

Walter Benjamin.

El origen del drama barroco alemán.

Concebido en 1916. redactado en 1925. Entonces, como hoy, dedicado a mi mujer.

Introducción.

Algunas cuestiones preliminares de crítica del conocimiento.

“Puesto que ni en el saber ni en la reflexión se puede alcanzar un todo, ya que el saber está privado de interioridad, y la reflexión de exterioridad, nos vemos obligados a considerar la ciencia como si fuera un arte, si es que esperamos de ella alguna forma de totalidad. Y ésta última no debemos ir a buscarla en lo general, en lo excesivo, sino que, así como el arte se manifiesta siempre enteramente en cada obra individual, así también la ciencia debería mostrarse siempre por entero en cada objeto individual estudiado”.

Johan Wolfgang von Goethe, Materiales para la historia de la Teoría de los Colores.*

Es característico del texto filosófico enfrentarse de nuevo, a cada cambio de rumbo, con la cuestión del modo de exposición. En su forma acabada el texto filosófico terminará convirtiéndose en doctrina, pero la adquisición de tal carácter acabado no se debe a la pujanza del mero pensamiento. La doctrina filosófica se basa en la codificación histórica. Por tanto no puede ser invocada more geometrico. Cuanto más claramente las matemáticas prueban que la eliminación total del problema de la exposición (eliminación reivindicada por todo sistema didáctico rigurosamente apropiado) constituye el signo distintivo del conocimiento genuino, tanto más decisivamente se manifiesta su renuncia al dominio de la verdad, intencionado por los lenguajes. Lo que en los proyectos filosóficos es método, no se extiende a su organización didáctica. Y esto quiere decir simplemente que a estos proyectos les es inherente una dimensión esotérica que ellos no pueden descartar, que les está prohibido negar y de la que no pueden vanagloriarse sin pronunciar su propia condena. Lo que el concepto decimonónico de sistema ignora es la alternativa representada para la forma filosófica por los conceptos de doctrina y de ensayo esotérico. En la medida en que la filosofía está determinada por dicho concepto de sistema, corre el peligro de acomodarse a un sincretismo que intenta capturar la verdad en una tela de araña tendida entre los conocimientos, como si viniera volando desde fuera. Pero el universalismo así adquirido por la filosofía está muy lejos de alcanzar la autoridad didáctica de la doctrina. Si la filosofía quiere mantenerse fiel a la ley de su forma, en cuanto exposición de la verdad, y no en cuanto guía para la adquisición del conocimiento, tiene que dar importancia al ejercicio de esta forma suya y no a su anticipación en el sistema. Este ejercicio se ha impuesto en todas las épocas que reconocieron la esencialidad sin paráfrasis posible de la verdad, hasta llegar a asumir los rasgos de una propedéutica que puede ser designada con el término escolástico de tratado, ya que éste alude, si bien de modo latente, a los objetos de la teología, sin los cuales la verdad resulta impensable. Los tratados pueden ser, ciertamente, didácticos en el tono; pero su talante más íntimo les niega el valor conclusivo de una enseñanza que, al igual que la doctrina, podría imponerse en virtud de la propia autoridad. Los tratados no recurren tampoco a los medios coercitivos de la prueba matemática. En su forma canónica se encontrará la cita autorizada como el único elemento que responde a una intención que es casi más educativa que didáctica. La exposición es la quintaesencia de su método. El método es rodeo. En la exposición en cuanto rodeo consiste, por tanto, lo que el tratado tiene de método. La renuncia al curso ininterrumpido de la intención es su primer signo distintivo. Tenaz comienza el pensamiento siempre de nuevo, minuciosamente regresa a la cosa misma. Este incesante tomar aliento constituye el más auténtico modo de existencia de la contemplación. Pues, al seguir las distintas gradaciones de sentido en la observación de un solo y mismo objeto, la contemplación recibe al mismo tiempo el estímulo para aplicarse siempre de nuevo y la justificación de su ritmo intermitente. Y la contemplación filosófica no tiene que temer por ello una pérdida de empuje, del mismo modo que la majestad de los mosaicos perdura a pesar de su despiece en caprichosas partículas. Tanto el mosaico como la contemplación yuxtaponen elementos aislados y heterogéneos, y nada podría manifestar con más fuerza que este hecho el alcance trascendente, ya de la imagen sagrada, ya de la verdad. El valor de los fragmentos de pensamiento es tanto mayor cuanto menos inmediata resulte su relación con la concepción básica correspondiente, y el brillo de la exposición depende de tal

valor en la misma medida en que el brillo del mosaico depende de la calidad del esmalte. La relación entre el trabajo microscópico y la magnitud del todo plástico e intelectual demuestra cómo el contenido de verdad se deja aprehender sólo mediante la absorción más minuciosa en los pormenores de un contenido fáctico. En su forma más alta en Occidente, el mosaico y el tratado pertenecen a la Edad Media; compararlos es posible porque su afinidad es real.

La dificultad inherente a tal género de exposición prueba, simplemente, que se trata de una forma congénita de prosa. Mientras que el hablante apoya con la voz y con los gestos las frases aisladas, incluso allí donde no podrían sostenerse por sí mismas, y compone con ellas una sucesión de pensamientos a menudo vacilante y vaga, como si esbozara de un solo trazo un dibujo altamente alusivo, es propio de la escritura detenerse y comenzar desde el principio a cada frase. La forma de exposición contemplativa, más que cualquier otra, tiene que ajustarse a este principio. Pues su objetivo no es arrebatarse al lector, ni tampoco entusiasmarlo. Sólo está segura de sí misma cuando lo obliga a detenerse en los momentos de la observación. Cuanto más vasto sea su objeto, tanto más distanciada resultará esta observación. Una vez descartado el imperativo discurso didáctico, la sobriedad de su prosa sigue siendo el único modo de escribir adecuado para la investigación filosófica. El objeto de esta investigación son las ideas. Si la exposición pretende afirmarse como el método propio del tratado filosófico, no tendrá más remedio que consistir en la exposición de las ideas. La verdad, manifestada en la danza que componen las ideas expuestas, se resiste a ser proyectada, no importa cómo, en el dominio del conocimiento. El conocimiento es un haber. Su mismo objeto se determina por el hecho de que tiene que ser poseído en la conciencia, sea ésta o no trascendental. Queda marcado con el carácter de cosa poseída. Con relación a esta posesión, la exposición viene a ser secundaria. El objeto no existe ya como algo que se automanifesta. Y esto último es precisamente lo que sucede con la verdad. El método, que para el conocimiento es un camino que le permite alcanzar el objeto de la posesión (aunque sea a costa de engendrarlo en la conciencia), para la verdad consiste en la exposición de sí misma y, por tanto, es algo dado con ella en cuanto forma. Esta forma no pertenece a una correlación interior a la conciencia, como sucede con la metodología del conocimiento, sino a un ser. La tesis de que el objeto del conocimiento no coincide con la verdad no dejará nunca de aparecer como una de las más profundas intenciones de la filosofía en su forma original: la doctrina platónica de las ideas. El conocimiento puede ser interrogado, pero la verdad no. El conocimiento apunta a lo particular, pero no inmediatamente a su unidad. La unidad del conocimiento (si es que existe) consistiría más bien en una correlación sintetizable sólo de manera mediata (es decir, a partir de los conocimientos singulares y, en cierto modo, nivelándolos), mientras que en la esencia de la verdad la unidad es una determinación absolutamente libre de mediaciones y directa. En tanto que directa, es peculiar de esta determinación el no prestarse a ser interrogada. Pues, si la unidad integral existente en la esencia de la verdad fuera interrogable, la pregunta tendría que ser formulada en los siguientes términos: ¿en qué medida la respuesta a esta pregunta está ya implícita en cada respuesta concebible dada por la verdad a cualquier pregunta? Y la respuesta a esta pregunta conduciría a formular la misma pregunta de nuevo, de tal modo 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 del alcance de toda pregunta. Mientras que el concepto surge de la espontaneidad del entendimiento, las ideas se ofrecen a la contemplación. Las ideas consisten en algo previamente dado. Así, al distinguir la verdad de la correlación característica de conocimiento, la idea queda definida en cuanto ser. Tal es el alcance de la doctrina de las ideas para el concepto de verdad. En tanto que ser, la verdad y la idea adquieren aquel supremo significado metafísico que el sistema platónico les atribuye enérgicamente.

