador lograron seducir a los lectores los 'galanteos' propios del nuevo siglo y de qué modo la *chinoiserie* se convirtió para el Rococó en lo opuesto al hierático Bizancio. Cuando el crítico barroco habla de la obra de arte total como la cima en la jerarquía estética de la época y como ideal de los *Trauerspiele*<sup>[53]</sup>, refuerza de manera

51 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele*, loc. cit., *Mariamne*, p. 90 (V, 472ss.).

52 Lohenstein: *Agrippina*, loc. cit., pp. 33 s. (II, 380 ss.).

53 Cfr. Kowitz: loc. cit., pp. 166 s.

teramente nueva ese espíritu de la pesantez. En cuanto alegórico pecto entre muchos teóricos, Harsdörffer fue el que más radicalmente defendió la mutua imbricación de todas las artes. Pues esto es tamente lo que dicta el predominio del enfoque alegórico. Exagado las cosas de modo polémico, Winckelmann no hace sino aclarar nexos, pues observa: «Vana es ... la esperanza de aquellos que creen e la alegoría puede llevar al punto de que incluso podría pintarse una a»<sup>[54]</sup>. A esto se añade otra cosa más desconcertante. Cómo se introcen las poesías durante aquel siglo: las dedicatorias, prólogos y epíloos, tanto propios como ajenos, así como los dictámenes y las referenias a los maestros vienen a ser la regla. Como marcos sobrecargados, cuadran sin excepción las ediciones mayores y las de obras completas. es la mirada que habría sabido satisfacerse en la cosa misma como tal a rara. El intento era el de apropiarse de las obras de arte en el centro sus relaciones más corrientes, y ocuparse de ellas era en menor edida que más tarde un asunto privado que no había que justificar. La tura era por su parte obligada y formativa. Como correlato de esta ncepción se concibe entre el público la deliberada masividad, carenada de misterio y mayor amplitud de los productos. Las obras se sienten enos destinadas a difundirse en el tiempo con el crecimiento que a arnar terrenal y actualmente su lugar. Y en no pocos sentidos enconaban en ello su recompensa. Ahora bien, por ello justamente, la críca se despliega con rara claridad en su más remota duración. Desde el incipio las obras están dispuestas a aquella descomposición crítica que erció sobre ellas el curso del tiempo. Su belleza no tiene nada íntimo ra el ignorante, pues para éste pocas cosas hay tan áridas como el uerspiel alemán. Su apariencia murió por ser de lo más basta. Lo que rdura en cambio es el raro detalle de las referencias alegóricas: un objeto del saber que anida en los edificios reducidos metódicamente a ombros. La crítica es en efecto mortificación de las obras, a lo cual esencia de éstas se presta en mayor medida que ninguna otra procción. Mortificación de las obras: pero no por tanto —románticamente— un despertar de la consciencia en las aún vivas<sup>[55]</sup>, sino un entamiento del saber en ellas, en las muertas. La belleza que perdura

es objeto del saber. Y si es cuestionable si la belleza que perdura debe seguir llamándose belleza, lo seguro es que sin algo digno de ser sabido en el interior de la obra no hay belleza alguna. La filosofía no debe desmentir que su intento despierta nuevamente lo bello de las obras. «La ciencia no puede inducir en ningún caso un goce ingenuo del arte, lo mismo que los geólogos y botánicos no pueden despertarnos el sentido por un bello paisaje»<sup>[56]</sup>: esta afirmación es tan incorrecta como erróneo el símil que aquí parece respaldarla. El geólogo y el botánico son muy capaces de eso. Es más, sin una aprehensión al menos aproximativa de la vida del detalle a través de la estructura, ninguna inclinación hacia lo bello deja de ser ensueño. Y, en último término, la estructura y el detalle se hallan siempre cargados de historia. El objeto de la crítica filosófica es demostrar que la función de la forma artística es ésta justamente: convertir en contenidos de verdad filosófica los contenidos fácticos históricos que se hallan a la base de toda obra significativa. Esta transformación de contenidos fácticos en contenido de verdad hace de la pérdida de eficacia, en que, de década en década, va menguando el atractivo de los antiguos encantos, el fundamento de un renacimiento en el que toda belleza efímera se viene al fin abajo y la obra se afirma en tanto que ruina. En la construcción alegórica del *Trauerspiel* barroco se perfilan de siempre claramente tales formas ruinosas de la obra de arte salvada.

La misma historia de la salvación favorecía el giro de la historia hacia la naturaleza en el que se basa lo alegórico. Por más que ésta siempre se ilustre mundana y retardantemente, esto rara vez ha llegado tan lejos como en Sigmund von Birken, cuya poética señala «como ejemplos de poemas bautismales, nupciales y fúnebres, de poemas panegíricos y de felicitaciones por una victoria, las canciones al nacimiento y a la muerte de Cristo, a sus bodas espirituales con el alma, a su gloria y a su victoria»<sup>[57]</sup>. Ahí el 'instante' místico se convierte en el 'ahora' actual, y lo simbólico se deforma en lo alegórico. Del acontecer soteriológico se segrega lo eterno, y lo que queda es un cuadro viviente accesible a todas las correcciones de la dirección escénica. Esto corresponde muy íntimamente a la manera barroca, infinitamente propedéutica, divagante y voluptuosa-

4 Winckelmann: *loc. cit.*, p. 19.

5 Cfr. Benjamin: *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, *loc. cit.*, pp. 53 ss. [ed. esp.: *supra*, pp. 63 ss.].

56 Petersen: *loc. cit.*, p. 12.

57 Strich: *loc. cit.*, p. 26.

ente vacilante, de dar forma. Muy acertadamente se ha señaladocluso, como lo hace Hausenstein\*, que en las apoteosis pictóricas se acostumbra tratar el primer plano con exagerado realismo, a fin de hacer parecer tanto más plausibles los mas lejanos objetos visionarios. El artístico primer plano trata de abarcar en sí el completo acontecer del mundo, y ello no sólo para aumentar la brecha entre inmanencia y trascendencia, sino también para adquirir el máximo rigor, exclusividad e inexorabilidad pensables. Colocar igualmente de este modo a Cristo en provisional, cotidiano y precario, es gesto de evidencia insuperable. *Sturm und Drang* interviene contundentemente sobre esto, anotando en Merck\*\* que «al gran hombre en nada puede afectarle que se sepa que nació en un establo y estuvo envuelto en pañales entre un buey y un novillo»<sup>[58]</sup>. Mas no en última instancia es aquí barroco lo ofensivo, lo fatalmente agresivo de este gesto. Mientras que el símbolo atrae al hombre hacia sí, lo alegórico irrumpe desde el fondo del ser para intervenir en su camino descendente a la intención, y golpearla de este modo en la cabeza. El mismo movimiento es peculiar de la lírica barroca, en cuyos poemas no hay «un movimiento de carácter progresivo, sino una inflación que se produce desde dentro»<sup>[59]</sup>. Para contrastar la absorción, lo alegórico ha de desplegarse siempre de modo nuevo y también de modo sorprendente. Pero el símbolo, en cambio, según entendieron los mitólogos románticos, se mantiene idéntico a sí mismo. ¡Qué llamativo contraste entre los versos uniformes de los poemas de emblemas, con aquel '*vanitas vanitatum vanitas*', y el constante ajeo de la moda en que a partir de la mitad del siglo una cosa sucedía a otra! Las alegorías envejecen, pues lo chocante forma parte de su esencia. Si el objeto deviene en alegórico bajo el mirar de la melancolía, si esta hace que la vida lo abandone, si queda como muerto aunque seguro para la eternidad, entonces yace ante el alegórico, enteramente entregado a la merced suya. Lo que significa que a partir de ahora es totalmente

incapaz de irradiar un significado ni un sentido; de significado le corresponde lo que le confiere el alegórico, que se lo mete dentro, y además en lo más profundo: pero éste no es un hecho psicológico, sino ontológico. En sus manos la cosa se convierte en algo distinto; él habla por tanto de algo distinto, y esto se le convierte en la clave del ámbito de un saber oculto como cuyo emblema lo venera. Esto constituye el carácter escritural de la alegoría. Pues ésta es un esquema, esquema que es objeto del saber, sólo en cuanto algo fijo inalienable de él: tanto imagen fijada como signo que fija. El ideal de saber propio del barroco, el almacenamiento, del que las gigantescas bibliotecas eran su monumento, queda cumplido en el ideograma. Casi tanto como en China, éste es, en cuanto imagen, no signo de lo que sólo se ha de saber, sino objeto él mismo digno de ser sabido. Este rasgo dio también lugar al inicio de una autorreflexión de la alegoría en el caso de los románticos. Sobre todo con Baader\*, en cuyo escrito *Sobre la influencia de los signos de las ideas en su producción y configuración* se lee lo siguiente: «Como es bien sabido, sólo de nosotros depende que cualquier objeto de la naturaleza se use como signo convencional de una idea, tal como vemos en la escritura simbólica y jeroglífica, objeto que sólo asume un nuevo carácter cuando a su través queremos manifestar no sus distintivos naturales, sino los que nosotros le prestamos»<sup>[60]</sup>. Una nota comenta este pasaje: «Existen buenas razones para que todo lo que vemos en la naturaleza exterior sea ya en nosotros escritura, algo así como una especie de lenguaje de signos que, sin embargo, carece de lo más esencial, la pronunciación, la cual el hombre debe haberla recibido de alguna otra parte»<sup>[61]</sup>. «De alguna otra parte» la recoge pues el alegórico, mas con ello no evita en modo alguno el arbitrio como drástica manifestación del poder del saber. La abundancia de cifras que encontraba en el mundo de las criaturas, profundamente marcado por la historia, justifica las quejas emitidas por Cohen respecto al 'derroche'. El cual bien podría no hallarse conforme

58 Johann Heinrich Merck: *Ausgewählte Schriften zur schönen Literatur und Kunst. Ein Denkmal* [Escritos escogidos sobre arte y literatura. In memoriam], ed. de Adolf Stahr, Oldenburg, 1840, p. 308.

59 Strich: *loc. cit.*, p. 26.

Wilhelm Hausenstein (1882-1957): crítico, historiador y sociólogo del arte alemán. [N. del T.]

60 Johann Heinrich Merck (1741-1791): crítico literario alemán. Fue consejero de varios jóvenes escritores del *Sturm und Drang*, entre ellos de Goethe, cuya genialidad él fue el primero en proclamar. [N. del T.]

60 Franz von Baader: *Sämtliche Werke* [Obras completas], ed. a través de una asociación de amigos del difunto: Franz Hoffmann [y otros], 1ª sección principal, 2º vol., Leipzig, 1851, p. 129.

61 Baader: *loc. cit.*, p. 129.

\* Franz Xaver von Baader (1765-1841): teólogo y filósofo alemán. Su pensamiento es una filosofía mística en la que el estudio de la naturaleza se aproxima a la especulación esotérica, una visión del mundo que no deja de recordar a las de Böhme o Saint-Martin. Ejerció su influencia sobre Novalis, Schelling y Stephens. [N. del T.]

en el poder de la naturaleza, donde se expresa de modo incomparable voluptuosidad con que el significado domina cual sombrío sultán en harén de las cosas. Es en efecto peculiar del sádico el degradar su jeto y luego —o gracias a ello— hallar satisfacción. Así lo hace también alegórico en aquel tiempo ebrio de atrocidades imaginadas o experimentadas. Hasta en la pintura religiosa se da esto. Ese 'alzar los ojos' de la pintura barroca hace «su esquema, el cual es totalmente independiente de la situación condicionada por el tema del momento»<sup>[64]</sup>, condiciona y devalúa de manera inefable toda cosa. La función que es propia del ideograma barroco no es tanto el desvelar las cosas sensibles como el ponerlas sin más al desnudo. El emblemático de hecho no revela la esencia existente 'detrás de la imagen'<sup>[65]</sup>. Es en cuanto escritura, cuanto firma, que en los libros de emblemas se encuentra íntimamente conectada con lo representado, como arrastra a su esencia a presencia en la imagen. En el fondo, también el *Trauerspiel*, que ha nacido en ámbito de lo alegórico, es, según su forma, drama destinado a ser leído. Sobre el valor y posibilidad de su puesta en escena dicho conocimiento nada dice. Pero deja bien claro que el selecto espectador de *Truerspiele* se sumerge en sí meditabundo, y ello tanto al menos como el opio lector; y que las situaciones no cambiaban con demasiada frecuencia, pero lo hacían a la velocidad del rayo, lo mismo que el aspecto de la letra impresa cuando se pasa página; y deja claro cómo, si bien en el barrunto irritante y extraño de la ley de estos dramas, la investigación más antigua insistía en el hecho de que nunca habían sido escenificados.

Entonces, esta concepción era sin duda errónea. La alegoría es en efecto la única y poderosa diversión que ahí se le ofrece al melancólico. Pero el hecho, la arrogante ostentación con la que el objeto más banal parece emerger de las profundidades de la alegoría cede pronto el paso a su desolado rostro cotidiano, y así a la participación absorta del enfermo. El sujeto aislado e ínfimo le sigue aquel desilusionado dejar caer un emblema ya vacío, cuya rítmica un observador que sea dado a la especulación podría hallar elocuentemente repetido en el comportamiento de los animales. Pero los detalles más amorfos, que sólo se dan alegóricamente, no dejan de apremiar. Pues si dice la prescripción que 'cada cosa'

Hübscher: *loc. cit.*, p. 560.

Hübscher: *loc. cit.*, p. 555.

ha de 'considerarse para sí, de modo que' con ello 'la inteligencia crezca y el gusto se refine'<sup>[64]</sup>, entonces el objeto que resulte adecuado a tal intención siempre estará presente. Así, en sus *Diálogos* Harsdörffer funda todo un género particular sobre el hecho de «que, en *Jueces* 9, 8, en lugar del mundo de animales de la fábula esópica, se introducen objetos inanimados, como el bosque, el árbol o la piedra, que actúan y hablan, mientras que aún da lugar a otro género el hecho de que las palabras, sílabas y letras aparezcan como personajes»<sup>[65]</sup>. En esta última dirección se distinguió especialmente Christian Gryphius\*, el hijo de Andreas, en su pieza didáctica *Las diferentes edades de la lengua alemana*. Esta fragmentación del grafismo es clarísima en tanto que principio de la consideración alegórica. De hecho, sobre todo en el Barroco, se ve al personaje alegórico retroceder frente a los emblemas, los cuales además la mayor parte del tiempo se ofrecen a la vista en desolada y triste dispersión. Como rebelión contra este estilo ha de entenderse buena parte del *Ensayo de una alegoría* escrito por Winckelmann. «La simplicidad consiste en esbozar un cuadro que exprese con el menor número posible de signos aquello que se quiere significar, y esto es lo propio de las alegorías en los mejores períodos de la Antigüedad. En épocas posteriores se empezó a unificar muchos conceptos empleando igual número de signos en una figura, a la manera de las divinidades denominadas *panthei*, que combinaban los atributos de todos los dioses ... La mejor y más perfecta alegoría de uno o varios conceptos es la concebida, o bien la que se ha de imaginar mediante una única figura»<sup>[66]</sup>. Así se expresa la voluntad de totalidad simbólica que el humanismo veneraba en la imagen del hombre. Pero, en cuanto obra fragmentaria, en la obra alegórica se destacan las cosas. Claro que éstas no interesaban, ni tan siquiera entre los románticos, a los teóricos pertenecientes a este ámbito. En cuanto sopesadas en relación con el símbolo, se las encontraba demasiado ligeras. «El símbolo alemán ... carece por entero de esa dignidad significativa. De ahí que tuviera que quedar confinada ... en una esfera inferior, siendo excluida totalmente de las expresiones simbólicas»<sup>[67]</sup>. Afirmación de Creuzer a la que Görres replica: «En tanto usted explica el símbolo místico en calidad de sím-

64 Cohn: *loc. cit.*, p. 23.

65 Tittmann: *loc. cit.*, p. 94.

66 Winckelmann: *loc. cit.*, p. 27. — Cfr. también Creuzer: *loc. cit.*, pp. 67 y 109 s.

67 Creuzer: *loc. cit.*, p. 64.

\* Christian Gryphius (1649-1706): poeta y dramaturgo alemán. [N. del T.]

olo formal, en el que el espíritu se afana por superar la forma y destruir el cuerpo, y el símbolo plástico como la pura línea media entre el espíritu y la naturaleza, sigue faltando la antítesis de aquél, el símbolo real, en el que la forma corpórea devora la animación, y aquí encajarían bien el emblema y el símbolo alemán vistos en su sentido más estricto»<sup>68]</sup>. La posición romántica de ambos autores estaba demasiado poco consolidada como para que no hubieran reaccionado con animosidad frente al didactismo racional del que esta forma parecía sospechosa; y por otra parte, por supuesto, lo que de probo, extravagante y popular posee buena parte de sus productos tenía que complacer en gran medida, por lo menos, a Görres. Él nunca llegó a la claridad. Y aun hoy en día nos resulta evidente que en la primacía de lo cósmico sobre lo personal, como del fragmento sobre lo total, la alegoría se enfrenta polarmente al símbolo pero, por ello mismo, con el mismo vigor. La personificación alegórica siempre ha movido a engaño sobre el hecho de que lo que sin duda le incumbía no podía ser personificar lo cósmico, sino antes bien configurar lo cósmico aún mucho más imponentemente ataviándolo como persona. Cysarz ha visto de forma muy aguda este punto preciso. «El Barroco vulgariza la mitología antigua para así introducir figuras en todo (figuras, no almas): es la última fase de externalización después de producirse la estetización ovidiana y la profanación neolatina del contenido hierático de la fe. Ni el más mínimo asomo de espiritualización de lo corpóreo. Toda la naturaleza se personaliza, pero no para ser interiorizada sino, bien al contrario, privada de alma»<sup>69]</sup>. La torpe pesadez que se achacaba bien a los artistas muy poco dotados, bien a los comitentes más obtusos, es necesaria a la alegoría. Tanto más notable es que Novalis, que con precisión incomparablemente mayor que todos los románticos posteriores se sabía separado de los ideales clásicos, en los pocos pasajes que rozan el tema demuestre tan profundo conocimiento de la esencia de la alegoría. El interior del poeta típico del siglo XVI, en su condición de alto funcionario, gran experto en asuntos secretos de Estado y sobrecargado de obligaciones, aparece de pronto ante el lector atento del apunte siguiente: «También los trabajos profesionales pueden ser tratados poéticamente ... Un cierto arcaísmo del estilo, una disposición y ordenamiento correctos de

68 Creuzer: *loc. cit.*, p. 147.

69 Cysarz: *loc. cit.*, p. 31.

las masas, una leve alusión a la alegoría, una cierta rareza, devoción y asombro que se translucen en la forma de escribir: son algunos rasgos esenciales propios de este arte»<sup>70]</sup>. En este espíritu es como de hecho la praxis barroca se aplica a las cosas barrocas. Que el genio romántico comulga con la espiritualidad barroca precisamente en el espacio de lo alegórico lo deja claro igualmente otro fragmento: «Poemas meramente biensonantes y llenos de bellas palabras, mas sin ningún sentido ni coherencia —estrofas aisladas, comprensibles a lo sumo—, como fragmentos de las más diversas cosas. La verdadera poesía puede tener a lo sumo un sentido alegórico global y puede producir un efecto indirecto, como la música, etc. La naturaleza es por tanto puramente poética, y lo mismo lo es el aposento de un mago, o el de un físico, o un cuarto infantil, o también un desván y una despensa»<sup>71]</sup>. De ningún modo ha de considerarse casual esta referencia de lo alegórico a lo fragmentario, desordenado y acumulado de los aposentos de mago o de los laboratorios de la alquimia. ¿No son las obras de Jean Paul, el mayor alegórico entre los poetas alemanes, semejantes a cuartos infantiles o a los habitados por espíritus? Es más, una verdadera historia de los medios románticos de expresión en ninguna parte como en él podría mostrarnos mejor el fragmento, o mostrar incluso la ironía, como transformación de lo alegórico. Pero basta: la técnica del Romanticismo conduce desde no pocos aspectos al ámbito de la alegoría y la emblemática. La alegoría —y así puede formularse la relación existente entre estas dos—, en su forma elaborada, la barroca, supone siempre la existencia de una corte; en torno a ese centro figural del que, al contrario de lo que sucede en el caso de las perífrasis de conceptos, nunca carecen las alegorías propiamente dichas, se agrupa siempre multitud de emblemas. Y éstos parecen ordenados arbitrariamente: así, *La 'corte' confusa*\* —título que encabeza un *Trauerspiel* español— podría adoptarse como esquema precisamente de la alegoría. 'Dispersión' y 'reunión' se denomina la ley de esta corte. Las cosas se juntan según su significado, pero la falta de participación en su existencia vuelve a dispersarlas. El desorden propio de la puesta en escena alegórica constituye aquí la contrapartida del bou-

70 Novalis: *Schriften*, vol. 3, *loc. cit.*, p. 5.

71 Novalis: *Schriften*, vol. 2, *loc. cit.*, p. 308.

\* Original español: *El palacio confuso*, edición príncipe de Pedro Blusón, Huesca, 1634; drama de Antonio Mira de Amescua (1574-1644). [N. del T.]



vir galante. Conforme a la dialéctica que corresponde a esta forma de expresión, la laxitud en el ordenamiento sirve de contrapeso al fanatismo del coleccionista: particularmente paradójica resulta la profusa distribución de los instrumentos de la penitencia o la violencia. El echo de que, como dice estupendamente Borinski respecto de la forma constructiva barroca, «este estilo resarce decorativamente, y aun 'galantemente' en su lenguaje, de lo que son sus excesos constructivos»<sup>[72]</sup>, lo acredita como contemporáneo estrictamente de la alegoría. Desde el punto de vista de la crítica estilística, en el sentido de esta observación, quiere también ser leída por su parte la poética barroca. En efecto, su teoría de la 'tragedia' toma por separado, como si fueran meros componentes sin vida, las leyes de la antigua, y las amontona en torno a la figura alegórica correspondiente a la musa trágica. Sólo gracias a la errónea interpretación clasicista del *Trauerspiel*, tal como el Barroco la ejerció como autodesconocimiento, pudieron convertirse las 'reglas' propias de la tragedia antigua en las amorfas, obligadas y emblemáticas con que se fue configurando aquella nueva forma. En tales desmoronamiento y desintegración alegóricos, la imagen de la tragedia griega aparecía como única contraseña posible, natural, de la poesía 'trágica' en general. Sus reglas se convierten por lo tanto en referencias al *Trauerspiel* cargadas de significado, y sus textos se leen además tal como si a él pertenecieran. De esta que punto fue esto posible y aún lo siguió siendo, dan el concepto adecuado las traducciones de Sófocles realizadas por Hölderlin en el período tardío del poeta, al que indudablemente no por nada Hellinrath califica de 'barroco'\*.