Todo lo anteriormente dicho queda documentado especialmente en el Banquete, que contiene en particular dos afirmaciones decisivas al respecto. Allí se desarrolla la noción de verdad (correspondiente al reino de las ideas) como el contenido esencial de la belleza. Y allí también la verdad es tenida por bella. Comprender la concepción platónica de la relación de la verdad con la belleza no sólo constituye un objetivo primordial de toda investigación perteneciente a la filosofía del arte, sino que resulta además indispensable para la determinación del concepto mismo de verdad. Una interpretación fiel a la lógica del sistema, que no viera en estas dos frases más que el venerable embrión de un panegírico de la filosofía, quedaría inevitablemente excluida del ámbito de la doctrina de las ideas, dentro del cual el modo de ser de éstas se pone de manifiesto (y quizá en ninguna parte mejor que en las afirmaciones citadas). La segunda de ellas necesita, en primer lugar, un comentario restrictivo. Cuando se dice que la verdad es bella, esta afirmación hay que comprenderla en el contexto del Banquete, que describe la escala del deseo erótico. Eros (así es como debemos entender el argumento) no traiciona su aspiración originaria al convertir a la verdad en objeto de su anhelo, pues también la verdad es bella. Y lo es no tanto en sí misma como para Eros. E igual sucede con el amor humano: una persona es bella para el amante, y no en sí misma, porque su cuerpo se inscribe en un orden más elevado que el de lo bello. Así también la verdad, que es bella, no tanto en sí misma como para aquel que la busca. Aunque se advierta aquí cierto matiz de relativismo, esto no significa en lo

más mínimo que la belleza, el atributo esencial de la verdad, se haya convertido en un mero epíteto metafórico. La esencia de la verdad en cuanto automanifestación esencial del reino de las ideas garantiza, por el contrario, que la tesis de la belleza de la verdad jamás podrá perder su validez, pues tal momento de manifestación de la verdad constituye el refugio de la belleza en general. Y lo bello no perderá su carácter aparente y tangible en tanto se reconozca a sí mismo abiertamente en cuanto tal. Su brillo, que seduce en la medida en que pretende ser mera apariencia, desencadena la persecución del intelecto y sólo revela su inocencia cuando se refugia en el altar de la verdad. Eros lo sigue en esta fuga, no como perseguidor, sino como amante, de tal modo que la belleza, en razón de su apariencia, siempre huye doblemente: del que utiliza el intelecto, por temor; y del amante, por angustia. Y tan sólo este hecho puede atestiguar que la verdad no es un desvelamiento que anula el secreto, sino una revelación que le hace justicia. Pero ¿es capaz la verdad de hacer justicia a lo bello? Ésta es la pregunta más central del Banquete. Platón la contesta al asignar a la verdad el cometido de garantizar el ser de la belleza. Y es en este sentido que él desarrolla la noción de la verdad en cuanto contenido de lo bello. Pero este contenido no sale a la luz con el desvelamiento, sino que se revela en el curso de un proceso que metafóricamente podría designarse como el llamear de la envoltura del objeto al penetrar en el círculo de las ideas: como una combustión de la obra en la que su forma alcanza el grado máximo de su fuerza luminosa. Esta relación entre verdad y belleza, que muestra mejor que nada hasta qué punto la verdad es diferente del objeto del conocimiento (con el que habitualmente se la equipara), nos da la clave del sencillo e impopular hecho de la actualidad de ciertos sistemas filosóficos cuyo contenido cognoscitivo hace mucho tiempo que perdió toda relación con la ciencia. En las grandes filosofías el mundo queda manifestado en el orden que adoptan las ideas. Pero el marco conceptual en que tal cosa sucedía, por regla general hace tiempo que cedió. No obstante, estos sistemas mantienen su validez en cuanto esbozos de una descripción del mundo, como la ofrecida por Platón con la doctrina de las ideas, Leibniz con la monadología y Hegel con la dialéctica. Es una propiedad común a todas estas tentativas la circunstancia de que su sentido queda establecido (y hasta muy a menudo se despliega con mayor fuerza) cuando se las pone en relación con el mundo de las ideas, en vez de con el mundo empírico. Pues estas construcciones intelectuales surgieron como descripción de un orden de las ideas. Cuanto mayor era la intensidad con la que los pensadores trataban de trazar la imagen de lo real en ellas, tanto más rico tema que resultar el orden conceptual por ellos desarrollado; un orden que a los ojos del futuro intérprete debía ser útil para la manifestación originaria del mundo de las ideas, que era en el fondo el objetivo intencionado. Dado que la tarea del filósofo consiste en ejercitarse en trazar una descripción del mundo de las ideas, de tal modo que el mundo empírico se adentre en él espontáneamente hasta llegar a disolverse en su interior, el filósofo ocupa una posición intermedia entre la del investigador y la del artista, y más elevada que ambas. El artista traza una imagen en miniatura del mundo de las ideas; imagen que, al ser trazada en forma de símil, asume un valor definitivo en cada momento presente. El investigador organiza el mundo con vistas a su dispersión en el dominio de la idea, al dividirlo desde dentro en el concepto. Él comparte con el filósofo el interés en la extinción de la mera empiria, mientras que el artista comparte con el filósofo la tarea de la exposición. Se ha venido asimilando demasiado el filósofo al investigador, y a menudo al investigador en su versión más limitada, negando espacio en la tarea del filósofo al problema del modo de exposición. El concepto de estilo filosófico está exento de paradojas. Tiene sus postulados, que son: el arte de la interrupción, en contraste con el encadenamiento de la deducción; la tenacidad del tratado, en contraste con el gesto del fragmento; la repetición de los motivos, en contraste con el universalismo superficial; y la plenitud de la positividad concentrada, en contraste con la polémica refutadora.

A fin de que la verdad se manifiesta como unidad y singularidad no es necesario en modo alguno recurrir por medio de la ciencia a un proceso deductivo sin lagunas. Y, sin embargo, esta coherencia exhaustiva es precisamente el único modo en que la lógica del sistema se relaciona con la noción de verdad. Tal clausura sistemática no tiene que ver con la verdad más que cualquier otra forma de exposición que intente asegurarse la verdad por medio de conocimientos y de sus conexiones recíprocas. Cuanto más escrupulosamente la teoría del conocimiento científico investiga las distintas disciplinas, tanto más claramente se manifiesta la incoherencia metodológica de éstas. Con cada campo correspondiente a una ciencia particular se introducen presupuestos nuevos y sin fundamento deductivo, en cada uno de éstos se dan por resueltos los problemas de los campos adyacentes con el mismo énfasis con que se afirma la imposibilidad de deducir su solución en otro contexto[1]. Considerar esta incoherencia como accidental es uno de los rasgos menos filosóficos de esa teoría de la ciencia que en sus investigaciones no toma como punto de partida las disciplinas particulares, sino postulados supuestamente filosóficos. Pero tal discontinuidad del método científico, muy lejos de determinar un estadio inferior y provisional del conocimiento, podría, por el contrario, promover positivamente la teoría de éste, si no se interpusiera la presunción de aprehender la verdad (que sigue siendo una unidad sin fisuras) mediante una integración enciclopédica de los conocimientos. El sistema sólo tiene validez en la medida en que su esquema básico está inspirado en la constitución del mundo de las ideas mismo. Las grandes articulaciones que determinan no sólo la estructura de los sistemas, sino también la terminología filosófica (las más generales de las cuales son

la lógica, la ética y la estética), no adquieren su significado en cuanto denominaciones de disciplinas especializadas, sino en cuanto monumentos de una estructura discontinua del mundo de las ideas. Pero los fenómenos no entran en el reino de las ideas íntegros (es decir, en su existencia empírica, mixta de apariencia), sino sólo en sus elementos, salvados. Se despojan de su falsa unidad a fin de participar, divididos, de la genuina unidad de la verdad. En esta división suya, los fenómenos quedan subordinados a los conceptos, que son los que llevan a cabo la descomposición de las cosas en sus elementos constitutivos. La diferenciación en conceptos quedará a salvo de cualquier sospecha de bizantinismo destructivo siempre que se proponga el rescate de los fenómenos en las ideas: el τὰ φαινόμενα σώζω* platónico. Gracias a su papel de mediadores, los conceptos permiten a los fenómenos participar del ser de las ideas. Y esta misma función mediadora los vuelve aptos para otra tarea de la filosofía, igualmente primordial: la exposición de las ideas. Con la salvación de los fenómenos por medio de las ideas se lleva a cabo también la manifestación de las ideas en el medio de la realidad empírica. Pues las ideas no se manifiestan en sí mismas, sino sólo y exclusivamente a través de una ordenación, en el concepto, de elementos pertenecientes al orden de las cosas. Es decir, las ideas se manifiestan en cuanto configuración de tales elementos.

El conjunto de conceptos utilizados para manifestar una idea la vuelve presente como configuración de dichos conceptos. Pues los fenómenos no están incorporados a las ideas, no están contenidos en ellas. Las ideas, por el contrario, constituyen su ordenación objetiva virtual, su interpretación objetiva. Si ellas no contienen los fenómenos por incorporación, ni tampoco llegan a esfumarse, al quedar reducidas al «status» de meras funciones, de ley de los fenómenos, de «hipótesis» suya, cabe entonces preguntarse de qué manera tienen alcance sobre ellos. Y la respuesta sería: representando estos fenómenos. En cuanto tal, la idea pertenece a una esfera radicalmente heterogénea a lo por ella aprehendido. Por eso no se puede adoptar como criterio para determinar su modo de existencia el hecho de que abarque o no lo aprehendido de la misma manera que el género abarca las especies. Pues no es éste el cometido de la idea. Una comparación puede ilustrar su significado. Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a las estrellas. Esto quiere decir, antes que nada, que las ideas no son ni las leyes ni los conceptos de las cosas. No sirven para el conocimiento de los fenómenos, los cuales en modo alguno pueden convertirse en criterios para determinar la existencia de las ideas. Al contrario, para las ideas el significado de los fenómenos se agota en sus elementos conceptuales. Mientras que los fenómenos, con su existencia, con sus afinidades y sus diferencias, determinan la extensión y el contenido de los conceptos que los integran, su relación con las ideas es la inversa, en la medida en que la idea, en cuanto interpretación objetiva de los fenómenos (o, más bien, de sus elementos) determina primero su mutua pertenencia. Las ideas son constelaciones eternas y, al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones, los fenómenos quedan divididos y salvados al mismo tiempo. Y esos elementos que el concepto se encarga de redimir de los fenómenos se manifiestan más claramente en los extremos. La idea puede ser descrita como la configuración de la correlación de lo extremo y único con su semejante. Por eso es falso comprender como conceptos las referencias más generales del lenguaje, en vez de reconocerlas como ideas. Es absurdo pretender considerar lo general como algo de un simple valor medio. Lo general es la idea. La realidad empírica, en cambio, cuanto más claramente se puede ver en ella algo extremo, tanto mejor se consigue penetrarla. El concepto toma como punto de partida lo extremo. Lo mismo que a la madre se la ve comenzar a vivir con todas sus fuerzas sólo cuando el círculo de sus hijos se cierra en torno a ella movido por el sentimiento de su proximidad, así también las ideas sólo cobran vida cuando los extremos se agrupan a su alrededor. Las ideas (o ideales, según la terminología de Goethe) son las madres fáusticas. Permanecen en la oscuridad en tanto que los fenómenos no se declaran a ellas, juntándose a su alrededor. La recolección de los fenómenos incumbe a los conceptos, y la división que en ellos se efectúa gracias a la función discriminatoria del intelecto es tanto más significativa en cuanto que de un golpe consigue un resultado doble: la salvación de los fenómenos y la manifestación de las ideas.