*Ihr kraft beraubte Wort', ihr seid zerstückte Stück',  
Und seichte schattenstreif, allein, entweicht zu rük;  
Vermhlet mit Gemähl ihr werdet zu gelassen,  
Wenn ein tief Sinnbild hilft das verborgne fassen.*

FRANZ JULIUS VON DEM KNESEBECK:  
*Dreyständige Sinnbilder*

Sólo el conocimiento filosófico de la alegoría, el conocimiento dialéctico de su forma límite en particular, constituye el fondo sobre el cual con vivos —y, si es que así se puede expresar, hermosos— colores se destaca la imagen del *Trauerspiel*, que es el único que no lleva adherido el gris de los retoques. En el coro y en el entremés la estructura alegórica del *Trauerspiel* resalta tan llamativamente que a los espectadores nunca se les pudo escapar del todo. Pero también por ello justamente siguieron siendo los puntos de penetración a través de los cuales uno se colaba, con la intención de destruirlo, en el edificio que pretenciosamente pretendía afirmarse como templo griego. Así Wackernagel: «El coro es herencia y patrimonio de la escena griega: pero tampoco en ella es otra cosa que consecuencia orgánica de premisas históricas. Entre nosotros jamás hubo motivo por el que poder constituir algo semejante, y así los intentos de transplantarlo a la escena alemana, que desde los siglos XVI y XVII hicieron ... los dramaturgos alemanes, no podían sino fracasar»<sup>[1]</sup>. Indudable es el condicionamiento nacional del drama coral griego, pero igual-

2 Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, vol. I, loc. cit., p. 192.  
Norbert von Hellinrath (1888-1916): crítico literario alemán. Fue uno de los principales revitalizadores del renovado interés por la poesía de Hölderlin a principios del pasado siglo XX. [N. del T.]

Motto *Dreyständige Sinnbilder zu fruchtbringendem Nutzen und beliebender ergetzlichkeit ausgefertigt durch den Geheimen [Franz Julius von den Knesebeck] [Símbolos triples para el uso fecundo y el deleite a voluntad]*, Braunschweig, 1643. Tabla s. «Vosotros, palabras privadas de fuerza, desmembrados fragmentos / y fútiles anillos de sombras, solas, desvanecedores; / unidas a vuestros pares seréis admitidas / cuando en profundo símbolo colabore a comprender lo oculto».  
1 Wackernagel: loc. cit., p. II.

nente es indudable que algo semejante se produce con la aparente imitación de los griegos a lo largo del siglo XVII. En el drama barroco el coro es sin duda nada exterior; sino que es su interior en el mismo sentido en que la labor de talla gótica que recubre un altar muestra su verdadera condición de interior cuando se abren los paneles con historias pintadas. En el coro, o bien en el entremés, la alegoría ya no es variopinta, porque a no se encuentra referida a la historia, sino que es pura y rigurosa. Al final del acto IV de la *Sophonisba* de Lohenstein, la Lujuria y la Virtud aparecen en escena disputando. La Lujuria acaba desenmascarada, y se deja decir por la virtud: «¡Bien! ¡Veamos pronto la belleza del ángel! ¡Tengo que quitarte la saya prestada. ¡¿Puede vestir peor un mendigo? ¡¿Quién no querría huir de esta esclava? ¡ Pero arroja tu manto de mendiga. ¡ Miradlos, / ¿puede un cerdo tener más sucio aspecto? ¡ Ésta es una mancha cancerosa y esta otra de lepra. ¡ ¿No te espanta a ti misma el pus y la hinchazón? ¡ La Lujuria tiene la cabeza de cisne, / y el cuerpo de cerdo. ¡ Quitémonos también los afeites del rostro. ¡ Aquí se pudre la carne, / allí corroe el piojo. / ¡ Y así se transforman los lirios de la Lujuria en excrementos. ¡ ¡ Todavía no basta! Arrancadle los harapos también; ¡ ¿Qué aparece entonces? La carroña, / un esqueleto muerto. ¡ Mirad el interior de la casa de la Lujuria: ¡ ¡ echadla al pudridero!»<sup>[2]</sup>. Éste es el antiguo motivo alegórico de la Dama Mundo\*. A pasajes descollantes como éste se debe que de vez en cuando incluso los autores del pasado siglo se hicieran una idea sobre aquello de que aquí se trata. «En los *Reyen*», se lee en Conrad Müller, «la presión de la alambicada naturaleza de Lohenstein sobre su genio lingüístico mengua a causa de que el ringorringo de sus palabras, rara vez compatible con el elegante templo de la tragedia, casa bien con el oropel de la alegoría»<sup>[3]</sup>. E igual que en la palabra, lo alegórico también se manifiesta en lo figural y en lo escénico. Es en los entremeses, con sus cualidades personificadas, las virtudes y los vicios encarnados, donde está alcanza su apogeo, sin de ningún modo limitarse a ello en absoluto. Por cuanto es evidente que una serie de tipos como la que constituyen el rey, el cortesano y el bufón posee por su parte signifi-

2 Lohenstein: *Sophonisbe*, loc. cit., pp. 75 s. (IV, 563 ss.).

3 Müller: loc. cit., p. 94.

\* *Frau Welt*: El 'mundo' pintado en el arte medieval como una figura femenina —mitad ángel, mitad demonio—, que representa a un tiempo el poder de los bienes humanos, la belleza de la naturaleza, la decadencia de todo lo humano, la antigua *Voluptas*, la vanidad del mundo y el diablo. [N. del T.]

cado alegórico. Valen también aquí las adivinaciones de Novalis: «Sólo las escenas visuales propiamente dichas pertenecen al teatro por entero. La mayoría no ve sino personajes alegóricos a su alrededor. Los niños son esperanzas, las muchachas ruegos y deseos»<sup>[4]</sup>. Con mucha perspicacia remite esto a las relaciones del espectáculo propiamente dicho con la alegoría. Claro que en el Barroco los figurines de ésta eran, por supuesto, muy distintos y —en sentido cristiano y cortesano— mucho más definidos que como Novalis nos los pinta. Qué pocas veces y con qué vacilaciones se refiere la fábula a su moralidad peculiar, en la que las figuras se revelan en tanto que alegóricas. En *León de Armenia* quedará totalmente oscuro si Balbus golpea a un culpable o a un inocente. Basta sólo con que sea el rey. Tampoco de otro modo se puede entender que casi cualesquiera personajes puedan incluirse en el cuadro viviente de una apoteosis alegórica. La 'Virtud' elogia a Masinissa<sup>[5]</sup>, un miserable tunante. El *Trauerspiel* alemán nunca fue capaz de distribuir tan secretamente como Calderón los rasgos del personaje envuelto en los mil pliegues de un ropaje alegórico. Tampoco lograría la gran interpretación shakespeariana de la figura alegórica en unos nuevos papeles únicos en su género. «Ciertas figuras de Shakespeare tienen en sí el rasgo fisionómico de la alegoría del *moral play*; pero esto sólo es reconocible para el ojo más adiestrado; por lo que a este rasgo se refiere, se mueven en cierto modo bajo la caperuza de la invisibilidad alegórica. Rosenkranz y Guildenstern\* sin duda son personajes de esta clase»<sup>[6]</sup>. Debido al empecinamiento en la seriedad, al *Trauerspiel* alemán le estaba negada la inapariencia propia de lo alegórico. En el drama profano, a lo alegórico solamente le concede carta de naturaleza la comicidad, pero cuando ésta se aventura en lo serio, esto se convierte de improviso en mortal.

La creciente importancia del entremés, que ya en el período medio de Gryphius sustituye al coro antes de la catástrofe dramática<sup>[7]</sup>, coincide

4 Novalis: *Schriften*, vol. 3, loc. cit., p. 71.

5 Cfr. Lohenstein: *Sophonisbe*, loc. cit., p. 76 (IV, 585 ss.).

6 [Julius] L[eopold] Klein: *Geschichte des englischen Drama's* [*Historia del drama inglés*], vol. 2, Leipzig, 1876 (*Geschichte des Drama's*, 13 [*Historia del drama*, 13]), p. 57.

7 Cfr. Hans Steinberg: *Die Reyen in den Trauerspielen des Andreas Gryphius* [*Los Rey en los Trauerspiele de Andreas Gryphius*], tesis doctoral, Gotinga, 1914, p. 107.

\* Rosenkranz y Guildenstern: en *Hamlet*, personajes secundarios, cortesanos amigos de la infancia del protagonista, que tratan de engañarlo por mandato del rey. [N. del T.]

on la intrusión cada vez mayor de su abierto despliegue de pompa ale-  
rica, cuyo mayor apogeo va a culminar en Hallmann. «Del mismo  
odo que lo ornamental sofoca lo constructivo del discurso, y con ello  
sentido lógico ... hasta degenerar en catacresis, así ... lo ornamental  
restado por el estilo del discurso, como el *exemplum* escenificado, la  
ntítesis escenificada y la metáfora escenificada, oculta la completa  
estructura del drama»<sup>[8]</sup>. Evidentemente, estos entremeses rinden los  
utos de las premisas de la visión metafórica de la que se ocupaba lo  
terior. Ya se trate, según el modelo del drama escolástico de los jesui-  
s, de un *exemplum* alegóricamente y 'spiritualiter' acertado y extraído de la  
istoria antigua —en Hallmann: el *Reyen* de Dido en *Adonis* y *Rosibella*, o el  
yen de Calisto en *Catalina*<sup>[9]</sup>—, ya se trate de que los coros desarrollen,  
omo prefiere Lohenstein, una edificante psicología de las pasiones, o  
ien, como en *Gryphius*, sea predominante la reflexión religiosa, más o  
menos en todos estos tipos el incidente dramático no está concebido  
omo singular, sino como catástrofe que es naturalmente necesaria, por  
allarse insertada en el curso del mundo. Pero incluso la aplicación uti-  
taria de la alegoría no es sin duda alguna la agudización del decurso  
ramático, sino más bien un amplio entremés exegético. Los actos no  
rotan los unos de los otros, sino que se escalonan en terrazas. En lo  
ue respecta a la estructura dramática, se encuentra dispuesta en  
mplios planos que muestran una simultánea panorámica, con lo que la  
onstrucción gradual del entremés se convierte en el espacio de una  
xtensa estatuaría. «A la mención del *exemplum* en el discurso la acom-  
aña en paralelo su representación escénica como cuadro viviente  
(Adonis); sobre la escena llegan a acumularse yuxtapuestos hasta tres,  
uatro y siete de tales *exempla* (Adonis). La misma transposición escénica  
xperimentó la apóstrofe retórica del 'Mira cómo...' en los discursos  
roféticos pronunciados por espíritus»<sup>[10]</sup>. Por lo demás, en la 'repre-  
entación muda' la voluntad de alegoría retiene con todas sus fuerzas la  
alabra evanescente a fin de hacérsela accesible a la intuición carente de  
antasia. El equilibrio, que podríamos llamar atmosférico, entre el  
spacio de una percepción visionaria del personaje dramático y la pro-  
ana del espectador —un riesgo que el mismo Shakespeare rara vez

Kolitz: *loc. cit.*, p. 182.

Cfr. Kolitz: *loc. cit.*, pp. 102 y 168.

o Kolitz: *loc. cit.*, p. 168.

asume— pone de manifiesto tanto más claramente su tendencia cuanto  
más modestos son los logros de estos maestros menores. La descripción  
visionaria del cuadro viviente es un triunfo de la drasticidad y de la anti-  
tética barroca: «Acción y *Reyen* son dos mundos separados, que se dife-  
rencian como sueño y realidad»<sup>[11]</sup>. «La técnica dramática de *Andreas*  
*Gryphius* consiste por lo tanto en separar muy tajantemente en la  
acción y en el *Reyen* el mundo real de las cosas y los acontecimientos de  
un mundo ideal de los significados y las causas»<sup>[12]</sup>. Si se entiende per-  
mitido utilizar estas afirmaciones en tanto que premisas, pronto se llega  
a la conclusión de que el mundo que se hace perceptible en el *Reyen* es el  
de los sueños y los significados. La experiencia que manifiesta la unidad  
de unos y de otros es la más propia posesión del melancólico, pero tam-  
poco la radical separación entre acción y entremés se sostiene a los ojos  
del que es su selecto espectador. Aquí y allá, sin duda, la vinculación sale  
a la luz en el proceso dramático. Así cuando en el *Reyen* *Agripina* se ve  
salvada por sirenas. Pero, aún más significativamente, en ninguna otra  
parte se da de modo más bello e impresionante que a través del perso-  
naje de un durmiente, como el que representa en el *intermezzo*, tras el  
acto IV del *Papiniano*, el emperador *Bassiano*. Durante su sueño, un *Reyen*  
representa su parte más significativa. «El emperador despierta y sale  
triste»<sup>[13]</sup>. «Sería quizás ocioso preguntarse de qué modo el poeta, para  
quien los espectros eran realidades, imaginaba su vinculación con ale-  
gorías»<sup>[14]</sup>, observaría injustamente *Steinberg*. Los espectros, lo mismo  
que las alegorías profundamente significativas, son fenómenos proceden-  
tes del reino del luto; surgen atraídos por el entristecido, que rumia  
sobre los signos y el futuro. Menos claras se encuentran las razones para  
la peculiar aparición de espíritus de vivos. Así, en el primer *Reyen* de ese  
*Trauerspiel* de *Lohenstein*, «el alma de *Sofonisba*» se encara a sus pasio-  
nes<sup>[15]</sup>, mientras que en el comentario escénico a la *Liberata* de *Hall-*  
*mann*<sup>[16]</sup>, así como en *Adonis* y *Rosibella*<sup>[17]</sup>, de lo que se trata no es más que  
de disfrazarse de espectro. Cuando *Gryphius* hace aparecer un espíritu

11 *Steinberg: loc. cit.*, p. 76.

12 *Hübscher: loc. cit.*, p. 557.

13 *Gryphius: loc. cit.*, p. 599 (*Amilius Paulus Paninianus*, IV, acotación escénica).

14 *Steinberg: loc. cit.*, p. 76.

15 Cfr. *Lohenstein: Sophonisbe, loc. cit.*, pp. 17 ss. (I, 523 ss.).

16 Cfr. *Kolitz: loc. cit.*, p. 133.

17 Cfr. *Kolitz: loc. cit.*, p. 111.

se muestra la figura de Olympia<sup>[18]</sup>, éste es un nuevo giro del motivo. o cual no significa, naturalmente, un mero 'disparate'<sup>[19]</sup>, tal como observa Kerckhoffs\*, sino que da un testimonio singular del fanatismo que se multiplica en lo alegórico también lo absolutamente singular, o, lo que es lo mismo, el personaje. En una indicación que se encuentra en *Sofía* de Hallmann, se trata de una alegorización todavía más extravagante: a saber, cuando casi se tiene que adivinar que no son dos muertes, sino apariciones de la muerte las que como «dos muertos con flechas ... bailan un tristísimo ballet entremezclado con gestos crueles contra Sofía»<sup>[20]</sup>. Algo así parece emparentado con ciertas representaciones emblemáticas. Los *Emblemata selectiora*, por ejemplo, contienen una tabla<sup>[21]</sup> que nos muestra una rosa aún medio floreciente y ya medio marchita, y al sol aún saliendo y ya poniéndose en el mismo paisaje. «La esencia del Barroco es la contemporaneidad de sus acciones»<sup>[22]</sup>, se lee en Hausenstein, con rudeza evidente, pero en un barrunto de la situación. Pues, para hacer presente el tiempo en el espacio —¿y qué es su secularización sino transformarlo en el presente estricto?—, el procedimiento más radical posible es simultanear el acontecer. La dualidad de realidad y significado quedaba reflejada en la organización de la escena. El telón intermedio permitía alternar un espectáculo en el proscenio con escenas que ocupaban todo el fondo. Y «el fasto que no se vacilaba a desplegar ... sólo podía presentarse adecuadamente en la parte trasera de la escena»<sup>[23]</sup>. Ahora bien, como el desenlace de la situación no era factible sin la apoteosis de la conclusión y los enredos podían urdirse solamente en el limitado espacio del proscenio, la solución sólo hallaba su lugar en la plenitud alegórica. Por lo demás, la misma división atravesaba la estructura tectónica del todo. Ya se ha señalado que en todos estos dramas una armazón fuertemente clasicista contrasta con lo expres-

18 Cfr. Gryphius: *loc. cit.*, pp. 310 ss. (*Cardenio und Celinde*, IV, I ss.).

19 August Kerckhoffs: *Daniel Casper von Lohenstein's Trauerspiele mit besonderer Berücksichtigung der Cleopatra. Ein Beitrag zur Geschichte des Dramas in XVII. Jahrhundert* [Los Trauerspiele de Daniel Casper von Lohenstein con atención especial a la Cleopatra. Una contribución a la historia del drama del siglo XVII], Paderborn, 1877, p. 52.

20 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele*, *loc. cit.* *Die himmlische Liebe oder die beständige Märterin Sophia* [El amor celestial o Sofía, la mártir constante], p. 69 (acotación escénica).

21 Cfr. *Emblemata selectiora* [Emblemas selectos], Amsterdam, 1704. Tabla 15.

22 Hausenstein: *loc. cit.*, p. 9.

23 Flemming: *Andreas Gryphius und die Bühne*, *loc. cit.*, p. 131.

August Kerckhoffs: lingüista franco-holandés. [N. del T.]

sivo del estilo. Hausenstein, que tropezó con un hecho correspondiente, afirma que la configuración de la construcción externa en el castillo y la casa, y hasta un cierto grado incluso en la iglesia, está determinada por lo matemático, mientras que el estilo de los interiores es el campo de la imaginación proliferante<sup>[24]</sup>. Si en la construcción de estos dramas hay alguna cosa que produzca sorpresa y confusión y que se haya de ir acentuando contra la transparencia clasicista del curso de la acción, no le es ajeno el exotismo en la elección de los temas. El *Trauerspiel* incita más expresamente que la tragedia a la invención de la fábula literaria. Y si aquí se ha hecho referencia al *Trauerspiel* burgués, en este mismo sentido se podría querer ir más lejos y recordar el título primitivo de *Tempestad e ímpetu* de Klinger\*. El poeta había titulado este drama como *La confusión*. Y es que con sus intrigas y vicisitudes, el *Trauerspiel* busca ya el enredo. Precisamente aquí es claramente aprehensible hasta qué punto se relaciona con la alegoría. El sentido de su acción se impone mediante una configuración complicada, semejante a las letras en un monograma. Birken incluso califica de ballet a una cierta clase de *Singspiel*, «con lo que alude al hecho de que en él lo esencial es la posición y el ordenamiento de las figuras, así como la pompa de la articulación exterior. Tal ballet no es sino una pintura alegórica ejecutada con figuras vivas, muy cambiante además en sus escenas. Lo que se dice no quiere ser de ningún modo un diálogo; sólo una explicación de las imágenes, que es además por ellas pronunciada»<sup>[25]</sup>.