Las ideas no son dadas en el mundo de los fenómenos. Cabe, por tanto, preguntarse en qué consiste ese modo de ser dadas, al que se ha aludido anteriormente, y si es inevitable tener que transferir a una intuición intelectual, a menudo invocada, el cometido de dar cuenta de la estructura del mundo de las ideas. La debilidad que todo esoterismo comunica a la filosofía no se revela en ninguna parte de manera más abrumadora que en la «visión», que se prescribe a manera de actitud filosófica a los adeptos de todas las doctrinas del paganismo neoplatónico. El ser de las ideas no puede ser simplemente concebido en cuanto objeto de una intuición, ni siquiera de la intuición intelectual. Pues ni siquiera en su formulación más paradójica, la que la presenta como intellectus archetypus, es capaz la intuición de penetrar el modo peculiar en que la verdad es dada y gracias al cual se mantiene fuera del alcance de cualquier tipo de intención, incluido el hecho de aparecer ella misma como intención. La verdad no entra nunca en una relación mucho menos en una relación intencional. El objeto del conocimiento, en cuanto determinado a través de la intencionalidad conceptual, no es la verdad. La verdad consiste en un ser desprovisto de intención y constituido por ideas. El modo adecuado de acercarse a la verdad

no es, por consiguiente, un intencionar conociendo, sino un adentrarse y desaparecer en ella. La verdad es la muerte de la intención. Tal podría ser el significado de la leyenda de la estatua cubierta de Sais que, al ser desvelada, destruía a quien con ello 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 como bajo el efecto del agua. El ser de la verdad, por pertenecer al orden de las ideas, se diferencia del modo de ser de las apariencias. De ahí que la estructura de la verdad requiera un ser comparable en falta de intencionalidad al ser sencillo de las cosas, pero superior a él en consistencia. La verdad no es una intención que alcanzaría su determinación a través de la realidad empírica, sino la fuerza que plasma la esencia de dicha realidad empírica. El único ser, sustraído a cualquier tipo de fenomenalidad, donde reside esta fuerza, es el ser del nombre. Este ser determina el modo en que las ideas son dadas. Pero ellas son dadas, no tanto en un lenguaje primordial, como en una percepción primordial en la que las palabras aún no han perdido su nobleza denominativa en favor de su significado cognoscitivo. «En cierto sentido puede ponerse en duda que la doctrina platónica de las "ideas" hubiera sido posible si el sentido de las palabras no hubiera sugerido al filósofo, que conocía solamente su lengua madre, una divinización del concepto verbal, una divinización de las palabras: las "ideas" de Platón (si por una vez se nos permite juzgarlas desde este punto de vista parcial) no son en el fondo nada más que palabras y conceptos de palabras divinizados»[2]. La idea es algo de naturaleza lingüística: se trata de ese aspecto de la esencia de la palabra en que ésta es símbolo. En la percepción empírica, en la que las palabras se han desintegrado, ellas poseen, además de su dimensión simbólica más o menos oculta, un significado abiertamente profano. Al filósofo le incumbe restaurar en su primacía, manifestándolo, el carácter simbólico de la palabra, mediante el que la idea alcanza conciencia de sí misma, lo cual es todo lo contrario de cualquier tipo de comunicación dirigida hacia fuera. Y, como la filosofía no puede tener la arrogancia de hablar con el tono de la revelación, esta tarea sólo puede llevarse a cabo mediante recurso a una reminiscencia que se remonta a la percepción originaria. La anamnesis platónica quizá no se halle muy alejada de este tipo de reminiscencia. Sólo que no se trata de una actualización intuitiva de imágenes; en la contemplación filosófica, por el contrario, desde lo más hondo de la realidad la idea se libera en cuanto palabra que reclama de nuevo su derecho a nombrar. Tal actitud no corresponde, sin embargo, a Platón, en última instancia, sino a Adán, el padre de los hombres y el padre de la filosofía. La imposición adamítica de los nombres está tan lejos de ser mero juego y arbitrio, que llega a constituir la confirmación de que el estado paradisiaco era aquel en que aún no había que luchar contra el valor comunicativo de las palabras. Las ideas se dan inintencionalmente en la nominación y tienen que renovarse en la contemplación filosófica. En esta renovación la percepción original de las palabras queda restaurada. Y por eso la filosofía a lo largo de su historia (objeto tan a menudo de burla) ha venido a ser con razón una lucha por la exposición de unas pocas palabras, siempre las mismas: las ideas. En filosofía resulta, por tanto, discutible la introducción de nuevas terminologías, si en vez de limitarse estrictamente al ámbito conceptual, se orienta hacia los objetos últimos de la contemplación. Tales terminologías (intentos fallidos de nominación en los que la intención tiene más peso que el lenguaje) carecen de la objetividad que la historia ha conferido a las principales expresiones de la contemplación filosófica. Éstas, en cambio, se hallan por su cuenta en un perfecto aislamiento inaccesible a las meras palabras. Y de este modo las ideas acatan la ley que dice: todas las esencias existen en un estado de completa autonomía e intangibilidad, no sólo respecto a los fenómenos, sino sobre todo las unas respecto de las otras. Igual que la armonía de las esferas depende del rolar de los asiros que no se tocan, así también la existencia del mundus intelligibilis depende de la distancia insalvable que separa a las esencias puras. Cada idea es un sol y se relaciona con las demás lo mismo que los soles se relacionan entre sí. La verdad es la resonancia producida por la relación entre tales esencias, cuya multiplicidad concreta es finita. Pues la discontinuidad afecta a las «esencias..., que llevan una vida toto caleo distinta de la de los objetos y sus propiedades; cuya existencia no se puede imponer dialécticamente seleccionando un complejo cualquiera de cualidades encontrado en un objeto y añadiéndoselo $\chi\alpha\theta' \alpha\upsilon\tau\acute{o}$ *, sino que su número es limitado, y cada una de las cuales debe ser buscada laboriosamente en el lugar correspondiente de su mundo, hasta toparse con ella como un rocher de bronce, o hasta que la esperanza en su existencia se revela engañosa»[3]. No ha sido raro que la ignorancia de esta discontinua finitud suya haya frustrado algunos intentos vigorosos de renovar la doctrina de las ideas, que se concluyen por ahora con el de los primeros románticos. En sus especulaciones, la verdad, en vez de su genuino carácter lingüístico, asumió el carácter de una conciencia reflexiva.

En el sentido en que es tratado en la filosofía del arte, el Trauerspiel** es una idea. Dicho enfoque se diferencia del enfoque característico de la historia de la literatura, antes que nada, en su presuposición de unidad, ya que el segundo está obligado a mostrar la existencia de multiplicidad. En el análisis histórico-literario las diferencias y extremos se amalgaman y relativizan como algo transitorio, mientras que en el desarrollo conceptual alcanzan el rango de energías complementarias y la historia queda reducida a la condición de margen coloreado de una simultaneidad cristalina. Desde el punto de vista de la filosofía del arte los extremos son necesarios y el transcurso histórico es virtual. La idea, en cambio, constituye el extremo de una forma o género que, en cuanto tal,

no tiene cabida en la historia de la literatura. Considerado como concepto, el Trauerspiel podría encuadrarse sin problemas en la serie de conceptos clasificatorios de la estética. De modo distinto se comporta la idea en lo que a las clasificaciones respecta. La idea no determina ninguna clase ni lleva dentro de sí aquella generalidad sobre la que, en el sistema de las clasificaciones, se basa el nivel conceptual respectivo: la generalidad de la media. A la larga, no ha sido posible mantener oculta la precariedad de que, como consecuencia de este hecho, el procedimiento inductivo adolece en las investigaciones de historia del arte. Entre los investigadores recientes cunde la perplejidad crítica. A propósito de su estudio Sobre el fenómeno de lo trágico, dice Scheler: «¿Cómo hay que proceder? ¿Debemos reunir todo tipo de ejemplos de lo trágico, es decir, toda clase de acontecimientos y sucesos de los que se afirma que producen una impresión trágica, y a continuación preguntarnos inductivamente qué tienen en “común”? Se trataría entonces de una especie de método inductivo, susceptible también de corroboración experimental. Sin embargo, esto nos serviría todavía de menos que la observación de nuestro propio yo cuando nos encontramos bajo los efectos de lo trágico. Pues, ¿qué es lo que nos autoriza a aceptar que es trágico aquello que la gente tiene por tal?»[4]. No puede conducir a nada el intento de determinar las ideas inductivamente (conforme a su extensión), tomando como punto de partida el lenguaje corriente, para luego terminar investigando la esencia de lo que ha sido así fijado. Pues el uso lingüístico resulta, sin duda, de un valor inapreciable para el filósofo si se lo adopta en cuanto alusivo a las ideas, pero insidioso si, interpretado con la ayuda de un discurso o un razonamiento poco riguroso, se lo acepta en cuanto fundamento formal de un concepto. Este hecho nos permite incluso afirmar que sólo con la máxima cautela puede el filósofo inclinarse a la práctica, habitual en el pensamiento ordinario, de convertir las palabras en conceptos específicos a fin de apropiárselas mejor. Y precisamente la filosofía del arte ha sucumbido a esta tentación con no poca frecuencia. Pues cuando (por poner un ejemplo extremo, entre muchos) la Estética de lo trágico de Volkelt incluye en sus análisis obras de Holz o de Halbe a igual título que dramas de Esquilo o de Eurípides, sin plantearse siquiera si lo trágico es una forma susceptible de realización en el presente o bien una forma históricamente condicionada, entonces, y en lo que a la categoría de lo trágico respecta, no vemos obligados a admitir que entre materiales tan heterogéneos, se da, ya no tensión, sino una incongruencia inerte. Ante esta acumulación así surgida, en la que los hechos originales, más refractarios, pronto quedan cubiertos por la maraña de los hechos modernos, que resultan más atractivos, al investigador (que, para examinar lo que teman de “común”, se sometió a este amontonamiento) no le quedan entre las manos más que unos cuantos datos psicológicos que camuflan lo heterogéneo en la uniformidad de una débil reacción de su propia subjetividad o, si no, de la del contemporáneo medio. Los conceptos psicológicos quizá permitan reproducir una multiplicidad de impresiones, independientemente del hecho de que hayan sido suscitadas por obras de arte, pero no la esencia de un campo artístico. Esto se consigue más bien mediante el análisis concienzudo de su concepto de forma, cuyo contenido metafísico no debe aparecer como algo que se encuentra simplemente en su interior, sino actuando, transmitiéndole su pulsación, lo mismo que la sangre hace con el cuerpo.

El apego a la variedad, por un lado, y la indiferencia hacia el rigor intelectual, por otro, han sido siempre las causas determinantes de la utilización acrítica de los procedimientos inductivos. Se trata en todos los casos de esa aprensión frente a las ideas constitutivas (los universalia in re) que en alguna ocasión ha sido expresada por Burdach como especial incisividad. «Prometé hablar del origen del Humanismo como si fuera un ser vivo que vino al mundo como un todo en un tiempo y en un lugar determinado y que luego siguió creciendo como un todo... Procedemos así igual que los llamados realistas de la escolástica medieval, quienes atribuían realidad a los conceptos generales, a los “universales”. De la misma manera, también nosotros postulamos (hipostasiando como en las mitologías arcaicas) un ser dotado de substancia homogénea y de realidad plena, y le damos el nombre de Humanismo”, como si fuera un individuo vivo. Pero aquí, como en innumerables casos semejantes... tenemos que darnos cuenta de que lo único que estamos haciendo es inventamos un concepto auxiliar abstracto que nos permita abarcar y captar series infinitas de múltiples fenómenos intelectuales y de personalidades totalmente distintas entre sí. De acuerdo con un principio básico de la percepción y el conocimiento humanos, esto sólo podemos lograrlo si, movidos por nuestra necesidad innata de sistematizar, nos fijamos y ponemos énfasis, más que en las diferencias, en ciertas peculiaridades que se nos aparecen semejantes o coincidentes en dichas series heterogéneas... Estas etiquetas de “Humanismo” o “Renacimiento” son arbitrarias, y hasta erróneas, ya que confieren a tales tipos de vida, con su variedad de fuentes, su multiplicidad de formas y su pluralidad espiritual, la apariencia ilusoria de una unidad esencial real. Y la noción de “Hombre del Renacimiento”, tan popular desde Burckhardt y Nietzsche, no es sino otra máscara tan arbitraria como desorientadora»[5]. Una nota del autor a este párrafo dice así: «La contrapartida negativa de ese indestructible “Hombre del Renacimiento” la constituye el “Hombre gótico”, que desempeña hoy día un papel perturbador y pasea su existencia fantasmal hasta por el universo intelectual de importantes y respetables historiadores (¡E. Troeltsch!). Al cual hay que añadir, además, “el Hombre barroco”, del que Shakespeare, por ejemplo, sería un representante»[6]. Esta toma de postura está obviamente justificada en la medida en que se dirige contra la hipóstasis de conceptos generales (éstos no

incluyen a los universales en todas sus formas). Pero es totalmente incapaz de enfrentarse a la cuestión de una teoría de la ciencia platónicamente orientada a la manifestación de las esencias, teoría cuya necesidad le pasa inadvertida. Dicha teoría representa la única posibilidad de proteger el lenguaje de las exposiciones científicas, tal como se desarrollan fuera del ámbito de las matemáticas, contra el escepticismo ilimitado que acaba por arrastrar en su torbellino a cualquier método inductivo, por sutil que sea, escepticismo contra el que los argumentos de Burdach resultan impotentes, pues éstos constituyen una reservado mentalis privada, y no una garantía metodológica. En lo que a la tipología y a la periodización histórica en particular respecta, cierto es que nunca podrá admitirse el hecho de que ideas como la del Renacimiento o la del Barroco sean capaces de dominar conceptualmente el objeto de estudio en cuestión. Y suponer que los esfuerzos modernos de comprensión de los distintos períodos históricos puedan llegar a adquirir validez mediante eventuales discusiones polémicas en las que las épocas, igual que sucede en los grandes puntos de inflexión histórica, se enfrentan, por así decirlo, a cara descubierta, equivaldría a ignorar la naturaleza del contenido de nuestras fuentes, que suele estar determinado por intereses actuales, más que por ideas historiográficas. Pero lo que tales nombres no consiguen hacer en cuanto conceptos, lo llevan a cabo en cuanto ideas, ya que en las ideas lo semejante no llega a parecer idéntico, sino que es más bien lo extremo lo que alcanza su síntesis. Lo cual no quiere decir tampoco que el análisis conceptual tenga siempre que vérselas con fenómenos totalmente dispares y que en él no se pueda vislumbrar en alguna ocasión el esbozo de una síntesis, aunque ésta no alcance a ser legitimada. Así, a propósito precisamente de la literatura barroca, de la que surgió el Trauerspiel alemán, Strich ha observado con razón «que los principios de elaboración formal siguieron siendo los mismos a lo largo de todo el siglo»[7].

La reflexión crítica de Burdach está inspirada no tanto por el deseo de una revolución metodológica positiva como por el temor de errores factuales de detalle. Pero, a fin de cuentas, un método no debe presentarse en modo alguno guiado por la mera aprensión de su propia insuficiencia empírica: en términos negativos y como un canon de advertencias. Tiene, más bien, que partir de intuiciones de un orden más elevado que las ofrecidas por el punto de vista de un verismo científico. Tal verismo, entonces, en cada problema particular se ve obligado a enfrentarse necesariamente con las mismas cuestiones genuinamente metodológicas que su credo científico le hace ignorar. La solución de éstas conducirá, por regla general, a una revisión del planteamiento, revisión que puede concretarse al deliberar si la pregunta «¿Cómo fue realmente?» es científicamente susceptible no tanto de ser respondida como de ser formulada. Solamente al hacernos esta consideración, preparada por lo que antecede y que se concluirá en lo que sigue, podremos llegar a decidir si la idea es una abreviatura inoportuna o si, por el contrario, en su expresión lingüística, constituye el fundamento del verdadero contenido científico. Una ciencia que se explaya en protestas contra el lenguaje de sus propias investigaciones es un absurdo. Las palabras, juntamente con los signos de las matemáticas, son el único medio de exposición de que dispone la ciencia, y ellas mismas no son signos. Pues en el concepto, al que obviamente correspondería el signo, pierde su potencia esa misma palabra que, en cuanto idea, posee un carácter esencial. El verismo, a cuyo servicio se pone el método inductivo de la teoría del arte, no se vuelve más aceptable por la circunstancia de que al final los planteamientos discursivos y los planteamientos inductivos converjan en una «intuición»[8] que, como R. M. Meyer y otros muchos imaginan, podría asumir la forma de un sincretismo de los más variados métodos. Y así nos encontramos de nuevo en el punto de partida, como sucede siempre con todas las formulaciones del problema del método basadas en un realismo ingenuo. Pues es precisamente esta intuición la que debe ser interpretada. Y el procedimiento inductivo de investigación estética muestra también aquí su habitual lado negativo al resultar que dicha intuición no es la de la cosa resuelta en la idea, sino la intuición de los estados subjetivos del receptor proyectados en la obra, que es en lo que viene a consistir la empatía, considerada por R. M. Meyer el elemento decisivo de su método. Este método, que es exactamente el opuesto del que vamos a adoptar en el curso de este estudio «considera la forma artística del drama, de la tragedia o de la comedia clásica, e incluso las de la comedia de carácter y de situación, como magnitudes dadas con las que hay que contar. Luego, mediante la comparación de ejemplos destacados de cada género, trata de obtener reglas y leyes con las que juzgar las producciones singulares. Y, comparando a su vez los géneros, aspira a descubrir leyes artísticas generales válidas para todas las obras»[9]. La «deducción» del género en la filosofía del arte estaría basada, por consiguiente, en un empleo combinado de la inducción y la abstracción, en el que no se trataría tanto de establecer de deductivamente la secuencia lógica de estos géneros y especies como de presentarla en el esquema de la deducción.