Estas explicaciones, si no se renuncia a su forzada aplicación, también conciernen a los *Trauerspiele*. Que en ellos se trata de la puesta en escena de una tipología alegórica basta para ponerlo de manifiesto la costumbre de darles un título doble. Bien valdría la pena investigar por qué tan sólo Lohenstein no sabe nada de ella. Uno de tales títulos se refiere siempre al asunto, y el otro a lo alegórico. Apoyándose en la termino-

24 Cfr. Hausenstein: *loc. cit.*, p. 71.

25 Tittmann: *loc. cit.*, p. 184.

\* Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831): famoso dramaturgo y escritor alemán. El título de la obra mencionada por Benjamin, *Sturm und Drang*, de 1776, dio nombre al movimiento artístico y poético que unió, contra el clasicismo y el orden establecido, a poetas y escritores alemanes a finales del siglo XVIII. Siendo indiscutible la importancia histórica del drama de Klinger, la debilidad que aqueja su estilo y lo embrollado y extravagante de su intriga le dan a su obra un valor artístico mediocre. [N. del T.]

logía medieval, la imagen alegórica aparece triunfante. «Ahora bien, lo mismo que Catalina ya ha probado antes la victoria que sobre la muerte obtiene el amor sacro, así éstos nos muestran el triunfo o cortejo de la victoria de la muerte sobre el amor terreno»<sup>[26]</sup>; así se lee en efecto en la sinopsis incluida en *Cardenio y Celinda*. «El principal objetivo que guía este drama pastoril», observa Hallmann a propósito de *Adonis y Rosibella*, «es el amor ingenioso que sale triunfante de la muerte»<sup>[27]</sup>. La virtud victoriosa, sobretitula Haugwitz su *Solimán*. La moda más reciente de esta forma de expresión procedía de Italia, donde en las procesiones predominaba la exhibición de los *trionfi*. La impresionante traducción de los *Trionfi*<sup>[28]</sup> aparecida en Köthen el año 1643 quizá favoreció la validez de este esquema. Pues Italia, cuna de la emblemática, siempre marcó la pauta en estas cosas. O, como dice Hallmann: «Los italianos, que sobresalen en todas las invenciones, no menos por tanto demostraron su arte ... para la iluminación emblemática de la infelicidad humana»<sup>[29]</sup>. No es raro que en los diálogos el discurso sólo sea la didascalia, casi aparecida como por arte de magia en las constelaciones alegóricas en que las figuras se encuentran unas junto a otras. En resumen: en cuanto su didascalia, la sentencia declara como alegórica la imagen escénica. En este sentido, se puede calificar muy adecuadamente a las sentencias como «bellas máximas intercaladas»<sup>[30]</sup>, según las llama Klaj en el prólogo al drama sobre Herodes. Determinadas instrucciones dadas por Escalígero para su cumplimiento todavía siguen estando en vigor. «Las máximas didácticas y reflexiones son por así decir columnas sustentantes del *Trauerspiel*; mas éstas no deben pronunciarse criados y personas de condición inferior, / sino los personajes más nobles y de mayor edad»<sup>[31]</sup>. Pero ya no sólo locuciones propiamente emblemáticas<sup>[32]</sup>, sino discursos enteros suenan ahí una y otra vez como estando de suyo bajo un

26 Gryphius: *loc. cit.*, p. 269 (*Cardenio und Celinde*, Sinopsis).

27 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele*, *loc. cit.*, p. 3 [del prólogo no paginado].

28 Cfr. Petrarca: *Sechs Triumphi oder Siegesbrachten*. In *Deutsche Reime übersetzt* [Seis triunfos o cortejos de la victoria. Traducidos en rima alemana], Cöthen, 1643.

29 Hallmann: *Leichreden*, *loc. cit.*, p. 124.

30 *Herodes der Kindermörder, Nach Art eines Trauerspiels ausgebildet und in Nürnberg Einer Teutschliebenden Gemeine vorgestellt durch Johann Klaj* [Herodes el infanticida, a la manera de un *Trauerspiel* elaborado y pensado por Johann Klaj en Nüremberg para una asociación de amantes del alemán], Nüremberg, 1645; citado según Tittmann: *loc. cit.*, p. 81.

31 Harsdörffer: *Poetischer Trichter*. 2ª parte, *loc. cit.*, p. 81.

32 Cfr. Hallmann: *Leichreden*, *loc. cit.*, p. 7.

grabado alegórico. Así los versos introductorios del héroe en el *Papiniano*. «Quien sobre todos se encumbra y desde la soberbia altura | del honor y la riqueza contempla los sufrimientos de la plebe, | cómo un imperio estalla en resplandecientes llamas bajo él, | cómo allí la espuma de las olas se va abriendo camino hasta los campos | y aquí la cólera del cielo, mezclada con el rayo y con el trueno, | alcanza torres y templos, y cómo lo que la noche logra refrescar | lo quema ardiente el día, y sus trofeos | los ve aquí y allá entrelazados con abundantes millares de cadáveres, | tiene sin duda (lo admito) mucho más que el común. | Pero, ¡ay!, ¡qué fácil, que el vértigo lo atrape!»<sup>[33]</sup>. La sentencia es aquí lo que el efecto luminoso en la pintura barroca: destella crudamente en la oscuridad del confuso entramado alegórico. Una vez más se tiende un puente en dirección a la expresión más antigua. Si en su escrito *Sobre el tratamiento crítico del teatro religioso* Wilken comparaba los papeles de tales obras con las filacterias que «en las pinturas antiguas se añaden a las imágenes de los personajes de cuya boca salen»<sup>[34]</sup>, lo mismo puede valer para muchos pasajes de textos de *Trauerspiel*. «Nos perturba», pudo aún escribir hace veinticinco años R. M. Meyer, «que en los cuadros pintados por los maestros antiguos a las figuras les cuelguen filacterias de la boca ... y casi nos horrorizamos ante la idea de que otrora cada figura creada por las manos de un artista llevara en la boca por así decir una de esas cintas, que el espectador debía leer como una carta, para luego olvidar al mensajero. No debemos pasar por alto sin embargo ... que esta concepción casi pueril del individuo se basaba en realidad en una grandiosa concepción global»<sup>[35]</sup>. Por supuesto que su improvisada consideración crítica no sólo habrá de hallarle de mala gana paliativos, sino también alejarse de su comprensión tanto como hace el autor cuando nos explica que esta concepción se ha de derivar de aquella «época primitiva» en la que «todo estaba animado». Más bien —y esto es lo que hay que demostrar—, en relación con el símbolo la alegoría occidental es un producto tardío resultante de muy fecundos debates culturales. Mas la sentencia alegórica es comparable a aquella filacteria. Y aún se la podría definir de otro modo en calidad de marco, como corte obligado en el que la acción, alterada de continuo, se inserta

33 Gryphius: *loc. cit.*, p. 512 (*Amilius Paulus Papinianus I*, I ss.).

34 E[rnst] Wilken: *Über die kritische Behandlung der geistlichen Spiele*, Halle, 1873, p. 10.

35 Meyer: *loc. cit.*, p. 367.

porádicamente para mostrarse en calidad de motivo emblemático. Lo e distingue por tanto al *Trauerspiel* no es en absoluto la inmovilidad, ni uiera la lentitud de su proceso —«au lieu du mouvement on rencontre l'immobilité»<sup>[36]/\*</sup>, observa Wysocki—, sino el ritmo intermitente de a pausa constante, de un repentino cambiar de dirección para petriarse nuevamente.

anto más empeño se pone en acuñar un verso como sentencia, tanto is ricamente suele el poeta pertrecharla con unos nombres de cosas e corresponden a la emblemática descripción de lo que se quiere cir. El accesorio, cuya importancia se perfila en el *Trauerspiel* barroco tes de hacerse explícita con la autorización del drama del destino, sale de su latencia a lo largo del siglo XVII en la forma de la metáfora blemática. En una historia del estilo de esta época —que Erich hmidt ciertamente planeó, pero sin realizarla<sup>[37]</sup>— se podría llenar un pítulo espléndido con los documentos correspondientes a tal manera : configurar. En todos ellos, la exuberante metafóricidad, así como el carácter exclusivamente sensible»<sup>[38]</sup> de las figuras retóricas, habría de ribuirse a una propensión hacia el modo alegórico de expresión, pero o ciertamente a la tan invocada 'sensibilidad poética', pues justamente lenguaje evolucionado, y también ciertamente el lenguaje poético, ita la constante acentuación de lo metafórico en que sin duda se basa. ero, por otro lado, buscar en aquel modo de hablar 'a la moda' «el ncipio necesario ... para despojar al lenguaje de una parte impornte de su carácter sensible y configurarlo de modo más abstracto», lo que se evidencia continuamente en los esfuerzos dedicados a poner el nguaje al servicio de un trato social más refinado»<sup>[39]</sup>, es igualmente surdo y una desacertada generalización de uno de los fundamentos el lenguaje 'a la moda' de los pisaverdes al lenguaje 'de moda' existente a la gran poesía de entonces. Pues el preciosismo de éste, como en neral del modo barroco de expresión, reside en buena parte en la

extrema regresión a las palabras para lo concreto. Y la manía de recurrir a ellas por un lado y de mostrar por otro la elegante antiteticidad es tan acusada que, cuando lo abstracto ya parece inevitable, con frecuencia totalmente inusitada se le añade lo concreto, de tal modo que nuevas palabras toman nacimiento. Así: «el rayo de la calumnia»<sup>[40]</sup>, «el veneno de la altivez»<sup>[41]</sup>, «los cedros de la inocencia»<sup>[42]</sup> y «la sangre de la amistad»<sup>[43]</sup>. O bien: «Así porque también Mariana muere como una víbora | y prefiere la bilis de la discordia al azúcar de la paz»<sup>[44]</sup>. La contrapartida a tal modo de concepción se muestra triunfalmente cuando se logra el reparto significativo de algo vivo entre los *disiecta membra* de la alegoría, tal como sucede en una imagen de la vida cortesana en un texto de Hallmann. «También Teodorico ha navegado por el mar / | en el cual en lugar de las olas el hielo; en lugar de la sal / el secreto veneno, / | en lugar de los remos / la espada y el hacha; en lugar de las velas / las telas de araña; | en lugar del ancla / el falso plomo, / rodean el cristal de la barquilla»<sup>[45]</sup>. «Toda ocurrencia», escribe Cysarz acertadamente, «por abstracta que sea, queda laminada en una imagen, y a su vez esta imagen, por concreta que sea, se burila luego en las palabras». Así, entre el número de los dramaturgos, ninguno se somete como Hallmann a esta nueva manera peculiar que le quita la gracia a sus diálogos. Pues, apenas se entabla cualquier controversia, también rápidamente uno cualquiera de los interlocutores lo transforma en un símil que, siendo más o menos variado, prolifera a través de muchas réplicas. De esta manera, con la observación de que «la lujuria no puede hospedarse en el palacio de las virtudes», Sohemus ofende gravemente a Herodes: y éste, muy lejos de castigar la afrenta, se sume en la alegoría respondiendo: «Se ve a la verbena florecer entre las nobles rosas»<sup>[46]</sup>. Así es como se disuelven muchas veces los pensamientos en imágenes<sup>[47]</sup>. No pocos historiadores de la literatura han señalado algunas de las monstruosas imágenes verbales a las que llevaría en particular a este

\*) Wysocki: *loc. cit.*, p. 61.

\*) Cfr. Erich Schmidt: *loc. cit.*, p. 414.

\*) Kerckhoffs: *loc. cit.*, p. 89.

\*) Fritz Schramm: «Schlagworte der Alamodezeit» [«Eslóganes de la época a la moda»], Estrasburgo, 1914 (*Zeitschrift für deutsche Wortforschung [Revista de filología alemana]*. Suplemento al vol. 15), p. 25; cfr. también pp. 31 s.

«En lugar del movimiento, se encuentra la inmovilidad». [N. del T.]

40 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele, loc. cit., Marianne*, p. 41 (III, 103).

41 Hallmann: *loc. cit., Marianne*, p. 42 (III, 155).

42 Hallmann: *loc. cit., Marianne*, p. 44 (III, 207).

43 Hallmann: *loc. cit., Marianne*, p. 45 (III, 226).

44 Hallmann: *loc. cit., Marianne*, p. 5 (I, 126/127).

45 Hallmann: *loc. cit., Theodoricus Veronensis*, p. 102 (V, 285 ss.).

46 Hallmann: *loc. cit., Marianne*, p. 65 (397/398).

47 Cfr. Hallmann: *loc. cit., Marianne*, p. 57 (IV, 132 ss.).

. Sólo cuando, ante las profundidades de su abismo, prevalece la fuerza sobre el pensamiento investigador, pudo el engolamiento convertirse en espantajo de un estilo epigonal. La grieta que se abre entre imagen escrita significativa y el embriagador sonido lingüístico, arteando el sólido macizo del significado verbal, fuerza a la mirada a adentrarse en la profundidad del lenguaje. Y por más que el barroco no conociera las reflexiones filosóficas sobre esta relación, los ritos de Böhme\* dan indicaciones inequívocas. Jakob Böhme, uno de los más grandes alegóricos cuando habla del lenguaje, defendía el valor de los sonidos frente al silencioso sentido profundo. Él desarrollaría la doctrina del lenguaje 'sensual' o de la naturaleza. Y éste ciertamente —y eso es sin duda decisivo— no consiste en el mero devenir sonido del mundo alegórico, que en cuanto tal queda más bien confinado al silencio. El «Barroco de las palabras» y el «Barroco de las imágenes» al como Cysarz se limitó a llamar a estas distintas formas de expresión—fundamentan polarmente el uno al otro. En el Barroco la tensión entre palabra y escritura es inconmensurable. La palabra, si así puede decirse, es el éxtasis de la criatura, es desmesura, desaire, impotencia ante Dios; y la escritura es su recogimiento, es dignidad, superioridad omnipotencia sobre las cosas del mundo. Así al menos sucede en el *Truerspiel*, mientras que la más amable concepción de Böhme nos presenta una imagen mucho más positiva del lenguaje hablado. «La palabra eterna o el sonido o la voz de Dios, / que es un espíritu, / se introduce en las formas como en una palabra o en el sonido pronunciado en el nacimiento de aquel gran *mysterium*, / y como el juego alegre está en sí mismo en el espíritu del eterno nacimiento, / así el instrumento también está / en sí mismo en cuanto forma pronunciada / que la voz viva vibra / y pulsa con su propia voluntad eterna / hasta que suena y resuena / y cual que un órgano de abundantes voces es accionado por un soplo vivo, / de modo que cada una de las voces / y cada uno de los tubos da su

Jakob Böhme (1575-1624): místico alemán de confesión luterana, conocido por el sobrenombre de '*philosophus teutonicus*'. Zapatero de oficio, sus obras no llegarían a componer un sistema filosófico como tal. Con frecuente recurso a imágenes poéticas y símbolos tomados del cristianismo, a la astrología, a la alquimia y a la cábala, Böhme opone a la metafísica neoplatónica, que a partir del Uno, la Perfección, describe los grados sucesivos de su degradación, la visión panteísta de un universo anegado de contradicciones, donde la perfección es hija de la imperfección. Su influencia se deja percibir en pensadores alemanes posteriores como Hamann, Hegel, Schelling, etc. [N. del T.]

tono»<sup>[57]</sup>. «Cuanto de Dios se dice, / escribe o enseña, / sin el conocimiento de la signatura, resulta mudo y sin entendimiento, / pues tan sólo procede de una ilusión histórica, / de la boca de otro, / donde el espíritu sin conocimiento viene a enmudecer. Pero si el espíritu descubre la signatura, / entonces entiende la boca de otro / y además entiende / de qué modo el espíritu ... se revela en el sonido con la voz ... Pues en la vaina de la figura externa de las criaturas, / como en sus impulsos y deseos, / y en sus sonidos emitidos, / en su voz o lenguaje / se reconoce el espíritu escondido ... Cada cosa tiene boca para la revelación. Tal es el lenguaje de la naturaleza / con el cual cada cosa habla a través de sus cualidades / y continuamente se revela a sí misma»<sup>[58]</sup>. El lenguaje hablado es, por consiguiente, ámbito de la expresión libre, originaria, de la criatura, mientras que el ideograma alegórico esclaviza las cosas en las imbricaciones excéntricas del significado. Y este lenguaje, que en Böhme es el de las criaturas bienaventuradas, y el de las caídas al contrario en el verso de los *Truerspiele*, se postula como natural no sólo por lo que hace a su expresión, sino incluso por su misma génesis. «Sobre las palabras existe la vieja controversia respecto a si las mismas (!), / como notificaciones externas de nuestro concepto interno del sentido, / son por naturaleza o por elección, / naturales o arbitrarias, φύσει ο θέσει. Y así los doctos, / por lo que a las palabras de las lenguas principales se refiere, / atribuyen esto a un particular efecto natural»<sup>[59]</sup>. Evidentemente, entre las «lenguas principales» la «noble y heroica lengua alemana» —así por vez primera en la *Miscelánea histórica* de Fischart\*, de 1575— iba a la cabeza. Su derivación inmediata del hebreo era una teoría muy extendida, y no la más radical. Otras remontaban el hebreo, así como el griego y el latín incluso, hasta el alemán. Así dice Borinski: «En Alemania se probó históricamente, a partir de la Biblia, que originariamente todo el mundo, también por tanto el de la Antigüedad clásica, era sin duda alemán»<sup>[60]</sup>.

57 Jacob Böhme: *De signatura rerum* [De la signatura de las cosas], Amsterdam, 1682, p. 208.

58 Böhme: *loc. cit.*, pp. 5 y 8 s.

59 Knesebeck: *loc. cit.*, «Kurtzer Vorbericht an den Teutschliebenden und geneigten Leser» [«Breve anuncio al lector amante e inclinado al alemán»], hojas aa/bb.

60 Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, vol. 2; *loc. cit.*, p. 18.

\* Johann Fischart, llamado Mentzer (1546 o 1547-1590): humanista y autor satírico alsaciano. Sus primeros escritos son panfletos contra la Iglesia Católica y los jesuitas; primero partidario de Lutero, más tarde defendió a los hugonotes y acabó optando por el calvinismo. Es también conocido por su adaptación en verso del *Till Eulenspiegel* (1572) y del primer libro del *Gargantúa* de Rabelais. [N. del T.]

poeta la caza de 'conchetti'<sup>148</sup>. «La boca y el ánimo están en el cofrecillo del erjurio | cuyo candado abre ahora el celo ardiente»<sup>149</sup>. «Ved / cómo a eroras la triste mortaja | se le ofrece en la copa de veneno»<sup>150</sup>. «Si sultara posible arrojar luz sobre la atrocidad / | de que la boca de lariana haya en fin sorbido impura leche | del pecho de Tirídates, / implase al punto / | lo que Dios y la justicia ordenen, / lo que el con-jo y el rey decidan»<sup>151</sup>. Ciertas palabras, sobre todo 'cometa', en el uso de Hallmann, hallan un grotesco empleo alegórico. Así, para describir las calamidades que suceden en el castillo de Jerusalén, Antípater observa que «los cometas copulan en el castillo de Salem»<sup>152</sup>. Esporádicamente, esta clase de imágenes parece casi fuera de control y el poetar degenera en una retahíla de pensamientos. Así, en Hallmann se encuentra un ejemplar que resulta modélico de esta índole: «La astucia menina: cuando mi serpiente yace entre nobles rosas / | y chupa silando la savia llena de sabiduría, / | Sansón es también vencido por talila / | y rápidamente privado de lo supraterrano de su fuerza: | si José igualmente ha llevado la bandera de Juno / | y la ha besado Herodes en un carro, / | observad sin embargo / cómo una salamandra (posiblemente: daga\*) desgarrar este naipe / | porque su mismo tesoro conyugal con astucia le talla el ataúd»<sup>153</sup>. Y en la *María Estuardo* escrita por Haugwitz, una camarera —hablando de Dios— hace a la reina esta observación: «Él agita el mar de nuestros corazones, / | de modo que el orgulloso empuje de las olas | nos produzca a menudo ardientes dolores, / | pero no es sino el flujo milagroso / | por cuyo inconcebible movimiento / | se placa el mal de nuestra desdicha»<sup>154</sup>. Algo que resulta tan oscuro, pero también tan rico en alusiones, como los salmos de Quirinus Kuhlmann\*\*. La crítica racionalista, que quiere proscribir estos poemas, ha de entrar en polémica con lo lingüístico de su alegoresis. «¡Qué oscuridad

8 Cfr. Stachel: *loc. cit.*, pp. 336 ss.

9 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele*, *loc. cit.*, *Marianne*, p. 42 (III, 160/161).