Mientras que la inducción rebaja las ideas a conceptos, al renunciar a articularlas y ordenarlas, la deducción conduce al mismo resultado al proyectarlas en un continuum pseudológico. El dominio del pensamiento filosófico no se despliega siguiendo las líneas ininterrumpidas de las deducciones conceptuales, sino al describir el mundo de las ideas. Esta descripción comienza de nuevo con cada idea, como si ella fuera originaria. Pues las ideas constituyen una multiplicidad irreductible. Las ideas son dadas a la contemplación como una multiplicidad finita (o,

más bien, concreta). De ahí la vehemente crítica que Benedetto Croce lleva a cabo de la deducción del concepto de género realizada en la filosofía del arte. Con razón ve él en la clasificación, concebida como soporte de deducciones especulativas, el fundamento de una crítica superficialmente esquematizante. Y, mientras que la actitud nominalista de Burdach frente al concepto de época utilizado por los historiadores (su resistencia a la más mínima pérdida de contacto con los hechos) responde al temor de alejarse de lo que es acertado, en Croce otro nominalismo perfectamente análogo respecto al concepto estético de género (un apego semejante a lo particular) se explica por su preocupación de que, al alejarse de lo particular, uno pueda verse simplemente privado de lo esencial. Este hecho resulta especialmente adecuado para situar en su justa perspectiva el problema del sentido verdadero de los nombres asignados a los géneros en la estética. El Breviario de estética reprueba el prejuicio «de la posibilidad de distinguir varias o muchas formas particulares de arte, determinada cada una en su concepto particular, en sus límites, y provista de leyes propias... Muchos estéticos componen hoy mismo tratados sobre la estética de lo trágico, o de lo cómico, o de la lírica, o del humorismo, y estéticas de la pintura, de la música, de la poesía; y lo que es peor, ... los críticos, al juzgar las obras de arte, no han perdido del todo la manía de volver a los géneros y a las artes particulares en que, según ellos, se dividen las obras de arte»[10]. «Véase lo infundada que es cualquier teoría que se sabe en la división de las artes. El género o la clase es, en este caso, uno solo: el arte mismo o la intuición, cuyas singulares obras son infinitas, todas originales, todas ellas imposibles de traducir en otras... Entre lo universal y lo particular no se interpone filosóficamente ningún elemento intermedio, ninguna serie de géneros o de especies, de generalia»[11]. Esta afirmación posee plena validez en lo que a los conceptos de géneros estéticos respecta. Pero no va suficientemente lejos. Pues, del mismo modo que agrupar una serie de obras de arte en función de lo que tienen en común resulta a todas luces un empeño ocioso cuando de lo que se trata no es de hacer acopio de ejemplos históricos o estilísticos, sino de determinar lo que es esencial a esas obras, así también resulta inconcebible que la filosofía del arte renuncie a alguna de sus ideas más fecundas como la de lo trágico o la de lo cómico. Pues estas ideas no están constituidas por agregados de reglas; son ellas mismas entidades cuando menos iguales en consistencia y realidad a cualquier drama, pero en modo alguno conmensurables a él. Así que no tienen ninguna pretensión de subsumir cierto número de obras literarias dadas, sobre la base de cualquier tipo de aspecto común a ellas. Pues aun cuando no hubiera una tragedia o un drama cómico en estado puro capaz de justificar el nombre de estas ideas, ellas podrían seguir existiendo. Y a esta supervivencia de las ideas tiene que contribuir una manera de investigar que no se comprometa ya desde el principio con todo aquello designable como trágico o como cómico, sino que atienda a lo ejemplar, aun a riesgo de verse obligada a atribuir este carácter ejemplar a un mero fragmento disperso. Tal manera de investigar, por tanto, no abastece de «criterios de juicio» al autor de reseñas. Ni la crítica ni los criterios determinantes de una terminología (que vienen a ser la piedra de toque de la doctrina filosófica de las ideas en el arte) pueden constituirse mediante la aplicación del criterio externo de la comparación, sino de un modo inmanente, gracias a un despliegue de lenguaje formal de la obra en el que se exterioriza su contenido en detrimento de su efecto. Además, precisamente las obras significativas se encuentran fuera de los límites del género en la medida en que el género se manifiesta en ellas, no como algo absolutamente nuevo, sino como un ideal por alcanzar. Una obra importante, o funda el género o lo supera; y, cuando es perfecta, consigue las dos cosas al mismo tiempo.

La imposibilidad de desarrollar las formas artísticas deductivamente y la consiguiente devaluación de la regla como instancia crítica (ella seguirá siendo siempre una instancia en la enseñanza del arte) sientan las bases de un escepticismo fecundo. Éste podría compararse a las profundas pausas en que el pensamiento se detiene a tomar aliento y después de las cuales puede perderse en lo más minúsculo a su aire y sin rastro de agobio. Pues, cada vez que la contemplación se sumerja en la obra artística y en su forma para evaluar su contenido, será lo más minúsculo lo que esté en juego. La precipitación con que, por rutina, se las trata (con el mismo golpe de mano con el que se escamotean los bienes ajenos) no resulta en absoluto más justificable que la llaneza de los filisteos. En la verdadera contemplación, en cambio, el abandono del procedimiento deductivo va acompañado de un retorno cada vez más profundo y fervoroso a los fenómenos, los cuales nunca corren el peligro de quedar reducidos a objetos de un confuso asombro, en tanto que su manifestación implica al mismo tiempo la manifestación de las ideas, con lo cual aquello que tienen de singular queda salvado. No hace falta decir que un radicalismo que privara a la terminología estética de algunas de sus mejores formulaciones, condenando la filosofía del arte al silencio, no representa tampoco la última palabra de Croce. Éste, por el contrario, afirma: «porque aunque se niegue todo valor teórico a las clasificaciones abstractas, no queremos negárselo a la genética y concreta clasificación, que no es tal clasificación, y que se llama la Historia»[12]. En esta oscura frase el autor roza, aunque demasiado fugazmente, por desgracia, el núcleo de la doctrina de las ideas. Pero le impide darse cuenta de ello cierto psicologismo que le lleva a minar la definición de arte como «expresión» con la ayuda de la del arte como «intuición». Y se le escapa hasta qué punto el enfoque por él designado como «clasificación genética» coincide, en el problema del origen, con una división específica del arte basada en la doctrina de las ideas. El origen, aun siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Por

«origen» no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. El origen se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en el modo de existencia bruto y manifiesto de lo fáctico, y su ritmo se revela solamente a un enfoque doble que lo reconoce como restauración, como rehabilitación, por un lado, y justamente debido a ello, como algo imperfecto y sin terminar, por otro. En cada fenómeno relacionado con el origen se determina la figura mediante la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad de su historia. Por consiguiente, el origen no se pone de relieve en la evidencia fáctica, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria. Las directrices de la contemplación filosófica están trazadas, en la dialéctica inherente al origen, la cual revela cómo la singularidad y la repetición se condicionan recíprocamente en todo lo que tiene un carácter esencial. La categoría del origen no es, pues, como Cohen da a entender[13], una categoría puramente lógica, sino histórica. Es bien conocida la afirmación de Hegel «tanto peor para los hechos». Lo cual en el fondo quiere decir que la percepción de las relaciones esenciales incumbe al filósofo, y que las relaciones esenciales siguen siendo lo que son aunque no se expresen en su estado puro en el mundo de los hechos. Esta actitud genuinamente idealista paga por su seguridad el precio de renunciar al núcleo de la idea de origen. Pues toda prueba de origen debe estar preparada a responder de la autenticidad de lo en ella revelado. Si no puede acreditarse como auténtica, entonces no es digna de su nombre. Con esta consideración, la distinción entre la *quaestio juris* y la *quaestio facti* parece quedar superada en lo que a los objetos filosóficos de nivel más elevado respecta. Esto es incuestionable e inevitable. De ahí no se sigue, sin embargo, que cualquier «hecho» primitivo pueda ser adoptado sin más preámbulos en cuanto momento constitutivo de esencia. La tarea del investigador comienza, por el contrario, aquí, pues él no puede considerar tal hecho como seguro hasta que su más íntima estructura se manifiesta con un carácter tan esencial que lo revele como un origen. Lo auténtico (esa marca del origen en los fenómenos) es objeto de descubrimiento, un descubrimiento que, de un modo singular, acompaña al acto de reconocer. Y este descubrimiento puede hacer surgir lo auténtico en lo que los fenómenos tienen de más singular y excéntrico, tanto en el curso de las investigaciones más precarias y torpes como en las manifestaciones obsoletas de un período de decadencia. La idea asume la serie de las manifestaciones históricas, pero no para construir una unidad a partir de ellas, ni mucho menos para extraer de ellas algo común. Entre la relación de lo singular con la idea y la relación de lo singular con el concepto no cabe ninguna analogía: en el segundo caso cae bajo el concepto y sigue siendo lo que era (singularidad); en el primero, está en la idea y llega a ser lo que no era (totalidad). En esto consiste su «salvación» platónica.

La historia filosófica, en cuanto ciencia del origen, es la forma que, a partir de la separación de los extremos y de los aparentes excesos de la evolución, hace surgir la configuración de la idea como una totalidad caracterizada por la posibilidad de una coexistencia razonable de tales opuestos. La exposición de una idea no puede considerarse en modo alguno lograda mientras no se haya pasado virtualmente revista al círculo de los extremos en ella posibles. Este recorrido no deja de ser virtual, pues lo abarcado por la idea del origen tiene todavía historia sólo en cuanto contenido, pero ya no en cuanto un acontecer que pudiera afectarlo. Su historia es exclusivamente interna, pero no en un sentido ilimitado, sino en cuanto relacionada con el ser esencial, lo que permite caracterizarla como la pre y posthistoria de éste. En señal de su salvación o de su recolección en el recinto del mundo de las ideas, la pre y posthistoria de tal ser esencial no es una historia pura, sino una historia natural. La vida de las obras y de las formas, que sólo bajo esta protección se despliega clara y no turbada por la vida humana, es una vida natural[14]. Una vez que este ser redimido se determina en la idea, la presencia de la pre y posthistoria impropriamente dicha (es decir, de aquella que posee un carácter de historia natural) se convierte en virtual. Ya no es pragmáticamente real, sino que, en tanto que historia natural, hay que leerla en su estado de perfección y reposo, que es el de la esencia. Con lo cual la tendencia subyacente a toda conceptualización filosófica queda determinada una vez más en el viejo sentido: establecer el devenir de los fenómenos en su ser. Pues el concepto de ser inherente a la ciencia filosófica no queda satisfecho con el fenómeno, si no absorbe también toda su historia. En investigaciones de este tipo la profundización de la perspectiva histórica, sea en dirección al pasado o al futuro, no conoce límites por cuestión de principios, procurando la totalidad a la idea. Cuya estructura, plasmada por el contraste de su inalienable aislamiento con la totalidad, es monadológica. La idea es una mónada. El ser que ingresa en ella con la pre y posthistoria dispensa, oculta en la suya propia, la figura abreviada y oscurecida del resto del mundo de las ideas, de igual modo que en el Discurso de metafísica de Leibniz (1686) en cada una de las mónadas se dan también todas las demás indistintamente. La idea es una mónada: en ella reposa, preestablecida, la representación de los fenómenos como en su interpretación objetiva. Cuanto más elevado el orden de las ideas, tanto más perfecta será la representación en ellas contenida. Y, de este modo, el mundo real bien podría constituir una tarea en el sentido de que habría que penetrar en todo lo real tan a fondo, que en ello se re-velase una interpretación objetiva del mundo. Desde la perspectiva de una tarea de absorción semejante, no resulta extraño que el pensador de la monadología fuera el fundador del cálculo

infinitesimal. La idea es una mónada; lo cual quiere decir, en pocas palabras: cada idea contiene la imagen del mundo. Y su exposición impone como tarea nada menos que dibujar esta imagen abreviada del mundo.

La historia de la investigación de la literatura barroca alemana confiere un aspecto paradójico al análisis de una de sus formas principales, en la medida en que dicho análisis, en vez de establecer reglas y tendencias, ha de ocuparse sobre todo de la metafísica de tal forma, aprehendida en su plenitud y de manera concreta. No cabe duda de que, entre los muchos obstáculos que han dificultado la comprensión de la literatura de esta época, uno de los más considerables lo constituye la forma, torpe a pesar de su importancia, que es propia especialmente de su teatro. Pues precisamente la forma dramática, de un modo más decidido que cualquiera otra, reclama resonancia histórica; una resonancia que se le ha venido negando a la forma dramática del Barroco. La rehabilitación del patrimonio literario alemán, que empezó con el Romanticismo, apenas ha afectado hasta la fecha a la literatura del Barroco. Fue sobre todo el drama de Shakespeare el que, con su riqueza y con su libertad, oscureció, a los ojos de los escritores románticos,- las tentativas alemanas de aquella misma época, cuya gravedad resultaba, además, extraña al teatro destinado a la representación. La naciente filología germánica, por su parte, miraba con recelo estas tentativas, en absoluto populares, propias de una clase de funcionarios cultivados. A pesar de la verdadera importancia de la contribución de estos hombres a la causa de la lengua y la cultura popular, a pesar de su participación consciente en la formación de una literatura nacional, su trabajo estaba demasiado claramente marcado por la máxima absolutista «todo para el pueblo, nada gracias a él» como para haber podido ganarse la simpatía de los filólogos de la escuela de Grimm y de Lachmann. Lo que contribuye en gran medida a la violencia penosa de su estilo es cierto espíritu que, en el mismo momento en que se estaban esforzando en construir el drama alemán, les llevaba a desdeñar el material temático del acervo popular alemán. Pues en el drama barroco no juegan ningún papel ni la leyenda ni la historia alemanas. Pero la investigación del Trauerspiel barroco tampoco salió beneficiada de la difusión (que habría más bien que calificar de simplificación historicista) de los estudios de germanística durante el último tercio del siglo pasado. Su esquiva forma quedaba fuera del alcance de una ciencia para la que la crítica estilística y el análisis formal eran disciplinas auxiliares del más ínfimo rango, y las fisonomías de los autores, que confusamente se vislumbraban en las incomprendidas obras, a muy pocos podían empujar a la confección de esbozos histórico-biográficos. En cualquier caso, en estos dramas no se puede hablar de un despliegue libre, o Indico, del ingenio literario. Los dramaturgos de aquella época se sintieron, por el contrario, poderosamente asociados a la tarea de elaborar la forma de un drama secular. Y, por más que, desde Gryphius a Hallmann, abundaran los esfuerzos en este sentido (con frecuencia mediante repeticiones estereotipadas), el drama alemán de la Contrarreforma nunca alcanzó aquella forma flexible y dócil a cualquier toque virtuosista que Calderón aportó al drama español. El drama alemán se formó (y ello por haber sido un producto necesario de su tiempo) gracias a un esfuerzo extremadamente violento, y este hecho bastaría ya para indicar que ningún genio soberano dio a esta forma su impronta. Y, sin embargo, es en esta forma donde se encuentra situado el centro de gravedad de cada Trauerspiel barroco. Lo que cada escritor individual pudo lograr dentro del horizonte de esta forma queda en una situación de deuda incomparable respecto a la forma misma, cuya profundidad no resulta afectada por la limitación del escritor: la comprensión de este hecho constituye un requisito previo de la investigación. Pero aun así sigue siendo indispensable un enfoque que sea capaz de elevarse a la intuición de una forma en general hasta ver en ella algo más que una simple abstracción operada en el cuerpo de la literatura. La idea de una forma (si se nos permite repetir parte de lo anteriormente dicho) no es algo menos vivo que una obra literaria concreta cualquiera. Y en comparación con las tentativas individuales del Barroco, la idea de la forma del Trauerspiel es decididamente más rica. Y así como toda forma lingüística, incluyendo la caída en desuso o la aislada, puede ser concebida no sólo como testimonio del que la plasmó, sino también como documento de la vida del lenguaje y de sus posibilidades en un momento dado, así también en cada forma artística está contenido (de un modo mucho más auténtico que en cualquier obra individual) el índice de una determinada estructuración del arte, objetivamente necesaria. Las investigaciones más antiguas se vieron privadas de este enfoque, no sólo porque el análisis formal y la historia de las formas escaparon a su atención: a ello también ha contribuido su adhesión muy poco crítica a la teoría barroca del drama, que es la de Aristóteles adaptada a las tendencias de la época. En la mayor parte de las obras esta adaptación significó un empobrecimiento. Sin detenerse a indagar los serios motivos que determinaron esta variación, los estudiosos estuvieron dispuestos a hablar con demasiada ligereza de una distorsión basada en un malentendido, y de ahí sólo había un paso para llegar a la conclusión de que los dramaturgos de aquella época no habían hecho en el fondo más que aplicar, sin comprenderlos, unos preceptos venerables. El Trauerspiel del Barroco alemán pasó a ser visto como la caricatura de la tragedia antigua. En este esquema se podía hacer encajar sin dificultad todo lo que en aquellas obras a un gusto refinado se le antojaba chocante, y hasta bárbaro. La trama de sus «acciones principales de tema político»* constituía una distorsión del antiguo drama de reyes; la hinchazón retórica, una distorsión del noble pathos helénico, así como el sangriento efecto final también se consideraba una distorsión de la catástrofe trágica. El Trauerspiel se presentaba de este modo como un torpe renacimiento de la