10 Hallmann: *loc. cit.*, *Marianne*, p. 101 (v, 826/827).

11 Hallmann: *loc. cit.*, *Marianne*, p. 76 (v, 78).

12 Hallmann: *loc. cit.*, *Marianne*, p. 62 (iv, 296); cfr. *Marianne*, p. 12 (i, 351), pp. 38 s. (III, 32 y 59), p. 76 (v, 83) y p. 91 (v, 516); *Sophie*, p. 9 (i, 260); Hallmann: *Leichreden*, *loc. cit.*, p. 497.

13 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele*, *loc. cit.*, *Marianne*, p. 16 (i, 449 ss.).

14 Haugwitz: *loc. cit.*, *Maria Stuarda*, p. 35 (II, 125 ss.).

Salamandra: *Molch*; daga: *Dolch*. [N. del T.]

\* Quirinus Kuhlmann (1651-1689): poeta barroco alemán. [N. del T.]

jeroglífica y enigmática pesa sobre toda la expresión!»<sup>155</sup>, se lee a propósito de un pasaje de la *Cleopatra* de Lohenstein en el *Tratado crítico sobre la naturaleza, las intenciones y el uso de los símiles* publicado por Breitinger. «Encierra los conceptos en un símil y una figura, | igual que en una cárcel»<sup>156</sup>, observa al respecto en el mismo sentido Johann Jakob Bodmer\* contra Hofmannswaldau\*\*.

Esta literatura se mostraba de hecho incapaz de liberar en el sonido animado el profundo sentido confinado en el ideograma significativo. Su lenguaje está lleno de pesados fardos materiales. Nunca se había escrito menos aladamente. La reinterpretación de la tragedia antigua no es más desconcertante en absoluto que la nueva forma himnica, que quería emular —por oscuro y barroco que ello fuera— el vuelo de Píndaro. El *Trauerspiel* alemán de aquella época no estaba dotado —digámoslo con Baader— para dar voz a su elemento jeroglífico. Pues su escritura no se transfigura nunca en un sonido articulado; su mundo sigue aún preocupado más bien, con completa autosuficiencia, por el amplio despliegue de su propia vehemencia. Escritura y sonido se enfrentan mutuamente en una polaridad de alta tensión. Su relación funda una dialéctica a cuya luz el 'engolamiento' se justifica en tanto que gesto lingüístico totalmente planeado, constructivo. A decir verdad, este enfoque peculiar de la cuestión, en cuanto uno de los más ricos y felices, se le viene a la mano a quien aborda recta y abiertamente las fuentes escri-

55 Breitinger: *loc. cit.*, p. 224; cfr. p. 462, así como Johann Jakob Bodmer: *Chritische Beobachtungen über die Poetischen Gemähde der Dichter* [Observaciones críticas sobre las pinturas poéticas de los poetas], Zürich/Leipzig, 1741, pp. 107 y 425 ss.

56 [Johann] [Jakob] Bodmer: *Gedichte in gereimten Versen* [Poemas en versos rimados], segunda edición, Zürich, 1754, p. 32.

\* Johann Jakob Bodmer (1698-1783): escritor y crítico suizo de expresión alemana. Fue famosa su polémica con Gottsched, campeón del clasicismo francés en literatura. Bajo la influencia de Addison y de Milton (cuyo *Paríso perdido* tradujo en 1723), publicó un semanario literario y moral, titulado *Discurso de los pintores* (1721-1723, junto a su amigo Breitinger), y un *Tratado crítico de lo maravilloso* (1740) en el que afirma el papel preponderante de la imaginación y lo maravilloso en el campo del arte. Fue igualmente uno de los primeros en reconocer el genio de Klopstock y de Wieland y en redescubrir la poesía medieval (en 1757 publicó *El canto del nibelungo* y en 1758-1759 una colección de *Minnensänger*). [N. del T.]

\*\* Christian Hoffmann von Hofmannswaldau (1616-1679): poeta lírico alemán. Bajo la influencia de Opitz, compuso poemas de inspiración alternativamente bucólica, erótica y religiosa, en un estilo amanerado y preciosista que ya anunciaba el declive de la poesía barroca. [N. del T.]



r una parte se intentaba así apropiarse de los contenidos culturales más notos, y por otra se tenía buen cuidado de disimular lo artificioso de esa actitud, tratando de acortar vigorosamente la perspectiva histórica. Todo se situaba de este modo en el mismo espacio sin atmósfera. Mas por que se refiere a la absoluta asimilación de todos los fenómenos vocales en un estado primitivo de la lengua, ello se realizaba ora de modo espiri- lista, ora en lo que hace a lo naturalista. En este sentido, la teoría de Böhme y la praxis de Núremberg definen los extremos. Escalígero pro- ría para ambas el punto de partida, sólo que temático. El pasaje en estión de la *Poética* suena bastante extraño: «In A, latitudo. In I, longi- lo. In E, profunditas. In O, coarctatio... Multum potest ad animi sus- sionem, quae in Voto, in Religione: praesertim cum producitur, vt i. etiam cum corripitur: Pij. Et ad tractum omnem denique designan- um, Littora, Lites, Lituus, It, Ira, Mitis, Diues, Ciere, Dicere, Dirip- mt... Dij, Pij, Iit: non sine manifestissima spiritus profectione. Lituus n sine soni, quem significat, similitudine ... P, tamen quandam, aerit firmitatem. Agnosco enim in Piget, pudet, poenitet, pax, pugna, s, paruus, pono, pavor, piger, aliquam fictionem. Parce metu, const- atiam quandam insinuat. Et Pastor plenius, quam Castor, sic Plenum sum, et Purum, Posco, et alia eiusmodi. T, vero plurimum sese osten- : Est enim litera sonitus explicatrix, fit namque sonus aut per S, aus r R, aut per T. Tuba, tonitru, tundo. Sed in fine tametsi maximam rborum claudit apud Latinos partem, tamen in iis, quae sonum affe- nt, affert ipsum quoque soni non minus. Rupit enim plus rumpit, iam Rumpo»<sup>[61]\*</sup>. Böhme llevó a cabo sus especulaciones sobre el nido articulado de manera análoga, sin duda con independencia de Escalígero. A su parecer, el lenguaje de las criaturas no es «como un

Escalígero: *loc. cit.*, pp. 478 y 481 (IV, 47).

«En la A, anchura. En la I, longitud. En la E, profundidad. En la O, comprensión ... Mucho contribuyen a suspender el ánimo las de voto o religione: especialmente cuando el sonido se alarga, como en *dij*, o también cuando se emite rápidamente, como en *pij*. Y, por último, para señalar cualquier alargamiento: *littora, lites, lituus, it, ira, mitis, diues, ciere, dicere, diripiunt ... dij, pij, iit*: no se pueden pronunciar sin muy evidente expiración. *Lituus* no sin sonido semejante a lo que significa ... La P, sin embargo, carece en cierto modo de firmeza. Pues reconozco algo simulador en: *piget, pudet, poenitet, pax, pugna, pes, paruus, pono, pavor, y piger*. Además de miedo, *parce* infunde constancia. Y *pastor* más plenamente que *Castor*, igual que la misma *plenum*, y también *purum, posco* y otras análogas. Pero la T es la que más resalta: es una letra que explica su propio sonido, sucediendo lo mismo para S, para R y para T. *Tuba, tonitru y tundo*. Pero, aunque sea la última en la mayor parte de las formas verbales latinas, su inclusión en las onomatopéyicas aumenta no menos su efecto. Así, *rumpit* rompe más que *rumpo*». [N. del T.]

reino de las palabras, sino que está ... disuelto en sus sonidos y resonancias»<sup>[62]</sup>. «Para él la a era la primera letra, la que sale del corazón; la i el centro del amor supremo; la r, puesto que 'raspa y crepita y cruje', tiene el carácter de fuente del fuego; para él la s era el fuego sacro»<sup>[63]</sup>. Cabe suponer que la evidencia que tales descripciones tenían entonces se la deben en parte a la vitalidad de los dialectos, que por doquier estaban en flor todavía. Pues los intentos de normativización de las sociedades lin- güísticas se limitaban al alemán escrito. Por otra parte, desde un punto de vista naturalista, el lenguaje de las criaturas se describía como una forma- ción onomatopéyica. La *Poética* de Buchner es característica al res- pecto, y en ello no hace sino desarrollar las opiniones de su maestro Opitz<sup>[64]</sup>. Ciertamente que, precisamente según Buchner, en los *Trauerspiele* la onomatopeya propiamente dicha es inadmisibile<sup>[65]</sup>. Pero, justamente, el *pathos* viene a ser en cierto modo el soberano sonido natural del *Trauerspiel*. Los de Núremberg van aún más lejos. Así, Klajus afirma que «en alemán no hay ninguna palabra que no exprese, mediante una 'especial simili- tud', lo que significa»<sup>[66]</sup>. Y Harsdörffer invierte dicha frase. «La natu- raleza habla, en todas las cosas / que emiten sonido, / nuestra lengua ale- mana; / por eso algunos han querido suponer / que el primer hombre, Adán, no pudo haber nombrado a las aves y demás animales de la tierra más que con nuestras palabras, / pues él expresaba, conforme a la natura- leza, toda cualidad innata capaz de emitir sonido por sí misma; no ha de asombrar por ello / que nuestras palabras radicales suenen en su mayor parte igual que suenan las del lenguaje sacro»<sup>[67]</sup>. De ahí deduciría la tarea propia de la lírica alemana: «captar ese lenguaje de la naturaleza, por así decir, en palabras y ritmos. Para él, como para Birken, una lírica tal era incluso una exigencia religiosa, pues es el mismo Dios quien se revela a través del murmullo de los bosques ... y en el rugir de la tempestad»<sup>[68]</sup>. Y

62 Hankamer: *loc. cit.*, p. 159.

63 Josef Nadler: *Literaturgeschichte der Deutschen Stämme und Landschaften* [Historia de la literatura de las raíces y paisajes alemanes], vol. 2: *Die Neustämme von 1300, die Altstämme von 1600-1780* [Las nuevas raíces de 1300, las viejas raíces de 1600-1780], Ratisbona, 1913, p. 78.

64 Cfr. también *Schutzschrift / für Die Teutsche Spracharbeit / und Derselben Bestissene, durch den Spielenden* [Georg Philip Harsdörffer] [Apología / de la filología alemana / y de los dedicados a ella, a cargo del ejecutante [Georg Philip Harsdörffer]], en: *Frauenzimmer Gesprächspiele* [Diálogos femeninas], Primera parte, Núremberg, 1644, p. 12 [de la paginación particular].

65 Cfr. Borchardt: *Augustus Buchner, loc. cit.*, pp. 84 s. y 77 (nota 2).

66 Tittmann: *loc. cit.*, p. 228.

67 Harsdörffer: *Schutzschrift für die Teutsche Spracharbeit, loc. cit.*, p. 14.

68 Strich: *loc. cit.*, pp. 45 s.

algo análogo reaparecería a su vez en el *Sturm und Drang*. «La lengua universal de los pueblos son sin duda los suspiros y las lágrimas; ¡al hotentote desesperado entiendo, y por más que sea de Tarento, no me mantendré sordo ante Dios! ... Pues el polvo tiene voluntad; tal es el pensamiento más sublime que me ha inspirado el Creador, y el impulso omnipotente a la libertad lo aprecio hasta en la mosca cuando se retuerce»<sup>69</sup>. Sacada del contexto de lo alegórico, tal es la filosofía de la criatura y su lenguaje.

La derivación del alejandrino, en cuanto forma métrica del *Trauerspiel* barroco, de aquella estricta diferenciación de los dos hemistiquios que a menudo lleva hasta la antítesis no resulta del todo suficiente. No menos característico es sin duda el modo en que contrasta con la configuración lógica —e incluso clasicista— de su fachada el salvajismo fonético de su interior. De hecho, para decirlo con Omeis\*, el «*stilus* trágico ... rebosa de palabras suntuosas, palabras largamente resonantes»<sup>70</sup>. Si ante las colosales proporciones de la arquitectura y la pintura barroca se ha podido destacar en ambos casos la «propiedad de simular la ocupación del espacio»<sup>71</sup>, el lenguaje del *Trauerspiel*, que en el alejandrino se descarga de modo pintoresco, tiene exactamente la misma tarea. La sentencia —por estacionariamente que persista en el momento la acción por ella señalada— debe simular el movimiento; pues en eso estribaba una necesidad técnica del *páthos*. Harsdörffer hace que veamos claramente la concreta violencia que, por serlo respecto del verso en general, también es propia de las sentencias. «¿Por qué tales obras están escritas en su mayor parte en lenguaje medido? Respuesta: pues los ánimos deben ser movidos con máxima vehemencia, / a los *Trauerspiele* y los dramas pastoriles les es útil el edificio de la rima, / que, como una trompeta, la palabra / y la voz comprime, / para que así produzcan tanto mayor impresión»<sup>72</sup>. Y como la sentencia, que a menudo se encuentra obligada a

adherirse al repertorio que forman las imágenes, se complace en llevar al pensamiento a través de caminos muy trillados, lo fonético se vuelve en dicho caso tanto más digno de atención. Era inevitable que también en el tratamiento del alejandrino la crítica estilística incurriera en el error general de la vieja filología de aceptar los estímulos antiguos, o incluso los pretextos para su formación, en tanto indicios de la esencia de ésta. Por ello, la siguiente observación, muy acertada en su primera parte, de la investigación de Richter\* *Combate amoroso en 1630 y escena teatral en 1670* resulta muy típica: «El particular valor artístico de los grandes dramaturgos del siglo XVII se encuentra estrechamente conectado con la plasmación creativa de su estilo verbal. Mucho más que por la caracterización o incluso por la composición ..., la alta tragedia del siglo XVII afirma su posición única por lo que logra mediante recursos artísticos retóricos que, en última instancia, siempre remiten a la Antigüedad. Pero la concisión recargada de imágenes y la compacta construcción de los períodos y de las figuras estilísticas no sólo resistían a la memorización de los actores, sino que estaban tan enraizadas en el enteramente heterogéneo mundo formal de la Antigüedad que su abierta distancia respecto al lenguaje del pueblo era infinitamente grande ... Así, es una lástima que ... no se posea ninguna clase de documentos sobre cómo se enfrentaba el hombre medio a dichas figuras»<sup>73</sup>. Pero aun si el lenguaje de estos dramas fuera asunto exclusivo de los eruditos, los ignorantes no habrían dejado de disfrutar de los espectáculos. El engolamiento correspondía a los impulsos expresivos de la época; impulsos que suelen ser mucho más fuertes que la participación intelectual en una fábula transparente hasta en los detalles. Los jesuitas, que entendían magistralmente al público, difícilmente contaron para sus representaciones con un auditorio compuesto exclusivamente por latinistas<sup>74</sup>. Y es que debían estar convencidos de la antigua verdad de que la autoridad de una afirmación depende tan poco de su inteligibilidad que la oscuridad aun puede aumentarla.

Los principios de teoría del lenguaje y los hábitos de estos escritores hacen surgir en un lugar absolutamente inesperado un motivo funda-

69 Leisewitz: loc. cit., pp. 45 s. (*Julius von Tarent* [*Julio de Tarento*], II, 5).

70 Magnus Daniel Omeis: *Grundliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst* [*Introducción básica al preciso arte alemán de la rima y la poesía*], Nüremberg, 1794; citado según Popp: loc. cit., p. 45.

71 Boriski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, vol. I, loc. cit., p. 190.

72 Harsdörffer: *Poetischer Trichter*, 2ª parte, loc. cit., pp. 78 s.

\* Magnus Daniel Omeis (1646-1708): profesor alemán de literatura. Fue rector de la Universidad de Altdorf y uno de los presidentes del grupo de los 'pastores de Pegnitz', que fue fundado en Nüremberg por Harsdörffer. [N. del T.]

73 Werner Richter: *Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des siebzehnten Jahrhunderts* [*Combate amoroso en 1630 y escena teatral en 1670. Una contribución a la historia del teatro alemán del siglo XVII*], Berlín, 1910 (*Palaestra* 78), pp. 170 s.

74 Cfr. Flemming: *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge*, loc. cit., pp. 270 ss.

\* Werner Richter (1887-1960): germanista alemán. [N. del T.]

mental de la concepción alegórica. En los anagramas, en los giros onomatopéyicos y en muchos juegos de palabras de toda índole, la palabra, como la sílaba y el sonido, se pavonea emancipada de cualquier asociación de sentido heredada, a saber, como cosa que se puede explotar alegóricamente. El lenguaje del Barroco se ve a todas horas sacudido por las rebeliones de sus elementos. Y el siguiente pasaje del drama de Calderón sobre Herodes sólo es superior a otros análogos, en especial de Gryphius, por la plasticidad que logra, gracias a su arte. A Mariene, esposa de Herodes, le caen a la vista por casualidad los trozos de una carta en la que su marido, caso de que muera, ordena que la maten con el fin de proteger su honor, que está supuestamente amenazado. Ella levanta del suelo estos trozos y luego da cuenta de su contenido recitando unos versos sumamente lacónicos. «Dice aparte de esta suerte: | 'muerte' es la primera razón | que he topado; 'honor' contiene | ésta; 'Mariene' aquí | se escribe; cielos, ¡valedme! | Que dicen mucho en tres voces | Mariene, honor y muerte... | 'Secreto' aquí, aquí 'respeto', | 'servicio' aquí, aquí 'conviene' | y aquí 'muero yo' prosigue. | Mas ¿qué dudo? Ya me advierten | los dobles del papel | adónde están los dobles, | llamándose unos a otros. | Sé, oh prado, lámina verde | en que ajustándolos lea»<sup>[76]</sup>. Aun en su aislamiento, las palabras resultan funestas. Incluso se está tentado de decir que ya el solo hecho de que, estando así aisladas, aún signifiquen algo, le confiere algo amenazante al resto de significado que conservan. De esta manera se desintegra el lenguaje para prestarse en sus fragmentos a una expresión intensificada y alterada. El Barroco dio carta de naturaleza al empleo de mayúsculas en la ortografía alemana. En ello se nos pone de manifiesto no sólo una evidente aspiración a la pompa, sino al tiempo el principio fragmentador y disociativo que resulta ser propio de la concepción alegórica. Es indudable que para el lector muchas de las palabras con mayúscula cobraron al principio cierto tinte alegórico. Reducido a escombros, el lenguaje deja de servir como mero medio de comunicación y, en cuanto objeto que acaba de nacer, pone desde ahora su dignidad junto a la de los dioses y los ríos, las virtudes y otras configuraciones naturales exaltadas hasta lo alegórico. Esto viene a ser algo particularmente drástico, tal como ya se ha dicho, en el caso concreto del joven Gryphius. Si en el alemán no se

encuentra, ni aquí ni en parte alguna, ningún equivalente al incomparable pasaje de Calderón, su vigor no desmerece sin embargo junto al refinamiento del español. Pues domina de modo totalmente asombroso el arte de lograr que en la disputa los personajes se repliquen unos a otros como en jirones sueltos del discurso. Así se ve por ejemplo en el «segundo tratado» del *León de Armenia*: «León: Esta casa ha de seguir en pie si los enemigos de la casa caen. | Teodosia: Si su caída no hiera a quienes rodean esta casa. | León: Pero la rodean con la espada. Teodosia: Con la misma con que nos protegen. | León: Que han blandido en contra de nosotros. Teodosia: Los que han sostenido nuestro trono»<sup>[76]</sup>. Cuando las réplicas se vuelven malévolas y violentas, se encuentran de modo preferente con diferentes acumulaciones de partes de discurso fragmentadas. En Gryphius estas formas de expresión son más numerosas y abundantes que en los poetas posteriores<sup>[77]</sup> y, junto con los bruscos laconismos, se articulan adecuadamente en la imagen estilística global de sus dramas, dado que unas y otros provocan la impresión de lo roto y caótico. A pesar de lo felizmente que se presta a la representación de emociones teatrales, esta técnica no se limita al drama. En la siguiente afirmación de Schiebel se sabe como recurso pastoral: «Aun hoy en día un cristiano devoto no pocas veces recibe una pequeña gota de consuelo | (aunque no sea más que una palabrita | de una canción espiritual o de una prédica edificante), | que él engulle (por así decir) con tan gran apetito | que le sienta bien, | lo toca íntimamente | y lo reconforta hasta tal punto que | al fin deberá reconocer | que en ella había escondido algo divino»<sup>[78]</sup>. No en vano este tipo de giro retórico remite en cierto modo al sentido del gusto la propia recepción de las palabras. Para el Barroco, en efecto, lo sonoramente articulado es y sigue siendo algo que se revela puramente sensible; allí el significado tiene su morada en la escritura. Y la palabra hablada no es afectada por él sino como por una enfermedad fatal; la palabra se quiebra en la resonancia, mientras la obstrucción del sentimiento que se hallaba dispuesto a brotar despierta el luto. Aquí el significado aparece y seguirá apareciendo como fundamento de la tristeza. La antítesis de sonido y significado alcanzaría su máxima intensidad si se lograra pre-

76 Calderón: *Schauspiele* [Obras], trad. alem. de Gries, vol. 3, Berlín, 1818, p. 316 (*Eifersucht das größte Scheusal* [El mayor monstruo los celos], II) [or. esp. cit.: p. 478].

76 Gryphius: *loc. cit.*, p. 62 (*Leo Armenius*, II, 455 ss.).

77 Cfr. Stachel: *loc. cit.*, p. 261.

78 Schiebel: *loc. cit.*, p. 358.

sentar a ambos en uno, mas sin que por ello coincidan en el sentido de una construcción lingüística orgánica. Dicha tarea se resuelve en una escena que brilla como una joya en el seno de una acción principal y de Estado vienesa, que en el resto carece de interés. En *El glorioso martirio de Juan Nepomuceno*, la decimocuarta escena del primer acto nos muestra a uno de los intrigantes (Zyho) que actúa como eco de los parlamentos mitológicos de su víctima (Quido) respondiendo a ellos con significados que presagian la muerte<sup>[79]</sup>. Aquí la transformación de lo puramente sonoro del lenguaje de las criaturas en la ironía cargada de significado que resuena en la boca del intrigante resulta sumamente característica de la relación que mantiene esta personalidad con el lenguaje. El intrigante es el señor de los significados. En la efusión inocente de un inocuo lenguaje natural, éstos son la obstrucción y el origen de un luto del que, junto con ellos, también el intrigante es sin duda culpable. Ahora bien, si justamente el eco, el dominio propiamente dicho de un mero y libre juego de sonidos, resulta ahí, por así decir, agredido por el significado, sin duda esto debía aparecer como una revelación de lo lingüístico tal como lo sentía aquella época. Para lo cual había ya prevista una forma. «Algo muy 'grato' y predilecto es el eco, que repite las últimas dos o tres sílabas de una estrofa, y ciertamente a menudo con omisión de una letra, de manera que suena como respuesta, o como advertencia o profecía». Este juego y otros parecidos, que tan a la ligera se tomaban por meras fruslerías, hablan por tanto a la cosa misma. Y a través de ellos el gesto lingüístico del engolamiento se desmiente tan poco que muy bien podrían ilustrar la fórmula que a éste corresponde. En efecto, el lenguaje, que trata por un lado de hacer valer sus derechos como criatura por medio del empleo de la riqueza fonética, se encuentra por otro incesantemente ligado a una forzada logicidad en la sucesión de los alejandrinos. Ésta es la ley estilística del engolamiento, la fórmula que cifra los «asianismos»<sup>[80]</sup> tan abundantes en el *Trauerspiel*. El gesto que de este modo trata de incorporarse el significado resulta ser uno con la deformación violenta de la historia. En el lenguaje como en la vida, no adoptar otra cosa que el tipismo del movimiento de las criaturas y expresar sin embargo el todo que compone el mundo cultural de la Antigüedad hasta la Europa cristiana es la actitud

79 Cfr. *Die Glorreiche Marter Joannes von Nepomuk*, citado según Weiß, loc. cit., pp. 148 ss.

80 Hallmann: *Trauer- Freuden- und Schäfer-Spiele*, loc. cit., p. 1 [del prólogo no paginado].

extraordinaria que jamás se desmiente ni siquiera en el *Trauerspiel*. Su artificioso modo de expresión se fundamenta por tanto en la misma extrema nostalgia de la naturaleza que contienen los dramas pastoriles. Pero, por otro lado, precisamente este modo de expresión, que sólo representa —a saber, representa la naturaleza del lenguaje— y elude cuanto puede la profana comunicación, es también cortesano, distinguido. De una verdadera superación del Barroco, de una reconciliación de sonido y significado, quizás no pueda hablarse antes de Klopstock, y ello sólo gracias a la tendencia, que A. W. Schlegel llamaba 'gramatical', de sus odas. Su engolamiento se basa mucho menos en el sonido y la imagen que en la composición, en la disposición de las palabras.

La tensión fonética del lenguaje del siglo XVII nos conduce a la música directamente como contrapartida del discurso cargado de sentido. Como todas las raíces del *Trauerspiel*, también ésta se imbrica con las de lo pastoril. Lo que desde el principio como *Reyen* danzado, luego cada vez más en calidad de coro recitado, se va asentando en el *Trauerspiel*, en el drama pastoril se reconoce directamente sin más como operático. La «pasión por lo orgánico»<sup>[81]</sup>, de la que ya hace mucho tiempo se viene hablando a propósito del Barroco figurativo, no puede delimitarse tan fácilmente en el literario. Y, al hacerlo, siempre se ha de tener en cuenta que con tales palabras no se piensa tanto en la figura externa como en los secretos espacios interiores de lo orgánico. La voz sale de estos espacios interiores y, bien mirado, su preponderancia implica ya de hecho, si se quiere, un momento orgánico de la literatura, como sobre todo se puede estudiar en los intermedios en forma de oratorio de Hallmann. Éste escribe: «Palladius: ¡La danza, dulce como el azúcar, está dedicada a los dioses mismos! | Antonius: ¡La danza, dulce como el azúcar, es lo que endulza todo sufrimiento! | Suetonius: ¡La danza, dulce como el azúcar, mueve tanto las piedras como el hierro! | Julianus: ¡La danza, dulce como el azúcar, hasta el mismo Platón debe alabarla! | Septituis: ¡La danza, dulce como el azúcar, vence toda la concupiscencia! | Honorius: ¡La danza, dulce como el azúcar, reconforta tanto el pecho como el alma!»<sup>[82]</sup>. Por razones estilísticas podrá suponerse que tales pasajes se

81 Hausenstein: loc. cit., p. 14.

82 Hallmann: *Trauer- Freuden- und Schäfer-Spiele*, loc. cit., *Sophia*, p. 70 (V, 185 ss); cfr. p. 4 (I, 108 ss.).

recitaban a coro<sup>[83]</sup>. Así también Flemming\* con respecto a Gryphius: De los papeles secundarios no cabía esperar demasiado. Por eso los ace hablar poco, prefiriendo juntarlos en un coro, y de este modo logra importantes efectos artísticos que no se habrían podido conseguir mediante el lenguaje naturalista de los individuos. Así utiliza el artista en provecho del efecto artístico la coerción de lo natural»<sup>[84]</sup>. Se ha de pensar en los jueces, conjurados y comparsas de *León de Armenia*, en los cortesanos de Catalina o en las doncellas de Julia. Empujaba además hacia la pera aquella obertura musical que entre los jesuitas y los protestantes recedía siempre al espectáculo. Tampoco los intermedios coreográficos, así como el estilo, coreográfico en sentido más profundo, propio de la intriga son ajenos a esta evolución, que hacia el final del siglo trajo la resolución del *Trauerspiel* en la ópera. En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche desarrolló las conexiones que se destacan en estas reminiscencias. Lo que él se proponía era diferenciar adecuadamente la que llama 'trágica' obra de arte total respecto de la ópera lúdica, que se había ido preparando desde el origen hasta lo largo del Barroco. A ésta, al contrario, le declara la guerra, al rechazar el recitativo. Con ello se adhería a aquella forma que tan exactamente correspondía a una tendencia de moda, revivir el sonido originario de toda criatura. «Cabía ... entregarse al sueño de haber bajado de nuevo a los paradisiacos comienzos de la humanidad, cuando también la música tenía que haber poseído necesariamente aquella pureza, aquel poder e inocencia insuperados de los que tan conmovedoramente sabían hablar los poetas a través de sus dramas pastoriles ... El recitativo se consideraba como el lenguaje redescubierto de aquel primer hombre; y la ópera, como el país reencontrado de aquel ser idílico o heroicamente bueno que en todas sus acciones obedece al mismo tiempo a un instinto artístico natural, que en todo lo que ha de decir canta al menos un poco, para cantar en seguida a plena voz ante la más ligera excitación afectiva ... El hombre que es impotente artísticamente se crea una especie de arte,

83 Cfr. Richard Maria Werner: «Johann Christian Hallmann als Dramatiker» [«Johann Christian Hallmann como dramaturgo»], en *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien* 50 [Revista de los Institutos de Enseñanza Media austríacos 50] (1899), p. 691. — En sentido contrario: Horst Steger: *Johann Christian Hallmann. Sein Leben und seine Werke* [Johann Christian Hallmann. Su vida y sus obras], tesis doctoral, Leipzig [impresión: Weida i. Th.], 1909, p. 89.

84 Flemming: *Andreas Gryphius und die Bühne*, loc. cit., p. 401.

\* Willy (o Willi) Flemming (1888-1980): historiador de la literatura alemana, especializado en el período barroco. [N. del T.]

precisamente en tanto que es el hombre no-artístico en sí. Y como no barrunta la profundidad dionisiaca de la música, transforma el goce musical en una retórica intelectual de palabras y sonidos de la pasión emitidos en *stilo rappresentativo* y en la voluptuosidad de las artes del canto; y no siendo capaz de contemplar ninguna visión, obliga al maquinista y al decorador a servirle; y no sabiendo captar la verdadera esencia del artista, hace aparecer ante él, mágicamente, a su gusto, el 'hombre artístico primitivo', es decir, el hombre que en la pasión canta y dice versos»<sup>[85]</sup>. Por insuficiente que para el conocimiento de la ópera siga siendo cualquier comparación que pueda establecerse con la tragedia —no digamos con la musical—, nos resulta sin duda indiscutible que, desde el punto de vista de la poesía y sobre todo del del *Trauerspiel*, la ópera tiene necesariamente que aparecer como producto de una decadencia. La inhibición del significado y de la intriga pierde enteramente su importancia, y el despliegue de la fábula operística tanto como el del mismo lenguaje operístico no encuentran obstáculos hasta desembocar en lo banal. Con la inhibición desaparece el luto, que es el alma misma de la obra, y al vaciarse la armazón dramática, también lo hace la escénica, la cual ahora —puesto que la alegoría, cuando no desaparece por completo, queda reducida a un opaco ornamento— se busca otra justificación.

La voluptuosa complacencia en la mera sonoridad tiene su parte en la decadencia del *Trauerspiel*. Pero, pese a ello, la música —no por concesión de los autores, sino sin duda por su propia esencia— se encuentra ligada íntimamente con el drama alegórico. Al menos esta sería la lección que se sacaría de la filosofía de la música de los románticos, quienes tienen con ella una afinidad electiva, a la que aquí se podría interrogar. Por lo menos en ella, y sólo en ella, se produciría la síntesis de la antitetividad prudentemente instituida en el Barroco, y tan sólo con ella alcanzaría pleno derecho la antitetividad. Al menos con semejante enfoque romántico de los *Trauerspiele* se plantea la cuestión de cómo en Shakespeare y en Calderón la música está asociada con ellos de modo no puramente teatral. Porque tal es el caso. Y así cabe esperar que la siguiente explicación del genial Johann Wilhelm Ritter\* abra una perspectiva en la que esta exposición ha de renunciar a profundizar como a una improvisación

85 Nietzsche: loc. cit., pp. 132 ss. [ed. esp. cit.: pp. 153-155].

\* Johann Wilhelm Ritter (1776-1810): físico alemán. Fue el primero en observar que

responsable. Sólo podría emprender esa tarea una imprescindible dis-  
 usión sobre los fundamentos histórico-filosóficos del lenguaje, de la  
 música y de la escritura. Lo que sigue son pasajes de un largo tratado, si  
 e puede decir monologante, en el que al investigador, a partir de una  
 arta sobre las figuras sonoras de Chladni\*, y quizá casi sin proponér-  
 elo, se le van hilvanando a medida que escribe unas ideas que, vigorosa-  
 mente o tanteando, tienen en todo caso un gran alcance: «Sería muy  
 hermoso», observa él a propósito de esas líneas que, según las distintas  
 notas que se toquen, se dibujan encima de una placa de vidrio recu-  
 bierta de arena, «que lo que aquí aparece exteriormente claro fuera  
 también justamente lo que la figura sonora es interiormente para nos-  
 otros: figura luminosa, escritura de fuego ... Así, cada nota se acom-  
 paña inmediatamente de su letra ... La conexión tan íntima entre pala-  
 bra y escritura, el hecho de que escribamos cuando hablamos ... lleva  
 ocupándome desde hace mucho tiempo. Dime: ¿de qué modo el pen-  
 samiento, la idea, se nos transforma sin duda en la palabra?; ¿tenemos  
 desde siempre un pensamiento, o una idea, sin su jeroglífico, sus letras,  
 su escritura? Verdaderamente, es así; pero habitualmente no pensamos  
 en ello. Pero aun así, que antaño, cuando la naturaleza humana era más  
 fuerte, realmente se pensaba más en ello es cosa que nos prueba la exis-  
 tencia de la palabra y de la escritura. Su primera, y absoluta, simulta-  
 neidad consistía en el hecho de que para hablar el órgano mismo de la  
 locución escribe. Sólo la letra habla; o mejor: palabra y escritura son  
 una sola cosa ya en su origen, y ninguna es posible sin la otra ... Toda  
 figura sonora es figura eléctrica, igual que toda eléctrica es figura  
 sonora»<sup>[86]</sup>. «Yo quería ... por consiguiente redescubrir o si no inves-  
 tigar la escritura originaria o natural por el camino eléctrico»<sup>[87]</sup>.  
 «Realmente toda la creación es lenguaje, y ha sido por tanto literalmente

los metales se clasifican en el mismo orden si se atiende a su facilidad de oxidación que  
 si se atiende más bien a sus propiedades eléctricas (1798), habiendo descubierto la  
 polarización de los electrodos en una pila (1803); además, en espectroscopia, descu-  
 brió la existencia de los rayos ultravioleta al observar el ennegrecimiento de una plan-  
 cha cuando se halla cubierta de nitrato de plata. [N. del T.]

86 ([Johann] Wilhelm Ritter:) *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für  
 Freunde der Natur* [Fragmentos del legado de un joven físico. Un prontuario para amantes de la naturaleza],  
 ed. de J. W. Ritter [edición fingida!], segundo tomito, Heidelberg, 1810, pp. 227 ss.

87 Ritter: loc. cit., p. 230.

\* Ernst Chladni (1756-1827): físico alemán. En 1794 afirmó el origen cósmico de los  
 meteoritos. Autor de trabajos de acústica, descubrió las vibraciones longitudinales de

creada por la palabra; y la palabra misma es creada y creadora ... Pero la  
 letra está ligada a esa palabra en líneas generales tan indisolublemente  
 como en detalle»<sup>[88]</sup>. «De tal escritura y reescritura, transescritura,  
 forma parte especialmente todo arte figurativo: arquitectura, escultura,  
 pintura, etc.»<sup>[89]</sup>. Con esta disquisición la virtual teoría romántica de la  
 alegoría concluye por así decir interrogativamente. Y toda respuesta ten-  
 dría que someter esta profunda adivinación de Ritter a los conceptos que  
 son a ella adecuados; aproximar como sea lenguaje sonoro y escrito, no  
 identificarlos por tanto sino dialécticamente, como tesis y síntesis, asegu-  
 rar a ese eslabón antitético de la música, el último lenguaje común a  
 todos los hombres tras la construcción de la torre de Babel, el lugar cen-  
 tral a ella adecuado, el lugar de la antítesis, e investigar cómo la escritura  
 crece en todo caso a partir de ella, pero no de modo simplemente inme-  
 diato a partir del sonido lingüístico. Tareas que se encuentran ya muy  
 lejos del ámbito de las intuiciones románticas, así como también de un  
 filosofar no teológico. Aun siendo virtual, esta teoría romántica de lo  
 alegórico no deja de ser un monumento inconfundible a la honda afini-  
 dad entre el Barroco y el Romanticismo. Innecesario añadir que los estu-  
 dios propiamente dichos de la alegoría, como el de Friedrich Schlegel en  
 su *Diálogo sobre la poesía*<sup>[90]</sup>, no alcanzan la profundidad de la disquisición de  
 Ritter, y mucho menos aún que, según la laxa terminología de Schlegel,  
 con la famosa frase de que toda belleza es alegoría no se quería sino pro-  
 poner el lugar común clasicista de que es símbolo. Ritter es otra cosa.  
 Con su teoría de que toda imagen no es sino ideograma, acierta justo en  
 el centro de la concepción alegórica. En el contexto de la alegoría, la  
 imagen es tan sólo signatura, sólo monograma de la esencia, no la esencia  
 misma en su envoltorio. Sin embargo, en sí misma la escritura nada tiene  
 de meramente utilitario, no queda eliminada como escoria durante la  
 lectura. Ella entra en lo leído como 'figura' suya. Así, los impresores, e  
 incluso los escritores del Barroco, dedicaban sin duda la más intensa

las cuerdas y estudió las vibraciones de las placas con ayuda de la arena fina (son las  
 llamadas «figuras de Chladni»). [N. del T.]

88 Ritter: loc. cit., p. 242.

89 Ritter: loc. cit., p. 246.

90 Cfr. Friedrich Schlegel: *Seine prosaischen Jugendschriften* [Sus escritos juveniles en prosa], ed.  
 de [Jakob] Minor, 2º vol.: *Zur deutschen Literatur und Philosophie* [Sobre la historia de la literatura y  
 de la filosofía], 2ª ed., Viena, 1906, p. 364 [ed. esp.: *Diálogo sobre la poesía*, en *Obras selectas*,  
 Fundación Universitaria Española, Madrid, 1983, vol. I, p. 60].

enciación a la imagen perteneciente a la escritura. De Lohenstein se sabe que se ejerció de su propia mano en la mejor figura impresa sobre el papel de la didascalia en el grabado: *'Castor amor Cygnis vehitur, Venus improba rivis'*<sup>[91]</sup>\*. Herder, por su parte, considera a la literatura barroca —y esto aún es válido hoy en día— «casi insuperable ... en la impresión y en las ornamentaciones»<sup>[92]</sup>. Y así, a aquella época no le faltó del todo el arrunto de las amplias conexiones entre el lenguaje y la escritura que fundamentan filosóficamente lo alegórico y que encierran en sí la resolución de su verdadera tensión. Eso si es acertada la suposición, tan ingeniosa como iluminadora, que hace Strich sobre los caligramas, los cuales «podrían basarse en la idea de que la longitud cambiante de los versos, cuando reproduce una forma orgánica, debe también producir un ritmo orgánicamente ascendente y descendente»<sup>[93]</sup>. En esta misma dirección apunta la opinión de Birken —puesta en boca del Floridán de *Theroico botín de Danneberg*— según la cual «en este mundo todo acontecer natural, incluido el movimiento de las estrellas, podría ser efecto o materialización de una resonancia o de un ruido cósmico»<sup>[94]</sup>. Desde el punto de vista de la teoría del lenguaje, esto es al fin lo que constituye la unidad del Barroco de la palabra junto con el Barroco de la imagen.