tragedia. Y así se impuso un nuevo encasillamiento destinado a frustrar por completo cualquier intento de comprensión de esta forma: visto como drama del Renacimiento, el Trauerspiel aparece afectado en sus rasgos más característicos por otros tantos defectos de estilo. Debido a la autoridad de los repertorios temáticos elaborados con un criterio histórico, esta clasificación se quedó sin rectificar por mucho tiempo. A consecuencia de ello, la muy meritoria obra de Stachel Séneca y el drama alemán del Renacimiento, que fundó la bibliografía de este campo, se ve radicalmente privada de cualquier hallazgo esencial digno de mención, al que tampoco por otra parte aspira. En su trabajo sobre el estilo lírico del siglo XVII, Strich puso de manifiesto este equívoco, que durante mucho tiempo ha lastrado la investigación. «Se suele designar como “Renacimiento” el estilo de la literatura alemana del siglo XVII. Pero si con este nombre se da a entender algo más que la simple imitación superficial de los procedimientos de la Antigüedad, entonces tal término resulta engañoso y simplemente demuestra la desorientación de la ciencia de la literatura en lo que a la historia de los estilos respecta pues dicho siglo no tuvo nada del espíritu clásico del Renacimiento. El estilo de su literatura es, por el contrario, barroco, aun cuando, en vez de limitarnos a considerar su hinchazón y recargamiento, nos remontemos a sus principios de composición, que tienen un carácter más profundo»[15]. Otro error que se ha venido manteniendo con sorprendente tenacidad en la historia de este período literario tiene que ver con cierto prejuicio de la crítica estilística. Nos referimos a la pretendida irrepresentabilidad de estos dramas. No es quizá la primera vez que la perplejidad suscitada por un tipo de teatro insólito lleva a pensar que éste nunca ha sido representado, que obras semejantes habrían quedado sin efecto fue la escena las ha rechazado. En la interpretación de Séneca, sin ir más lejos, se encuentran controversias que en este punto. Sea como fuere, en lo que al Barroco respecta, ha quedado refutada aquella leyenda centenaria transmitida de A. W. Schlegel[16] a Lamprecht[17], según la cual el drama correspondiente estaba destinado a la lectura. En las violentas acciones, que provocan el placer visual, se manifiesta el elemento teatral con singular fuerza. Incluso la teoría subraya ocasionalmente los efectos escénicos. La sentencia de Horacio (Et prodesse volunt et delectare poetae)* plantea a la poética de Buchner la cuestión de cómo es que el Trauerspiel puede deleitar, y la respuesta es que, si no en razón de su contenido, sí está muy dentro de sus posibilidades el hacerlo en virtud de su realización escénica[18].

La investigación, llena como estaba de múltiples prejuicios, al intentar una apreciación objetiva del drama barroco (esfuerzo que, por suerte o por desgracia, tenía que resultar insuficiente), no hizo sino aumentar la confusión a la que ahora debe enfrentarse desde el primer momento cualquier reflexión sobre el asunto. Cuesta trabajo creer que se pudiera pensar que de lo que se trataba era de demostrar la coincidencia de los efectos del Trauerspiel barroco con los sentimientos del temor y la compasión, provocados por la tragedia, según Aristóteles, con el propósito de llegar a la conclusión de que el Trauerspiel es una verdadera tragedia, aunque a Aristóteles nunca se le haya ocurrido afirmar que la capacidad de suscitar tales sentimientos fuera exclusiva de la tragedia. Uno de los primeros investigadores ha hecho la siguiente ridícula observación: «Gracias a sus estudios, Lohenstein llegó a estar tan compenetrado con un mundo del pasado que olvidó el suyo propio, hasta el punto de que su modo de expresarse, de pensar y de sentir hubiera sido mejor comprendido por un público de la Antigüedad que por el de sus contemporáneos».[19] a necesidad de refutar tales extravagancias es menos acuciante que la de señalar el hecho de que una forma artística nunca puede ser determinada en función de los efectos que produce. «¿La eterna e indispensable exigencia consiste en que la obra de arte sea perfecta en sí misma! ¡Hubiera sido una lástima que Aristóteles, que tenía delante de sus ojos las obras más perfectas, se hubiera parado a pensar en sus efectos!»[20]. He aquí lo que dice Goethe. Poco importa que Aristóteles esté completamente a salvo de la sospecha de la que Goethe le defiende: lo que cuenta es que el método de la filosofía del arte, al discutir el drama, exige imperiosamente la exclusión total de los efectos psicológicos definidos por Aristóteles. A este propósito Wilamowitz-Moellendorf explica: «habría que comprender que la χάθαρσις* no puede funcionar como una determinación específica del drama, y aun cuando se quisiera admitir que las emociones, gracias a las cuales el drama produce sus efectos, son factores que lo constituyen como especie, la desdichada pareja formada por el temor y la compasión seguiría resultando del todo insuficiente»[21]. Aún más desafortunado y mucho más frecuente todavía que el intento de rescatar el Trauerspiel con la ayuda de Aristóteles, resulta ese tipo de «apreciación» que, mediante aperçus del más ínfimo género, pretende haber demostrado la «necesidad» de este teatro, con lo cual no suele estar claro si lo que así también se ha probado es el valor positivo o la precariedad de toda valoración. La cuestión del carácter necesario de sus manifestaciones es siempre manifiestamente apriorística en el dominio de la historia. El falso término ornamental de «necesidad», con el que se ha sólido adornar el Trauerspiel barroco, brilla con colores muy variados. No se refiere solamente a la necesidad histórica, superfinamente contrastada con el mero azar, sino también a la necesidad subjetiva de una bona fides en contraste con el producto virtuosista. Pero está claro que no estamos diciendo nada nuevo al establecer que la obra surge necesariamente de las disposiciones subjetivas de su autor. Y lo mismo sucede con ese otro tipo de «necesidad» que concibe las obras o las formas como estadios preliminares de un desarrollo ulterior dentro de un contextoproblemático. «Es posible que el concepto de la naturaleza y la visión del arte característicos del siglo

XVII hayan quedado destruidos y arruinados para siempre, pero sus hallazgos temáticos y, especialmente, sus invenciones técnicas siguen floreciendo inmarchitables, incorruptibles e imperecederos»[22]. Así es como todavía la crítica más reciente rescata la literatura de este período: haciendo de ella un puro medio. La «necesidad»[23] de las apreciaciones críticas de halla situada en un terreno plagado de equívocos y deriva su plausibilidad del único concepto de necesidad que resulta estéticamente relevante, que es en el que Novalis piensa cuando habla del carácter a priori de las obras de arte como una necesidad a ellas inherente de estar ahí. Es obvio que este tipo de necesidad sólo se revela a un análisis capaz de penetrar hasta su contenido metafísico, mientras que se sustrae a una «apreciación» timorata, que es a lo que, en definitiva, también se reduce el reciente intento de Cysarz. Si a los primeros estudios sobre el tema se les escapaban las razones para adoptar un enfoque completamente distinto, es sorprendente comprobar cómo en este último ideas valiosas y observaciones precisas no llegan a producir el resultado deseado al estar conscientemente referidas al sistema de la poética clasicista. En última instancia en él no se expresa tanto la intención clásica de «salvar» las obras como un deseo de justificarlas de manera irrelevante. En obras críticas más antiguas se suele mencionar la guerra de los Treinta Años a este respecto. Se la presenta como responsable de todos los deslices que se le han reprochado a esta forma dramática. «Se ha dicho muy a menudo que éstas eran obras de teatro escritas por verdugos y para verdugos. Pero no era otra cosa lo que le hacía falta a la gente de aquel tiempo. Al vivir en una atmósfera de guerras, de luchas sangrientas, encontraban naturales estas escenas; era el cuadro de sus costumbres lo que se les estaba ofreciendo. Por eso saboreaban ingenua y brutalmente el placer que se les proporcionaba»[24].

Así es como, a finales del siglo pasado, la investigación se había alejado irremediamente de una exploración crítica de la forma del Trauerspiel. El enfoque sincrético (a base de historia cultural, historia literaria y biografía), con el que entonces se intentó paliar la ausencia de una reflexión encuadrada en la filosofía del arte, cuenta en la investigación actual con un equivalente menos inofensivo. Lo mismo que un enfermo que está bajo los efectos de la fiebre transforma en las acosantes imágenes del delirio todas las palabras que oye, así también el espíritu de nuestro tiempo echa mano de las manifestaciones de culturas remotas en el tiempo o en el espacio para arrebatarlas e incorporarlas fríamente a sus fantasías egocéntricas. Tal es el signo de nuestra época: sería imposible descubrir un estilo nuevo o una tradición popular desconocida que no apelara inmediatamente y del modo más evidente a la sensibilidad de nuestros contemporáneos. Esta fatídica impresionabilidad patológica, en virtud de la cual el historiador trata de deslizarse por «substitución»[25] hasta la posición del creador (como si éste, por haberla creado, fuera también intérprete de su propia obra), ha recibido el nombre de «empatía», con el cual la mera curiosidad cobra atrevimiento disfrazada de método. En esta incursión, la falta de autonomía característica de la actual generación ha sucumbido casi por completo al peso abrumador con que el Barroco le salió al encuentro. La revaluación provocada por la irrupción del Expresionismo (y no exenta de influencias de la poética de la escuela de Stefan George)[26] ha conducido sólo en muy pocos casos, por el momento, a una verdadera comprensión capaz de revelar nuevas conexiones, no entre el crítico moderno y su objeto, sino en el interior del objeto mismo[27]. Pero los viejos prejuicios ya están empezando a perder terreno. Ciertas llamativas analogías con la situación actual de la literatura alemana han proporcionado cada vez más motivos de interés en el Barroco; un interés sentimental la mayor parte de las veces, aunque positivo como orientación. Ya en 1904 un historiador de la literatura de esta época afirmaba: «Tengo la impresión de que en los últimos doscientos años, en lo que a la sensibilidad artística respecta, ningún período ha estado en el fondo tan emparentado como el nuestro con la literatura barroca del siglo XVII en su búsqueda de estilo. Interiormente vacíos o convulsionados en lo más profundo de sí mismos, externamente absorbidos por problemas técnicos y formales que, a primera vista, parecían tener muy poco que ver con las cuestiones existenciales de la época: así fueron la mayoría de los escritores barrocos, y semejantes a ellos parecen ser los escritores de nuestro tiempo, o al menos los que están dejando huella en su producción literaria»[28]. La opinión expresada con timidez y excesiva brevedad en estas frases se ha ido confirmando desde entonces en un sentido mucho más amplio. En 1915 la aparición de *Las troyanas* de Werfel señaló los comienzos del drama expresionista. No es un azar que en los inicios del drama barroco el mismo tema se encuentre en Opitz. En ambas obras los respectivos autores demuestran su preocupación por el instrumento de la lamentación y su resonancia, para lo cual en ninguno de los dos casos hizo falta recurrir a amplios desarrollos artificiosos sino a una versificación modelada sobre el recitativo dramático. Es en el tratamiento de la lengua sobre todo donde se ve claramente la analogía de los intentos de entonces con los de un pasado reciente y con los de hoy día. Todos ellos se caracterizan por la exageración. Las creaciones literarias de estas dos épocas no surgen de la existencia en el ámbito de la comunidad, sino del hecho de que con la violencia de su estilo amanerado tratan de disimular la falta de productos de valor en el terreno de las letras. Pues, al igual que el Expresionismo, el Barroco es una época en la que una inflexible voluntad de arte prevalece sobre la práctica artística propiamente dicha. Así sucede siempre en los denominados períodos de decadencia. La suprema realidad del arte es la obra aislada, cerrada en sí misma. Pero hay veces en que la obra redonda se halla sólo al alcance de los epígonos. Se trata de los períodos de la «decadencia» de las artes, de la «voluntad de