*Ja / wenn der Höchste wird vom Kirch-Hof erndten ein /  
So werd ich Todten-Kopff ein Englisch Antlitz seyn.*

DANIEL CASPER VON LOHENSTEIN:  
*Redender Todten-Kopff Herrn Matthäus Machners*

Todo lo que en cuanto a conexiones de largo alcance ha podido rendir un método aquí y allá, quizá siendo aún vago, aún reminiscente respecto de la historia cultural, converge bajo el aspecto de lo alegórico y se agrupa en la idea para así formar el *Trauerspiel*. Sólo por eso puede o, más aún, debe la exposición ceñirse tan insistentemente a la armazón alegórica de esta forma, por cuanto solamente en virtud de ésta se asimila el *Trauerspiel* como contenido el material mediante el cual le nutren las condiciones históricas de su tiempo. Pero este contenido asimilado no puede evolucionar de modo pleno al margen de los conceptos teológicos de los que su exposición en adelante ya nunca podrá prescindir. Que las conclusiones de este estudio se expresen en ellos sin rodeos no es ninguna *μετάβασις εἰς ἄλλο γένος*\*, pues la forma límite del *Trauerspiel*, a saber, la alegórica, sólo puede críticamente resolverse desde un ámbito superior, el teológico, mientras que en el interior de una consideración puramente estética la última palabra la deberá tener la paradoja. De que semejante resolución, como cualquier otra en que se dé la de algo profano en lo sagrado, se ha de consumir estrictamente en lo que es el sentido de la historia, de una teología de la historia, y tan sólo dinámica, es decir, no estáticamente en el sentido de una economía de

91 Müller: *loc. cit.*, p. 71 (nota).

92 Herder: *Vermischte Schriften*, *loc. cit.*, pp. 193 s.

93 Strich: *loc. cit.*, p. 42.

94 Cysarz: *loc. cit.*, p. 114.

\* «El amor casto es llevado por los cisnes, los excesos de Venus por los cuervos». [N. del T.]

Motto Lohenstein: [*Discurso de la calavera del señor Matthäus Machners*] *Blumen*, *loc. cit.*, *Hyacinthen*, p. 50. «Sí, / cuando el Altísimo venga a cosechar al camposanto, / yo seré, calavera, una cara de ángel».

\* «Paso de uno a otro género». [N. del T.]

salvación garantizada, no cabría por cierto duda alguna aun cuando el *trauerspiel* propio del Barroco apuntara menos claramente al *Sturm und ang* y al Romanticismo, y la salvación de su mejor parte se esperara de odo menos apremiante, aunque esto también sin duda en vano, de los experimentos dramáticos más recientes. La precaria construcción de su contenido ha de tomarse en serio —como es obvio—, sobre todo esos motivos tan ingratos de los que no parecen deducirse sino exclusivamente instataciones temáticas. Ante todo: ¿a qué vienen esas escenas de error y de martirio en que se regodean los dramas barrocos? Confronte a la ingenua, irreflexiva actitud de la crítica de arte del Barroco, las tentativas para una respuesta inmediata escasean. Pero hay una, oculta aunque valiosa: «*Integrum humanum corpus symbolicam iconem ingredi non potest, partem tamen corporis ei constituendae non esse inopertet*»<sup>[1]</sup>. Así se lee en la exposición de una controversia en torno a las formas de la emblemática. El emblemático ortodoxo no podía pensar de otra manera: el cuerpo humano no podía constituir una excepción al mandamiento que ordena despedazar lo orgánico a fin de leer así en sus fragmentos el significado verdadero, fijado, escritural. Es más, ¿dónde se podía representar esta estricta ley más triunfalmente que en el hombre, el cual dejaba así en la estacada a su *physis* convencional, la que está dotada de consciencia, a fin de repartirla por las múltiples regiones del significado? La emblemática y la heráldica no siempre se plegaron a ella sin reservas. En la ya mencionada *Ars heraldica*, del hombre sólo se dice: «Los cabellos significan los múltiples pensamientos»<sup>[2]</sup>, mientras que «los heraldos» cortan literalmente al león en pedazos: «La cabeza, / el pecho / y toda la parte delantera significan magnanimidad y valentía, / pero la trasera / la fuerza, / la rabia y la cólera / que siguen al rugido»<sup>[3]</sup>. Tal dicha emblemática partición —transpuesta al ámbito de una propiedad que pese a todo le concierne al cuerpo— le dictaría a Opitz la expresión del «manejo de la castidad»<sup>[4]</sup>, que él le atribuye a su Judith. Y análogamente procede Hallmann al ilustrar esta virtud con la púdica Ägytha,

[Reseña anónima de Menestrier: *La philosophie des images (La filosofía de las imágenes)*, en:] *Acta eruditorum*, 1683, loc. cit., pp. 17 s.

Böckler: loc. cit., p. 102.

Böckler: loc. cit., p. 104.

Martin Opitz: *Judith*, Breslavia, 1635. Folio Aij, v<sup>o</sup>.

«Entero, el cuerpo humano no puede formar parte de un icono simbólico, pero una parte del cuerpo no es inapropiada para su constitución». [N. del T.]

cuyo «órgano para dar a luz» fue hallado incorrupto aún en la tumba pasados muchos años de su entierro<sup>[5]</sup>. Si el martirio apresta de este modo emblemáticamente al cuerpo del vivo, no carece sin embargo de importancia el hecho evidente de que el dramaturgo tuviera siempre presente el dolor físico como tal en tanto que motivo de la acción. No sólo el dualismo de Descartes es sin duda barroco; en el más alto grado, se toma en consideración como consecuencia de la doctrina del influjo psicofísico la teoría de las pasiones. En efecto, como el espíritu es en sí mismo razón pura, siempre fiel a sí misma, siendo las influencias corporales las que por fin lo ponen en contacto sólo y exclusivamente con el mundo exterior, la violencia de los tormentos que éste sufre constituía una base de vigorosos afectos más próxima que los llamados conflictos trágicos. Si es luego, en la muerte, cuando el espíritu se libera por fin a la manera de los espíritus, también es entonces cuando se le reconoce al cuerpo su derecho supremo. Pues por sí mismo se comprende que sea solamente en el cadáver donde pueda imponerse enérgicamente la alegorización de la *physis*. Por ello, los personajes del *Trauerspiel* mueren porque sólo así, como cadáveres, pueden ingresar en la patria alegórica. Mueren no por mor de la inmortalidad, sino ya por mor de los cadáveres. «Nos deja su cadáver | en prenda de un último favor»<sup>[6]</sup>, dice del padre la hija de Carlos Estuardo, el cual por su parte no olvidó pedir que la embalsamaran. Considerada así desde la muerte, la vida es sin duda producción de cadáveres. No sólo con la pérdida de los miembros, no sólo con las habituales alteraciones del cuerpo que envejece, sino con todos los procesos de eliminación y purificación, lo cadavérico se desprende trozo a trozo del cuerpo. Y no es casual que justamente el pelo y las uñas, que en cuanto muertos se le cortan al vivo, continúen creciendo en el cadáver. En la *physis*, en la *mneme* misma, hay un *'memento mori'* siempre en vela; la obsesión barroca por la muerte resultaría sin duda totalmente impensable si no fuera más que consecuencia de una reflexión sobre el final de la vida humana. Por más que en ellas sea también reconocible, las poesías fúnebres de Lohenstein, de acuerdo con su esencia, no son un manierismo. Ya entre los tempranos productos de Lohenstein hay notables muestras de este tema lírico. Todavía en la escuela debió celebrar, siguiendo en esto un

5 Cfr. Hallmann: *Leichreden*, loc. cit., p. 377.

6 Gryphius: loc. cit., p. 390 (*Carolus Stuardus II*, 389/390).



antiguo esquema, «los sufrimientos de Cristo con estrofas alternas en latín y alemán, ordenadas según el orden de los miembros que tiene el cuerpo humano»<sup>[7]</sup>. Y el mismo tipo presenta el *Altar conmemorativo* y de *gratitud* que erigiría a su madre muerta. Un total de nueve inexorables estrofas nos describen las partes del cadáver en estado de putrefacción. De parecida actualidad debieron ser para Gryphius tales temas, y así ciertamente, junto a su interés por las ciencias naturales, esta atención particular a la emblemática determinó su estudio de la anatomía, al que siempre se mantuvo fiel. Patrones de las correspondientes descripciones en el drama se encontraban sobre todo en el *Hércules Eteo* de Séneca, pero también en *Fedra*, *Las troyanas* y otras obras. «Las partes singulares de los cuerpos se van enumerando en disección anatómica, con complacencia inequívoca en la crueldad»<sup>[8]</sup>. Como es bien sabido, también en otros respectos era Séneca autoridad altamente respetada de la dramaturgia del horror, y valdría la pena investigar hasta qué punto los motivos entonces influyentes de sus dramas se basaban en análogos premisas. Para el *Trauerspiel* del siglo XVII el cadáver se convierte en el supremo accesorio emblemático. Sin él las apoteosis serían casi impensables. «Resplandecen de pálidos cadáveres»<sup>[9]</sup>, y es cosa del tirano abastecer de ellos al *Trauerspiel*. Así, la conclusión del *Papiniano*, que aún presenta huellas de la influencia del teatro de bandidos sobre el Gryphius tardío, pone bien a la vista lo que Bassiano Caracalla ha hecho a la familia de Papiniano. El padre y sus dos hijos han sido asesinados. «Criados de Papiniano traen a escena ambos cadáveres en sendos catafalcos y los colocan uno frente a otro. Plautia ya no habla, sino que con suma tristeza va de un cadáver a otro, besa de vez en cuando las cabezas y las manos, hasta que por último se desmaya sobre el cadáver de Papiniano, siendo llevada por sus damas de compañía en pos de los cadáveres»<sup>[10]</sup>. Y en la conclusión de la *Sofía* de Hallmann, tras la consumación de todos los martirios sobre la inflexible cristiana y sus hijas, se abre el escenario que nos «muestra el banquete funerario, / es decir, las tres cabezas de los niños con tres vasos de sangre»<sup>[11]</sup>. De hecho, el «banquete funerario» era cosa que gozaba de alta estima. En Gryphius aún

7 Müller: *loc. cit.*, p. 15.

8 Stachel: *loc. cit.*, p. 25.

9 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele*, *loc. cit.*, *Sophia*, p. 73 (v, 280).

10 Gryphius: *loc. cit.*, p. 614 (*Ámilius Paulus Papinianus*, V, acotación escénica).

11 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele*, *loc. cit.*, *Sophia*, p. 68 (acotación escénica).

no se representa, sino que se cuenta solamente. «El príncipe Meurab, ciego de odio, desafiante por tanto sufrimiento, | hizo cortar las lívidas cabezas de la multitud asesinada, | y cuando la fila de cabezas que a tal punto lo habían injuriado | fue expuesta sobre su mesa a la pública atención, | fuera de sí por completo agarró la copa que se le ofrecía | y exclamó: ¡éste es el cáliz que yo, vengador de los míos, ya no más esclavo, | tomo ahora!»<sup>[12]</sup>. Más tarde tales banquetes aparecieron en escena, recurriéndose al efecto a un truco italiano que Harsdörffer y Birken recomiendan. Por un agujero en el tablero de una mesa, cuyo mantel colgaba hasta la altura del suelo, aparecía la cabeza de un actor. En ocasiones, estas exhibiciones del cuerpo inanimado se dan también al comienzo del *Trauerspiel*. Tal es el caso de la acotación escénica en la introducción a la *Catalina de Georgia*<sup>[13]</sup>, tanto como del curioso decorado de Hallmann en el primer acto de su *Heradio*: «Un gran campo, / lleno de cadáveres del ejército derrotado del emperador Mauricio, junto a varios arroyuelos que van brotando de las montañas vecinas»<sup>[14]</sup>.

No es tan sólo un mero interés de anticuario lo que impulsa aquí a seguir las huellas que, más claramente a partir de este punto que no de cualquier otro, nos remiten hasta la Edad Media. Pues no podrá sobreestimarse en modo alguno el reconocimiento del origen cristiano de la concepción alegórica en su significado en el Barroco. Y, por muchos que sean los distintos espíritus que nos las han dejado, estas huellas sin duda son los hitos de un camino que el genio de la visión alegórica toma incluso en el mudar de su intención. Los poetas del siglo XVII se aseguraron a menudo retrospectivamente esta huella. Así, en el caso de *Los sufrimientos de Cristo*, Harsdörffer remite a su discípulo Klai al *Poema de la Pasión* de Gregorio Nacianceno<sup>[15]</sup>. También Gryphius «tradujo casi veinte himnos de la Alta Edad Media ... a una lengua que era sin duda

12 Gryphius: *loc. cit.*, p. 172 (*Catharina von Georgien*, I, 649 ss).

13 Gryphius: *loc. cit.*, p. 149 (*Catharina von Georgien*, I, acotación escénica).

14 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele*, *loc. cit.*, *Die listige Räche oder der tapfere Heraklius* [*La venganza astuta o El valiente Heradio*], p. 10 (acotación escénica).

15 Cfr. Tittmann: *loc. cit.*, p. 175.

\* Gregorio de Nacianzo o Nacianceno (ca. 330-ca. 390): doctor y santo de la Iglesia Griega, llamado «el Teólogo». Estudió con san Basilio y con Juliano (luego emperador) en Atenas. Fue autor de dos discursos *Contra Juliano*, cinco *Discursos teológicos* que definen el dogma de la Trinidad contra el arrianismo, de diversos poemas teológicos y autobiográficos (*De su vida*), abundantes sermones y una colección de *Cartas*. [N. del T.]

propia para aquel estilo tonante y solemne; y a Prudencio\*, el más grande de los autores de himnos, lo ama particular y especialmente»<sup>[16]</sup>. La afinidad concreta entre la cristiandad medieval y la barroca resulta triple. La lucha contra los dioses paganos, el triunfo de la alegoría y el martirio de la carnalidad resultan igualmente necesarios a ambos. Estos tres motivos están estrechamente conectados, siendo —a juzgar por sus resultados— una y la misma cosa desde el punto de vista que corresponde a la historia de la religión. Y sólo desde éste cabe al fin explicar el origen de la alegoría. Si en este origen desempeña un papel decisivo la disolución del Panteón antiguo, el hecho de que su repristinación en el Humanismo induzca al siglo XVII a la protesta resulta más que revelador. Así, Rist, Moscherosch\*\*, Zesen\*\*\*, Harsdörffer y Birken arremeten contra la escritura mitológicamente adornada como sólo lo hicieron algunos escritores paleocristianos latinos, mientras que Prudencio, Juveneco\*\*\*\* y Venancio Fortunato\*\*\*\*\* son citados como ejemplos incomparables de una Musa casta. «Verdaderos diablos», llama Birken<sup>[17]</sup> a los dioses paganos, y la mentalidad de un pasado de mil años resuena de una manera muy chocante en un pasaje de Hallmann que aquí no se ha de atribuir a ninguna clase de preocupación por lo que es el colorido histórico. En la disputa religiosa entre Sofía y el emperador Honorio se oye decir: «¿No protege Júpiter el trono imperial?». «¡Mucho más

que Júpiter, es el verdadero Hijo de Dios!», le replica Sofía<sup>[18]</sup>. Esta arcaizante presencia de ánimo se deriva ahí directamente de la actitud barroca. Pues una vez más la Antigüedad se aproximaba amenazadora al Cristianismo en aquella figura en que, con todas sus fuerzas y no sin cierto éxito, había terminado por querer imponerse a la nueva doctrina: como gnosis. En efecto, con el Renacimiento, favorecidas sobre todo por los estudios neoplatónicos, se fortalecieron las corrientes ocultistas. Los rosacruces y la alquimia flanquearon a la astrología, viejo residuo occidental del paganismo oriental. La Antigüedad europea se escindió, y su oscura secuela en la Edad Media revivió nuevamente en su luminosa reproducción durante el Humanismo. A partir de un clima de afinidades electivas, Warburg nos muestra fascinadamente de qué manera en el Renacimiento «los fenómenos celestiales eran humanamente concebidos a fin de limitar, figurativamente al menos, su poder demónico»<sup>[19]</sup>. El Renacimiento anima el recuerdo de las imágenes —hasta qué punto lo hacen lo muestran las escenas de conjuros de los *Trauerspiele*—, pero, al mismo tiempo, suscita una especulación sobre las imágenes que quizás aún sea decisiva en la formación del estilo. Y su emblemática está ligada todavía al mundo medieval. No hay ningún engendro, por más barroco que sea, de la fantasía alegórica que no encontrara en ella su fiel equivalente. Y, entre los mitógrafos, renacerán al fin los alegóricos, que ya habían provocado el interés de la apologetica paleocristiana. A los dieciséis años, Grocio\* publica la obra de Marciano Capella\*\*. Enteramente en sentido paleocristiano, en el coro del *Trauerspiel* los antiguos dioses aparecen en el mismo nivel que las alegorías. Y como el temor a los demonios hacía por fuerza que la carne siempre sospechosa apareciera de forma particularmente opresiva, ya en la Edad Media se procedió radicalmente a su dominio emblemático. «La desnudez como emblema»: así podría sin duda titularse la siguiente

18 Hallmann: *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele*, loc. cit., *Sophia*, p. 8 (I, 229/230).

19 Warburg: loc. cit., p. 70.

\* Grocio, en holandés Hugo de Groot, y en latín Grotius (1583-1645): jurista y diplomático holandés. Historiógrafo de Holanda, fue condenado a prisión como partidario de los independentistas. Refugiado en Francia, país que lo nombró embajador en Suecia, se le conoce sobre todo por su *De jure belli ac pacis*, código de derecho internacional público que le valió el apelativo de 'Padre del derecho de gentes'. [N. del T.]

\*\* Marciano Capella, Martianus Minneus Felix Capella en latín (*fl.* ca. 430): escritor latino. Es autor de una enciclopedia escrita de manera novelística, los *Nueve libros sobre las nupcias de Mercurio con la Filología y sobre las siete artes liberales*. [N. del T.]

5) Mannheimer: loc. cit., p. 139.

7) Cfr. Tittmann: loc. cit., p. 46.

Prudencio, en latín Aurelius Prudentius Clemens (348-ca. 415): poeta latino cristiano nacido en Calahorra o Zaragoza. Alto funcionario del imperio, fue gobernador provincial y llegó a ser en Roma *praefectus praetorio* en tiempos de Teodosio. A los 57 años se retiró a un monasterio en España, donde murió. Legó una obra poética en latín con títulos en griego, entre los que destacan el *Cathemerinon liber* (*Libro de los himnos*: doce himnos para las diferentes horas del día y para algunas celebraciones), el *Hymnologia* (*Origen del pecado*), el *Contra Symmachum*, la *Psychomachia* (*Combate del alma*) y el *Peristephanon* (*Libro de las coronas*, una colección de bellísimos himnos a algunos santos, entre ellos varios españoles). [N. del T.]

\* Johann Michael Moscherosch (1610-1669): escritor satírico y moralista alemán. [N. del T.]

\*\* Philipp von Zesen (1619-1689): poeta y novelista alemán. Se distinguió como campeón de la purificación de la lengua alemana. [N. del T.]

\*\*\* Cayo Vetio Juvenco (s. V d. C.): poeta latino español. Sería el primero en versificar los cuatro Evangelios. [N. del T.]

\*\*\*\* Venancio Fortunato (ca. 530-600): poeta y prelado francés, santo de la Iglesia. Compuso himnos y poemas religiosos, pero también poemas épicos sobre acontecimientos históricos de su época. [N. del T.]

posición de Bezold\*. «Sólo en el más allá deben los bienaventurados ser partícipes de una corporeidad incorruptible y de un disfrute recíproco de su belleza en pureza completa. (Agustín: *De civitate Dei*, XXII, 24.) Pero hasta entonces la desnudez sigue siendo un signo de lo impuro, como apropiada que era en todo caso para los dioses griegos, es decir, demonios infernales. Consecuentemente, también la ciencia medieval, cada vez que se encontraba con figuras desnudas, trataba de interpretar esta inconveniencia recurriendo a un simbolismo a menudo traído por los pelos, la mayoría de las veces de carácter hostil. Léanse si no las explicaciones que nos dan Fulgencio\*\* y sus seguidores de por qué causa Venus, a Cupido y a Baco se los pinta desnudos: a Venus, p. ej., porque a sus adoradores los devuelve a casa completamente desnudos, o porque el delito de la lujuria no se puede ocultar; a Baco, porque los ebredores se desprenden de sus posesiones, o porque el embriagado no es capaz de guardar para sí ni sus pensamientos más secretos ... Alamicadas hasta la saciedad son las relaciones que un poeta carolingio, Valafrido Estrabón\*\*\*, intenta descubrir en su más que oscura descripción de una escultura desnuda. Se trata de una figura secundaria de la estatua dorada de Teodorico a caballo ... El hecho de que ... el 'acompañante' negro, no dorado, exhibiera su piel enteramente desnuda, conduce al poeta al juego intelectual de que el desnudo ofende también al desnudo, al tirano arriano privado enteramente de toda virtud»<sup>[10]</sup>. Como de esto cabe deducir, la exégesis alegórica apuntaba ante todo en las direcciones: estaba claramente determinada a fijar en términos

cristianos la verdadera naturaleza, demoníaca, de los antiguos dioses, y al tiempo servía a la mortificación piadosa del cuerpo. De ahí que, no por azar, Edad Media y Barroco se complacieran en ingeniosas yuxtaposiciones de las imágenes de ídolos con las osamentas de los muertos. Así, en la *Vida de Constantino*, Eusebio\* llega a hablar de calaveras y huesos presentes en las estatuas de los dioses, en tanto que Männling sostiene que los «egipcios enterraban cadáveres en el interior de imágenes de madera».

El concepto de lo alegórico no puede hacer justicia al *Trauerspiel* más que en la medida en que se distinga no ya sólo del símbolo teológico sino, con la misma claridad, de la mera palabra decorativa. Es más, la alegoría no surgió en calidad de arabesco escolástico para la representación antigua de los dioses. Nada tiene en su origen, sino bien al contrario, de lo lúdico, distante y superior que se le acostumbra atribuir respecto a sus engendros más tardíos. Si la Iglesia hubiera podido eliminar a los dioses arrancándolos de la memoria de sus fieles, la alegoría nunca habría nacido, pues no es el monumento epigonal de ninguna victoria; sino, antes que eso, la palabra que debe exorcizar un resto aún intacto de la vida antigua. Por supuesto, en los primeros siglos de la era cristiana los dioses adoptaron con mucha frecuencia una tendencia a lo abstracto. «En la medida en que la fe en los dioses de la época clásica perdía su fuerza, también las mismas imágenes de los dioses, tal como el arte y la literatura las habían ido configurando, se liberaron y se hicieron disponibles en cuanto cómodos medios de representación poética. A partir de los poetas de la época neroniana, e incluso de Horacio y Ovidio, podemos ir siguiendo este proceso, que alcanzó su punto culminante en la nueva escuela alejandrina: su más destacado representante, que marcó la pauta para todo el período posterior, sería Nonno\*\*; así como, en el ámbito de la literatura latina,

o Friedrich von Bezold: *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus* [*La pervivencia de los dioses antiguos en el Humanismo medieval*], Bonn/Leipzig, 1922, pp. 31 s. Cfr. Vinzenz von Beauvais: *loc. cit.*, columnas 295/296 (extractos de Fulgencio). Gustav Theodor Friedrich von Bezold (1848-1934): arquitecto e historiador del arte alemán. [N. del T.]

\* Fulgencio, en latín Claudius Fulgentius (ca. 467-533): escritor latino y santo de la Iglesia. Funcionario, monje y obispo de Ruspe, profesó el agustinismo, luchó contra el arrianismo de los reyes vándalos y fundó el monasterio de Cagliari durante el período de su exilio en Cerdeña. Fue autor de obras teológicas, entre ellas *De fide*. [N. del T.]

\*\* Walahfrid (o Walahfried) de Reichenau, llamado Estrabón (en lat. 'el bizco') (809-849): monje benedictino, poeta y diplomático alemán. Tras trabajar una década en la corte, en el año 839 el emperador Ludovico Pío (sucesor de Carlomagno) lo nombró abad de Reichenau. Ya en el 827 había escrito el *Liber de cultura horticorum* (*Libro sobre el cultivo de los huertos*), que es también conocido como el *Hortulus*, una de las obras de botánica más importantes de toda la Edad Media. Tras la muerte de Walahfrid, Reichenau dejó pronto de ser un importante centro de cultura. [N. del T.]

\* Eusebio de Cesarea (265-340): escritor griego cristiano. Trabajó en la biblioteca dejada por Orígenes en Cesarea, de cuya ciudad llegará a ser obispo. Autor de obras apologéticas y de la primera sinopsis del Nuevo Testamento, además de por la *Vita Constantini* citada aquí por Benjamin se le conoce como padre de la historia religiosa (*Crónica o Cánones cronológicos de la historia universal; Historia universal*). [N. del T.]

\*\* Nonno (s. V d.C.): poeta griego, líder de una escuela de fama muy escasa. Su poema épico *Los dionisiacos* canta en cuarenta y ocho cantos y en hexámetros la vida de Dioniso y su campaña en la India, última y tardía epopeya pagana, en la que una rica imaginación queda sumergida por la erudición alejandrina y por una retórica exuberante. Convertido después al cristianismo, compuso una *Paráfrasis del Evangelio según san Juan*. [N. del T.]

laudio Claudiano\*, nacido en Alejandría. Todo, cualquier acción, cualquier acontecimiento, se transforma en ellos en un juego de fuerzas vivas. No ha de sorprender que en estos poetas se conceda también un amplio espacio a los conceptos abstractos; los dioses personales no tienen para ellos ningún significado más profundo que esos conceptos, y unos y otros se han convertido por igual en móviles formas de representación de la imaginación poética»<sup>[21]</sup>. Así escribe Usener\*\*. Todo esto es, por supuesto, intensiva preparación de la alegoría. Pero si bien ésta es más que la volatilización, por abstracta que sea, de esencialidades teológicas, a saber, su pervivencia en un entorno inadecuado o incluso hostil, esta concepción tardorromana no es aún la alegórica propiamente dicha. A consecuencia de tal literatura, el antiguo mundo de los dioses debía que extinguirse, y lo que lo salvó en último término fue justamente la alegoría. Pues la comprensión de lo caduco de las cosas y esa preocupación por salvarlo en lo eterno es en lo alegórico uno de los motivos más potentes. En el arte, como en la ciencia y el Estado, nada había durante la Alta Edad Media que pudiera compararse a las ruinas que en ambos estos ámbitos eran el legado de la Antigüedad. El conocimiento de la caducidad se derivaba de una intuición ineluctable, de la misma manera que unos siglos más tarde, en la época de la Guerra de los Treinta Años, saltaría a los ojos de la humanidad europea. Se ha de observar al respecto que quizá las devastaciones más palmarias no impongan a los hombres estas experiencias con más amargura que la transformación de las normas legales que antes se presentaban con la pretensión de lo eterno, algo que en aquel tiempo de transición se consuma de modo particularmente visible. La alegoría se asienta con mayor permanencia allí donde caducidad y eternidad chocan más frontalmente. En su trabajo sobre *Los nombres de los dioses*, el mismo Usener dio pretexto para poder tratar con precisión, en la filosofía de la historia, la línea de demarcación entre la naturaleza sólo «aparentemente abstracta» de ciertas divinidades de los antiguos y la abstracción alegórica. «Debemos admitir por

\* Usener: *loc. cit.*, p. 366.

Claudio Claudiano, en latín Claudius Claudianus (ca. 370-ca. 404): poeta latino. Autor de *Epístolas*, *Epitalamios* y epopeyas mitológicas como *El rapto de Proserpina* y la *Gigantomaquia*, fue poeta oficial de Estilicón y Honorio. Se le considera último gran defensor del pasado pagano de la antigua Roma. [N. del T.]

\*\* Hermann Usener (1834-1905): filólogo, antropólogo e historiador. Su enfoque comparativo lo convirtió en fundador de la moderna historia de la religión. [N. del T.]

tanto el hecho de que el impresionable sentimiento religioso de la Antigüedad podía elevar sin más al rango divino conceptos abstractos. El hecho de que éstos siguieran siendo fantasmales y por así decir exangües casi sin excepción no tenía otra causa que la de que también los dioses particulares tenían que palidecer ante los personales: ante la transparencia de la palabra»<sup>[22]</sup>. Estas improvisaciones religiosas prepararon el suelo de la Antigüedad para la recepción de la alegoría: pero ésta en sí misma es simiente cristiana. Aun así, para la conformación de este nuevo modo de pensar fue decisivo el hecho de que en el círculo de los ídolos, tanto como de los cuerpos, debía aparecer palmariamente asentada no sólo la caducidad, sino la culpa. Pues es la culpa la que impide a lo alegóricamente significativo encontrar en sí mismo lo que es el cumplimiento de su sentido. La culpa es inherente no sólo al que considera de modo alegórico, el cual traiciona al mundo por mor del saber, sino también al objeto de su contemplación. Esta concepción, fundada en la teoría de la caída de la criatura, la cual arrastró consigo a la naturaleza, constituye el fermento de la profunda alegoresis occidental, enteramente distinta a la retórica oriental de esta expresión. Como es muda, la naturaleza caída se entristece. Ahora bien, aún más hondamente penetrará en la esencia de la naturaleza la inversión de esta frase: su tristeza la hace enmudecer. En todo luto hay una tendencia a prescindir del lenguaje, y esto es infinitamente mucho más que la incapacidad o la aversión a comunicar. Lo triste se siente así totalmente conocido por lo incognoscible. Ser nombrado —por más que aquel que nombre sea un igual a los dioses y un bienaventurado— quizás aún siga siendo un barrunto del luto. Pero cuánto más no ser nombrado, sino sólo leído, leído inseguramente por el alegórico, y tan sólo por éste devenir altamente significativo. Por otra parte, cuanto más cargadas de culpa se percibían tanto la naturaleza como la Antigüedad, tanto más perentoria se volvía su interpretación alegórica en cuanto la, pese a todo, única salvación aún verosímil. Pues en medio de aquella degradación consciente del objeto, la intención melancólica mantiene, y de modo incomparable, la entera fidelidad a su ser cosa. Mas la profecía de Prudencio: «Puro de toda sangre, el mármol finalmente resplandecerá; inocentes se alzarán los bronces que ahora se tienen por ídolos»<sup>[23]</sup>,

22 Usener: *loc. cit.*, pp. 368 s.; cfr. también pp. 316 s.

23 Aurelius. P. Clemens Prudentius: *Contra Symmachum* [*Contra Símaco*], I, 501/502; citado según Bezold, *loc. cit.*, p. 30.

aún no se había cumplido doce años más tarde. Para el Barroco, e incluso para el Renacimiento, el mármol y los bronce de la Antigüedad conservaban todavía algo del horror con que San Agustín había reconocido en ellos, «por así decir, los cuerpos de los dioses». «En su interior habitaban espíritus que serían evocados, y podrían dañar a aquellos que los veneran y adoran, o cumplir sus deseos»<sup>[24]</sup>. O bien, como Warburg lo expresa para el Renacimiento: «La belleza formal de las figuras de los dioses y el elegante equilibrio entre la fe cristiana y la pagana no deben, sin embargo, hacernos perder de vista que incluso en la Italia de hacia 1520, es decir, en la época de la actividad artística más libre y creativa, la Antigüedad se veneraba, por así decir, en un Hermes bifronte que presentaba un rostro de oscuridad demoníaca, para exigir un culto supersticioso, y otro de olímpica jovialidad, que demandaba una veneración estética»<sup>[25]</sup>. Hay que tener en cuenta que los tres momentos más importantes en el origen de la alegoresis occidental no son antiguos, sino antiantiguos: los dioses, que penetran en el mundo extraño, se vuelven maléficos y se convierten en criatura. Pero subsiste el ropaje de los olímpicos, en torno al cual se reúnen los emblemas en el curso del tiempo. Y este ropaje es tan creatural como el cuerpo de un diablo. En este sentido, la ilustrada teología helenística puesta a punto por Evémero\* incorpora, curiosamente, un elemento propio de la naciente creencia popular. Pues «así la reducción de los dioses a meros hombres se vinculaba crecientemente con la idea de que en los restos de su culto, y ante todo en sus imágenes, seguían operando malignas fuerzas mágicas. La demostración de su impotencia vuelve a debilitarse sin embargo cuando cierto tipo de sustitutos satánicos asumieron competencias antes a ellos

24 *Des heiligen Augustinus zwoey und zwanzig Bücher von der Stadt Gottes* [Veintidós libros de la Ciudad de Dios de San Agustín], traducidos por J. P. Silbert del latín de la edición de Maurin, vol. I, Viena, 1826, p. 508 (VIII, 23) [ed. esp.: San Agustín: *La ciudad de Dios*, Editorial Católica, Madrid, 1988, vol. I, p. 530].

25 Warburg: *loc. cit.*, p. 34.

\* Evémero (ss. IV-III a. C.): mitógrafo griego. Su *Historia sagrada*, novela mitológica y filosófica perdida, tanto en su original como en su adaptación poética de Ennio al latín, proponía una revisión de carácter racional de los antiguos mitos religiosos. En su teogonía los dioses eran hombres superiores, divinizados con objeto de provocar el temor y la admiración de sus contemporáneos. Utilizado en principio por los apologetas cristianos en tanto que argumento contra el politeísmo, el sistema de Evémero daría nacimiento a una teoría racional sobre los orígenes de las religiones (el evermerismo). [N. del T.]

negadas»<sup>[26]</sup>. Por otra parte, junto a los emblemas y ropajes, perduran las palabras y los nombres, que, en la medida en que se pierden como los vivos contextos de los cuales derivan, se convierten en origen de aquellos conceptos en los que estas palabras adquirirían lo que ya era un nuevo contenido, ahora predispuesto a la representación alegórica, como lo son la Fortuna, Venus (en cuanto Dama Mundo) y otras semejantes. Con ello, la extinción de las figuras y la derivación de los conceptos son por tanto premisa para la transformación alegórica del Panteón en ese nuevo mundo de mágicas figuras conceptuales. Y en ella estriban la representación del amor «como demonio de la lascivia con alas de murciélago y con garras en Giotto», o el pervivir de seres fabulosos, como el fauno, el centauro, la sirena y la arpía, en calidad de figuras alegóricas sumidas en el círculo del infierno cristiano. «El antiguo mundo de los dioses, clásicamente ennoblecido, se nos ha quedado desde Winckelmann tan grabado como símbolo de la Antigüedad en general, que olvidamos que es una recreación fruto de la cultura humanista erudita; es más, este lado 'olímpico' de la Antigüedad tuvo que serle primero arrebatado al aspecto 'demoníaco' y tradicional; pues, en calidad de demonios cósmicos, los dioses antiguos aún formaban parte, ininterrumpidamente desde el final de la Antigüedad, de los poderes religiosos de la Europa cristiana, condicionando tan decisivamente su configuración práctica de la vida que no se puede negar un poder paralelo de la cosmología pagana, y en especial de la astrología, tácitamente consentido por la Iglesia cristiana»<sup>[27]</sup>. La alegoría corresponde a los dioses antiguos en cuanto que muerta cosicidad. Con ello acierta más profundamente de cuanto se supone: «Ahora bien, la cercanía de los dioses se convierte en vital necesidad para el vigoroso desarrollo de la alegoresis»<sup>[28]</sup>.

La concepción alegórica posee su origen en la confrontación entre la *physis* cargada de culpa que instituyó el cristianismo y una más pura *natura deorum*, que se incorporó al Panteón. Al reavivarse lo pagano con el Renacimiento, y lo cristiano con la Contrarreforma, también la alegoría, en cuanto forma de su confrontación, debió renovarse. La impor-

26 Bezold: *loc. cit.*, p. 5.

27 Warburg: *loc. cit.*, p. 5.

28 Horst: *loc. cit.*, p. 42.

ancia de esto para el *Trauerspiel* consiste en el hecho de que en la figura de Satán la Edad Media estrecha fuertemente el nudo trabado entre lo leoníaco y lo material. Así, ante todo, con la concentración de las diferentes instancias paganas en un Anticristo rigurosamente definido en términos teológicos, se le asignó a la materia más unívocamente que a los demonios una sombría apariencia dominante. Con ello llegaba la Edad Media no sólo a constreñir en muy estrechos límites la investigación sobre la naturaleza; esta diabólica esencia de la materia haría sospechosos hasta a los matemáticos. «Piensen en lo que piensen», explica el escolástico Enrique de Gante\*, «siempre es algo espacial (*Quantum*), o bien posee un lugar en el espacio, como lo ocupa el punto. Por eso son tales personas melancólicas, llegando a ser los mejores matemáticos, pero también los peores metafísicos»<sup>[29]</sup>. Si la dirección de la intención alegórica se vuelve hacia el mundo creatural de las cosas, lo muerto, o a lo sumo lo medio vivo, el hombre no entra en su campo de visión. Si se atiende únicamente a los emblemas, un vuelco, una salvación resultan impensables. Pero también es posible que, burlándose de todo disfraz emblemático con triunfal vivacidad y desnudez, a mueca del diablo se alce sin tapujos desde el seno de la tierra ante la mirada del alegórico. Tan sólo la Edad Media grabó los angulosos y afilados rasgos de este Satán en la cabeza más grande, originariamente, de los demonios antiguos. Creada según la doctrina gnóstico-maniquea en aras de la buscada «destartarización» del mundo, destinada por tanto a absorber en sí misma lo diabólico a fin de que con su eliminación el mundo se representara al fin purificado, en el diablo la materia recuerda su naturaleza de Tártaro, mientras se burla de su presunto significado' alegórico y ridiculiza a quienquiera que crea penetrar impunemente en sus profundidades. Así, del mismo modo en que la riseteza terrenal le pertenece a la alegoresis, así igualmente la alegría infernal pertenece también a la nostalgia de ella producida a causa del triunfo de la materia. De ahí la comicidad infernal del intrigante, de ahí el intelectualismo, de ahí su saber en torno al significado. La criatura nuda es capaz de esperar la salvación por lo significado. Pero la sagaz

[29] *Quodlibet Magistri Henrici Goethals a Gandavo [Heinrich von Gent] [Miscelánea del maestro Enrique Goethal de Gante [Enrique de Gante]]*, París, 1558, fol. XXXIV rº (*Quodl. II, Quaest. 9*); citado según la traducción alemana de Panofsky y Saxl, loc. cit., p. 72.

\* Enrique de Gante (ca. 1217-1293): filósofo escolástico francés. Influído por Aristóteles, se opuso al tomismo. [N. del T.]

versatilidad del hombre se expresa a sí misma y, al hacer con el más abyecto cálculo semejante al hombre su materialidad en la autoconsciencia, contrapone con ello al alegórico la sarcástica carcajada del infierno. En ella se supera, por supuesto, la completa mudez de la materia. Precisamente en la carcajada, con distorsión sumamente excéntrica, se empapa la materia en el espíritu de modo exuberante. Y, así, tan espiritual se hace, que sobrepasa con mucho al lenguaje. Y como aún quiere elevarse más, termina en la estridente carcajada. Por bestial que sea su efecto desde fuera, para la demencia que la habita sólo es consciente como espiritualidad. «Lucifer, / príncipe de las tinieblas, / señor de la profunda tristeza, / emperador de la infernal sentina, / duque de las aguas sulfúreas / y rey del abismo»<sup>[30]</sup>, no admite que se burlen de él. 'Figura protoalegórica', lo llama Julius Leopold Klein\*. Tal como este historiador de la literatura señala con notable observación, una de las figuras más potentes de Shakespeare sólo puede entenderse de este modo, a saber, desde la alegoría, o, por así decir, desde Satán. «Al papel de la *iniquity* del *vice* nos remite ... el *Ricardo III* de Shakespeare, que es el *vice* convertido en *buffoon-devil* histórico, ilustrando del modo más notable su, en términos de historia del teatro, línea de ascendencia-desarrollo a partir del diablo de los misterios así como del *vice* 'moralizante' en la doble lengua del 'moral-play', en cuanto que legítimo heredero históricamente encarnado en carne y hueso a partir de ambos, a saber, del *devil* y del *vice*». Y en una nota prueba lo que dice: «'Gloster (aparte): Como el pecado en el auto de Carnaval, | yo le doy dos sentidos a una sola palabra»\*\*. En *Ricardo III* el *devil* y el *vice* aparecen fundidos en un héroe guerrero de tragedia plenamente histórico, del modo como él lo reconoce en su propio aparte»<sup>[31]</sup>. Ahora bien, no se trata precisamente de un héroe

[30] [Carta anónima de *Lucifer*, de 1410, contra Juan XXIII]; citada según Paul Lehmann: *Die Parodie im Mittelalter [La parodia en la Edad Media]*, Múnich, 1922, p. 97.

[31] Klein: loc. cit., pp. 3 s.

\* Julius Leopold Klein (1810-1876): dramaturgo e historiador de la literatura alemán. En su condición de escritor, su estilo es particularmente pomposo y oscuro. Los trece volúmenes que dejó de su *Historia del drama* (1865-1876) se interrumpen precisamente en el comienzo del período isabelino, que él consideraba como la parte fundamental de su extensa obra. [N. del T.]

\*\* Original inglés de Shakespeare: «Thus, like the formal Vice, Iniquity, / I moralize two meanings in one word» [«Así, como el Vicio y la Iniquidad formales, / moralizo yo al tiempo dos significados en una palabra»], *The Tragedy of King Richard the Third*, Acto III, Escena I [ed. esp.: *La tragedia de Ricardo III*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1974, vol. I, p. 847]. [N. del T.]

de tragedia. Este fugaz excursus puede encontrar más bien su justificación en la repetida remisión al hecho de que para *Ricardo III*, como para *Hamlet*, como para las 'tragedias' de Shakespeare de modo general, la teoría del *Trauerspiel* está sin duda predeterminada a contener los prolegómenos de la interpretación. Pues en Shakespeare lo alegórico penetra mucho más que lo hace en las formas de la metáfora, donde llamó la atención de Goethe. «Shakespeare es rico en tropos maravillosos que surgen de conceptos personificados que a nosotros no nos van bien en absoluto, pero que en él están puestos en su sitio, dado que en su tiempo todo el arte estaba dominado por la alegoría»<sup>[32]</sup>. Más categóricamente todavía se lee en Novalis: «En una obra de Shakespeare es posible encontrar una idea arbitraria, una alegoría, etc.»<sup>[33]</sup>. Pero el *Sturm und Drang*, que descubrió a Shakespeare para Alemania, se fija sólo en lo elemental, realmente no en lo alegórico. Y, sin embargo, a Shakespeare lo caracteriza precisamente esto, que esos dos aspectos le resultan igualmente esenciales. En efecto, toda expresión elemental de la criatura queda colmada de significado precisamente gracias a su existencia alegórica, y todo lo alegórico por su parte se colma de energía gracias a lo elemental del mundo de los sentidos. Así, con la extinción del momento alegórico, el drama pierde también la fuerza elemental, hasta que ésta resucita en el *Sturm und Drang*, y ciertamente como *Trauerspiel*. Luego el Romanticismo volvería a barruntar lo alegórico. Pero en la medida en que se atuvo a Shakespeare, se quedó sin embargo en este barrunto. Pues en Shakespeare la primacía la tiene sin duda lo elemental, mientras que en Calderón la tiene lo alegórico. Satán, en el luto, antes que espantar, tienta; y en cuanto iniciador nos induce a un saber que se encuentra a la base de la conducta punible. Si la enseñanza de Sócrates puede equivocarse al afirmar que el conocimiento del bien conduce a hacer el bien, esto es mucho más válido en lo que respecta al conocimiento del mal. Y no es la luz interior, no es ninguna *lumen naturale*, lo que surge en la noche de la tristeza como este conocimiento, sino que lo que despunta del seno de la tierra es resplandor subterráneo. A quien rumia sobre éste se le enciende la honda mirada rebelde de Satán. De nuevo se confirma la importancia de la polimatía barroca para la

literatura del *Trauerspiel*, pues sólo justamente para el que sabe puede algo representarse alegóricamente. Mas, por otra parte, es justamente a la meditación, cuando no mira pacientemente a la verdad, sino que incondicional e impulsivamente muestra su aspiración al saber absoluto, a la que se le escapan las cosas en lo que es su esencia más sencilla, para presentarse ante ella como enigmáticas alusiones alegóricas, más aún, como polvo. Pues la intención de la alegoría es tan contraria a la de la verdad, que lo que en ella aparece claramente es la reunión de la curiosidad, enderezada hacia un mero saber, con el altivo aislamiento humano. «El horrible alquimista, la espantosa muerte»<sup>[34]</sup>: esta profunda metáfora de Hallmann no se encuentra basada solamente en el proceso de putrefacción. Pues ese saber mágico, del que sin duda la alquimia forma parte, amenaza al adepto con el aislamiento y la muerte espiritual. Tal como muestran la alquimia y el movimiento de los rosacruces, así como los conjuros que se encuentran en los *Trauerspiele*, esta época no era menos dada a la magia que la época del Renacimiento. Se ocupe de lo que se ocupe, su mano de rey Midas lo transforma en algo significativo. La transformación de toda índole, tal era su elemento; y la alegoría era su esquema. Cuando menos se limita esta pasión al período del Barroco, tanto más se nos presta a revelar inequívocamente algo barroco en los posteriores. En ella se legitima una terminología que tanto en el Goethe tardío como en el Hölderlin tardío quiere reconocer un gesto barroco. Saber, y no obrar, es la forma de existencia más propia del mal. Y, en consecuencia, la seducción física, concebida en términos sólo sensuales, como la gula, la lujuria y la pereza, está lejos de ser su única razón de ser, ni siquiera, en rigor, ninguna en absoluto, ninguna razón última y precisa. Sino que ésta más bien se nos revela con la *fata morgana* de un reino de absoluta espiritualidad, esto es, sin Dios, que, vinculado a lo material en cuanto contrapartida, tan sólo el mal permite experimentar en concreto. El estado de ánimo dominante es el luto, que es madre al mismo tiempo de las alegorías y de su contenido. Y de él proceden tres originarias promesas satánicas, tres promesas de índole espiritual. En las figuras del intrigante o del tirano, no deja el *Trauerspiel* de mostrarlas en acción. Lo que seduce es la ilusión de libertad en la exploración de lo prohibido; la ilusión de la autonomía en la secesión de la comunidad de los devotos; la ilusión de la infinitud sumidos

32 Goethe: *Sämtliche Werke* [Obras completas], edición del jubileo, loc. cit., vol. 38: *Schriften zur Literatur*, 3 [Escritos sobre literatura, 3], p. 258 (*Maximen und Reflexionen* [ed. esp. cit.: p. 60]).

33 Novalis: *Schriften*, vol. 3, loc. cit., p. 13.

34 Hallmann: *Leichreden*, loc. cit., p. 45.

en el vacío abismo del mal. Pues es propio de toda virtud tener ante sí un término —es decir, su modelo en Dios—; de la misma manera que toda depravación abre un progreso infinito en la profundidad. La teología del mal se ha de derivar, por tanto, mucho más de la caída de Satán, en la cual se confirman los motivos mencionados, que de las admoniciones en que la doctrina de la Iglesia suele representar al Cazador de almas. La espiritualidad absoluta, que es precisamente lo que Satán significa, se arrebató la vida al emanciparse de lo sagrado. La —sólo aquí inanimada— materialidad se convierte en su patria. Lo material sin más y lo espiritual absoluto son los polos del ámbito satánico, y la consciencia su síntesis barata, con la que remeda la auténtica, la que corresponde a la vida. Pero el especular de la consciencia, que es ajeno a la vida y que se adhiere al mundo de las cosas propio de los emblemas, acaba topándose con el saber demoníaco. «Se llaman Δαίμονες», se nos dice en *La ciudad de Dios* de San Agustín, «a causa de que esta palabra griega expresa el hecho de poseer las ciencias»<sup>35</sup>. De igual modo sumamente espiritual suena el veredicto de la espiritualidad fanática en aquellas palabras de San Francisco de Asís, cuando a uno de sus discípulos, que se había sumido en un estudio demasiado profundo, de nuevo le señala el recto camino: «Unus solus daimon plus scit quam tu»<sup>\*</sup>.

En cuanto saber, el instinto conduce en dirección al vacío abismo del mal, para allí asegurarse de la infinitud. Pero ése es el límite de la meditación carente de fondo. Sus datos no se prestan a entrar en constelaciones filosóficas, sino que están así depositados en calidad de mero repertorio para el sombrío despliegue de la pompa en los libros de emblemas del Barroco. Más que con cualesquiera otras formas, el *Trauerspiel* trabaja justamente con ese repertorio. Transformándolas, interpretándolas y profundizándolas infatigablemente, intercambia sus imágenes entre sí. En ello predomina la oposición ante todo. Y, sin embargo, sería equivocado, o al menos claramente superficial, relacionar con el placer de la mera antiteticidad los innumerables efectos por los cuales, visual o ya sólo lingüísticamente, la sala del trono se transforma en cárcel, el aposento del placer en cripta funeraria, la corona en guirnalda trenzada de ciprés ensangrentado. Ni siquiera la oposición

35 San Agustín: *loc. cit.*, p. 564 (IX, 20) [ed. esp. cit.: p. 588].

\* «Un solo demonio sabe más que tú». [N. del T.]

entre apariencia y ser puede dar cuenta exacta de esta técnica de las metáforas y las apoteosis. A la base está el esquema del emblema, desde el cual, a través de un artificio que siempre tenía que avasallar de nuevo, brota palmario lo significado. Corona significa guirnalda de ciprés. Entre los innumerables documentos de este furor emblemático —hace ya mucho tiempo que se han reunido pruebas al respecto<sup>36</sup>—, por su crudeza arrogante es insuperable el texto en el que Hallmann, «cuando el cielo político relampaguea», hace al punto que un arpa se transforme en «el hacha del verdugo»<sup>37</sup>. En idéntica línea parece hallarse esta exposición de sus *Discursos fúnebres*: «Pues, si se considera los incontables cadáveres / de los que, en parte la rabiosa peste, / en parte las armas guerreras, han llenado no sólo nuestra Alemania, / sino casi toda Europa, / debemos reconocer / que nuestras rosas se han convertido en espinas, / nuestros lirios en ortigas, / nuestros paraísos en camposantos, / y todo nuestro ser en la perfecta imagen de la muerte. Por eso espero no se tome a mal / el haberme atrevido a abrir también este camposanto de papel sobre este escenario general de la muerte»<sup>38</sup>. Tales transformaciones se abrirían camino también en los *Reyen*<sup>39</sup>. Pues, lo mismo que quienes se precipitan dan una voltereta en la caída, así también la intención alegórica, de imagen simbólica en imagen simbólica, sería presa del vértigo de su profundidad carente de fondo si en la más extrema de aquellas imágenes no cambiara el rumbo, de tal modo que toda su completa oscuridad, vanagloria y distanciamiento respecto de Dios no parecen ya sino autoengaño. Aún así, significa sin embargo no comprender nada lo alegórico el querer separar el acervo de imágenes en que se produce dicho vuelco hacia la salud de la salvación de aquel otro sombrío que significa la muerte y el infierno. Pues, precisamente, en las visiones de embriaguez destructora en que todo lo terreno se derrumba hasta quedar reducido a un campo de escombros no se descubre tanto el ideal de la inmersión alegórica como más bien su límite. La desconso-lada confusión del Gólgota, que puede ser leída como esquema de las figuras alegóricas en miles de grabados y descripciones de esa misma época, no es sólo símbolo de la desolación de la existencia humana.

36 Cfr. Stachel: *loc. cit.*, pp. 336 s.

37 Hallmann: *Leichreden*, *loc. cit.*, p. 9.

38 Hallmann: *loc. cit.*, p. 3 [del prólogo no paginado].

39 Cfr. Lohenstein: *Agrippina*, *loc. cit.*, p. 74 (IV), y Lohenstein: *Sophonisbe*, *loc. cit.*, p. 75 (IV).



En él la caducidad no es significada, no es alegóricamente representada, tanto como es significativa y ofrecida como alegoría. Alegoría de la resurrección. En las señales de muerte del Barroco, la consideración de lo alegórico —sólo que ahora con el máximo arco de giro hacia atrás, y por lo tanto redentoramente— acabaría por cambiar de rumbo. Así, los siete años de aquella inmersión resultan ser un día. Pues también ese tiempo del infierno se seculariza en el espacio, y ese mundo, que se había abandonado al profundo espíritu de Satán, traicionado, resulta ser de Dios. El alegórico despierta de este modo en el mundo de la divinidad. «Sí, / cuando el Altísimo venga a cosechar el camposanto, / yo seré, calavera, una cara de ángel»<sup>[40]</sup>. Con ello se descifra lo más despedazado, extinto, disperso. Con ello la alegoría pierde cuanto le pertenecía como propio: el saber secreto, privilegiado, el régimen de la arbitrariedad en el espacio de las cosas muertas, junto a la presunta infinitud de lo que está vacío de esperanza. Todo ello se disipa con aquel vuelco *único* en que la alegórica inmersión se ve forzada a desalojar la fantasmagoría final de lo objetivo y, abandonada a sí misma por entero, se reencuentra ya no lúdicamente en el mundo terreno de las cosas, sino seriamente bajo el cielo. Ésta es la esencia verdadera de la inmersión del melancólico, el hecho de que sus últimos objetos, en los cuales cree asegurarse completamente de lo repudiado, se convierten en alegorías, junto con el hecho de que éstas colman y al tiempo niegan justamente aquella nada en que se representan, con lo cual finalmente la intención termina por no seguir perseverando en la fiel contemplación de la osamenta, sino que ya, infielmente, salta de golpe a la resurrección.

«Con llanto esparcimos las semillas sobre los barbechos | y, tristes, nos marchamos»<sup>[41]</sup>. Vacía se va así la alegoría. El mal sin más, que ella custodiaba como duradera profundidad, no existe sino en ella, es única y exclusivamente alegoría, significando algo distinto de lo que es. Y por cierto que significa precisamente el no-ser de lo que esto representa. Los vicios absolutos que los tiranos e intrigantes representan son alegorías. Así, no son reales, y aquello por lo que están sólo lo tienen ante el

mirar subjetivo de la melancolía; de este modo, son esa mirada que sus propios engendros aniquilan, pues sólo significan su ceguera. La meditación subjetiva que señalan es lo único a lo que deben su existencia. Así, el mal se traiciona en tanto que fenómeno subjetivo gracias a su alegórica figura. La subjetividad antiartística del Barroco converge en este punto con la esencia teológica de lo subjetivo. La Biblia había introducido el mal bajo el concepto del saber. El convertirse en conocedores de aquello que son «el bien y el mal»<sup>[42]</sup> es lo que promete la serpiente. De Dios se dice tras la Creación: «Y vio Dios todo lo que había hecho, y vio que era muy bueno»<sup>[43]</sup>. El saber del mal no tiene, por tanto, un objeto en absoluto. Éste no está en el mundo; nace sólo del placer de saber, o más bien de juzgar, en el hombre mismo. El saber del bien, en cuanto saber, es secundario. Se deriva de hecho de la praxis. El saber del mal, en cuanto saber, es en cambio primario. Se deriva de la contemplación. A su vez, el saber del bien y el mal es por tanto lo opuesto a cualquier saber sobre las cosas. Relacionado con la profundidad de lo subjetivo, no es en el fondo sino saber del mal. Se trata de 'cháchara' en el profundo sentido en el que Kierkegaard entiende esta palabra. En cuanto triunfo de la subjetividad y alba de un régimen de arbitrariedad sobre las cosas, resulta ser origen de la consideración alegórica de dicho saber. En la misma caída en el pecado, la unidad de la culpa y el significar emerge así en tanto que abstracción ante el árbol del 'conocimiento'. Si lo alegórico vive en abstracciones, entonces, en cuanto abstracción, en cuanto que es una facultad del espíritu mismo del lenguaje, lo alegórico tiene su morada en la caída misma en el pecado. Pues el bien y el mal son innombrables, en cuanto que se hallan privados de nombre, fuera de aquel lenguaje de los nombres en el que el hombre paradisiaco denominaba las cosas, y que él abandona finalmente en el abismo de la interrogación. Para las lenguas, el nombre es sólo un suelo en el que los elementos concretos arraigan. Pero los elementos abstractos del lenguaje arraigan justamente en la palabra que juzga, arraigan por lo tanto en el juicio. Por ello, mientras que ante el tribunal terreno la subjetividad vacilante del juicio se ancla a la realidad con el castigo, la

40 Lohenstein: *Blumen*, loc. cit., *Hyacinthen*, p. 50 (*Redender Todten-Kopff Herrn Matthäus-Machners*).

41 *Die Fried-erfreuete Teutonie. Ausgefertiget von Sigismundo Berulio [Sigmund von Birken] [Alemania gozada en paz. Preparado por Sigismundo Berulio [Sigmund von Birken]]*. Nüremberg, 1612, p. 114.

42 *Die vierundzwanzig Bücher der Heiligen Schrift. Nach dem Masoretischen Texte [Los veinticuatro libros de la Sagrada Escritura. Según el texto masorético]*, ed. de [Leopold] Zunz, Berlin, 1835, pp. 3. I 3, 5 [ed. esp.: *Sagrada Biblia*, Prensa Católica, Chicago, 1971, p. 3 (*Génesis* 3, 5)].

43 *Heilige Schrift [Sagrada Biblia]*, loc. cit., p. 2, I 1, 31 [ed. esp. cit.: p. 2 (*Génesis* 1, 31)].

apariciencia del mal ve por su parte plenamente reconocidos sus derechos en presencia del celeste tribunal. Por cuanto allí la subjetividad confesa alcanza finalmente su triunfo sobre cualquier engañosa objetividad del derecho, y se incorpora a la divina omnipotencia en cuanto «obra de la suprema sabiduría y del primer amor»<sup>44</sup>, en cuanto infierno. Ella no es apariencia, mas tampoco es ser saturado, sino real reflejo sobre el bien de la vacía subjetividad. Así, en el mal sin más, la subjetividad capta aquello real suyo, viéndolo en Dios como reflejo de sí misma. En la imagen del mundo propia de la alegoría la perspectiva subjetiva se encuentra, por tanto, totalmente absorbida en la economía del todo. Así, también en Bamberg las columnas de una galería barroca se hallan dispuestas en la realidad del mismo modo en que, vistas desde abajo, se presentarían en una construcción regular. Y así es también como el ardiente éxtasis, sin que se pierda una sola chispa suya, se salva y seculariza en lo que es sobrio, tal como conviene: Santa Teresa ve, alucinada, que la Virgen deposita rosas en su cama y lo comunica al confesor. «Yo no veo ninguna», dice éste. «Es que es a mí a quien la Virgen las ha traído», le contesta la santa. En este sentido, la subjetividad confesa y dada en espectáculo se convierte en garante formal del milagro, porque proclama la acción divina misma. Y «no hay ningún giro que el estilo barroco no haya concluido a través de un milagro»<sup>45</sup>. «Es la idea aristotélica del θαυμαστόν\*, la expresión artística del milagro (los σημεῖα\*\* bíblicos), la que a partir de la Contrarreforma, y en especial a partir del Concilio de Trento ...», domina la arquitectura y la escultura. «Es la impresión de fuerzas sobrenaturales la que en las regiones superiores debe precisamente provocarse en lo que destaca poderoso como sostenido por sí mismo, traducida y acentuada por los ángeles peligrosamente suspendidos de las decoraciones escultóricas ... Sólo por reforzar esta impresión, en la otra parte —en las regiones inferiores— la realidad de estas mismas leyes queda conservada una vez más exageradamente en la memoria. ¿A qué vienen si no las constantes alusiones a la potencia de las fuerzas sustentantes y sustentadas, pedestales enormes,

44 Cfr. Dante Alighieri: *La Divina Commedia. Edizione minore fatta sul testo dell' edizione critica di Carlo Witte*, segunda edición, Berlín, 1892, p. 13 (*Infierno*, III, 6) [ed. esp.: *La divina comedia*, Ferma, Madrid, 1967, p. 23].

45 Hausenstein: *loc. cit.*, p. 17.

\* «Lo maravilloso o asombroso». [N. del T.]

\*\* «Signos o señales». [N. del T.]

dobles y triples columnas y pilastras salientes, refuerzos y garantías de cohesión, para sostener un balcón tan sólo? ¿Qué es lo que delatan sino hacer que mediante las dificultades de sustentación resalte desde abajo el milagro de la suspensión desde lo alto? Con ello se presupone como posible eso que se llama la *ponderación misteriosa*, la intervención de Dios en la obra de arte»<sup>46</sup>. La subjetividad, que como un ángel se precipita en las profundidades, es recuperada en alegorías y fijada en el cielo, es fijada a Dios, a través del recurso a la 'ponderación misteriosa'. Sólo que, con el banal repertorio de teatro, que despliegan el *Reyen*, el entremés y la pantomima, no se puede poner en pie ni tan siquiera la transfigurada apoteosis que Calderón enseña a conocer. La cual se constituye de modo necesario a partir de una significativa constelación del todo sobre el que no hace sino más hincapié, por más que menos duraderamente. La patente insuficiencia del *Trauerspiel* alemán la constituye sin duda la carencia que afecta al desarrollo de la intriga, la cual difícilmente, ni de lejos, está nunca a la altura que alcanza el español. Solamente la intriga habría sido capaz de conducir la organización de la escena hacia esa alegórica totalidad con la que en la imagen de la apoteosis surge algo de índole distinta a las imágenes que encarnan el decurso, dando al luto su comienzo y su final. El poderoso esbozo de esta forma ha de ser pensado hasta su fin, y sólo bajo esta condición puede tratarse la idea del *Trauerspiel* alemán. Como en las ruinas de los grandes edificios la idea que corresponde a su proyecto habla de manera más impresionante que en otros menores aunque todavía bien conservados, el *Trauerspiel* alemán propio del Barroco aspira a una interpretación. En el espíritu de la alegoría se halla desde un principio concebido en tanto que ruina, que fragmento. Si otras formas distintas resplandecen con la majestad del primer día, en el último la imagen de lo bello ha quedado fijada en esta forma.

46 Borinski: *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, vol. I, *loc. cit.*, p. 193.