arte». De ahí que Riegl descubriera esta expresión a propósito precisamente del arte del Imperio Romano en su fase final. Dicha voluntad sólo tiene acceso a la forma como tal, pero nunca a la obra singular bien hecha. Es esa misma voluntad de arte la que explica la vigencia del Barroco tras el derrumbe de la cultura alemana de corte clásico. A ello hay que añadir los esfuerzos por lograr un estilo rústico en el lenguaje que hiciera a éste aparecer a la altura del peso de los acontecimientos históricos. La práctica consistente en comprimir en una sola palabra adjetivos que no admiten uso adverbial, en compañía del sustantivo, no es una invención de hoy. Grosstanz, Grossgedicht (es decir, «poema épico») son vocablos barrocos*. Proliferan los neologismos. Hoy como entonces, muchos de ellos representan la búsqueda de un nuevo pathos. Los escritores trataban de hacer suya, personalmente, esa profunda facultad imaginativa de la que brota, precisa y delicada al mismo tiempo, la dimensión metafórica del lenguaje. Era más fácil granjearse una reputación a base de palabras figuradas que de discursos provistos de figuras, como si el objetivo inmediato de la invención verbal literaria fuera la creación lingüística. Los traductores barrocos se complacían en las acuñaciones verbales más violentas, semejantes a las que hoy día encontramos sobre todo en forma de arcaísmos, y gracias a las cuales se pretende tener acceso a las fuentes mismas de la vida del lenguaje. Esta violencia es siempre el signo distintivo de una producción en la que, del conflicto de fuerzas desencadenadas, apenas se puede extraer la expresión articulada de un contenido verdadero. En tal desgarramiento, nuestro presente refleja, hasta en los detalles de la práctica artística, ciertos aspectos del talante espiritual del Barroco. Igual que en aquel momento el teatro pastoril se contraponía a la novela política (cultivada entonces como ahora por autores distinguidos), así también hoy día se contraponen a ella las declaraciones pacifistas de los literatos en favor de la simple Ufe y de la bondad natural del hombre. Los actuales hombres de letras, que, lo mismo que los de otras épocas, llevan una existencia al margen de las empresas colectivas, están de nuevo consumidos por una ambición que, a pesar de todo, los escritores del Barroco pudieron satisfacer mejor. Pues Opitz, Gryphius y Lohenstein de vez en cuando tuvieron ocasión de prestar servicios, debidamente retribuidos, en los asuntos de Estado. Y hasta aquí llega el paralelo. El literato barroco se sentía totalmente vinculado al ideal de un régimen absoluto como el apoyado por las iglesias de ambas confesiones. La actitud de sus herederos actuales, cuando no es hostil al estado o revolucionaria, se caracteriza por la ausencia de cualquier noción de estado. Y finalmente, a pesar de las numerosas analogías, no conviene olvidar una gran diferencia: en la Alemania del siglo XVII, la literatura, por poca atención que se le prestase, contribuyó considerablemente al renacer de la nación. En cambio, los veinte años de literatura alemana a los que hemos hecho referencia para explicar el renovado interés en el Barroco, representan una decadencia, por inaugural y fructífera que ésta pueda resultar.

De ahí que resulte tanto más fuerte el impacto que ahora puede producir la revelación de tendencias análogas en el Barroco alemán, plasmadas con procedimientos artísticos extravagantes. Al situarnos frente a una literatura que, con el despliegue de su técnica, la abundancia uniforme de sus creaciones y la vehemencia de sus juicios de valor, trataba en cierto modo de reducir al silencio a sus contemporáneos y a su posteridad, es preciso subrayar la necesidad de mantener una actitud soberana, tal como lo exige la exposición de la idea de una forma. Incluso no es de desdeñar, por tanto, el peligro de dejarse precipitar desde las alturas del conocimiento en las inmensas profundidades del estado de ánimo barroco. En los improvisados intentos de evocar en el presente el sentido de esta época, una y otra vez encontramos una característica sensación de vértigo, producida por el espectáculo de su mundo espiritual, que gira entre contradicciones. «Hasta las más íntimas inflexiones lingüísticas del Barroco, hasta sus detalles (quizá sobre todo éstos) resultan antitéticos»[29]. Sólo una perspectiva distanciada y que renuncie desde el principio a la visión de la totalidad puede ayudar al espíritu, mediante un aprendizaje en cierto modo ascético, a adquirir la fuerza necesaria para ver tal panorama sin perder el dominio de sí mismo. El curso de este aprendizaje es lo que aquí nos proponíamos describir.

El Trauerspiel y la Tragedia.

Acto primero. Primera escena. Heinrich. Isabelle. La escena representa la sala del trono. Heinrich: Yo soy rey. Isabelle: Yo soy reina. Heinrich: Yo puedo y quiero. Isabelle: No podéis ni debéis querer. Heinrich: ¿Quién me lo impedirá? Isabelle: Mi prohibición. Heinrich: Yo soy rey. Isabelle: Sois mi hijo. Heinrich: Aunque yo os honre como madre, debéis saber que no sois más que mi madrastra. La quiero. Isabelle: No será vuestra. Heinrich: Yo digo que la quiero. Quiero a Ernelinda.

Filidor: Ernelinda o la que fue novia cuatro veces*

La necesidad de orientarse hacia lo extremo, que en las investigaciones filosóficas constituye la norma de la formación de los conceptos, debe significar dos cosas, si se la aplica a una exposición del origen del Trauerspiel barroco alemán. En primer lugar, impulsa a la investigación a que tenga en cuenta imparcialmente el material en toda su amplitud. Al enfrentarse a la producción dramática (no demasiado abundante, por otra parte), la investigación no debe preocuparse por identificar en ella las escuelas de los autores, sus distintos períodos creativos o los diferentes niveles de cada una de las obras (procedimiento legítimo en el caso de la historia literaria), sino que se dejará guiar siempre por la hipótesis de que lo que se presenta en estado difuso y disperso es susceptible de encontrarse ligado dentro de los conceptos adecuados constituyendo los elementos de una síntesis. En este sentido, la investigación concederá igual importancia a los escritores menores, cuyas obras ofrecen con frecuencia un máximo de extravagancia, que a los escritores principales. No es lo mismo encarnar una forma que plasmarla. Si lo primero es prerrogativa de los escritores elegidos, lo segundo ocurre a menudo, y de manera singularmente destacada, en las laboriosas tentativas de los escritores secundarios. La forma misma, cuya vida no coincide con la de las obras que ella determina, y cuyo grado de plasmación puede ser incluso a veces inversamente proporcional a la perfección de una obra literaria, salta a la vista precisamente en el cuerpo flaco de la obra deficiente como si fuera su esqueleto, por así decirlo. En segundo lugar, el estudio de los extremos implica el prestar atención a la teoría barroca del drama. La honestidad de los teóricos a la hora de formular sus prescripciones es un rasgo particularmente atractivo de esta literatura, y sus reglas son extremas ya por el mismo hecho de presentarse como más o menos vinculantes. Así pues, las excentricidades de este tipo de drama se remontan en gran parte a las poéticas y, como hasta el escaso número de clichés que constituyen sus tramas se derivan supuestamente de teoremas, los manuales de los autores se revelan como fuentes indispensables para el análisis. Si éstos fueran de carácter crítico en el sentido moderno de la palabra, su testimonio sería mucho menos relevante. El que volvamos a prestarles atención no sólo lo requiere el objeto estudiado, sino que está evidentemente justificado por el estado actual de la investigación, la cual hasta una época reciente ha estado lastrada por los prejuicios de la clasificación estilística y de la valoración estética. Si el descubrimiento del Barroco literario se ha producido con tanto retraso y bajo auspicios tan equívocos, es porque los que llevaban a cabo trabajos de periodización, por pura comodidad, preferían sacar sus datos y características de tratados escritos en tiempos pasados. Como en Alemania no ha habido por ninguna parte señales de un «Barroco» literario (incluso aplicada a las artes plásticas, esta expresión no se encuentra hasta el siglo XVII), y como aquellos literatos, que se atenían al modelo del tono áulico, eran poco amigos de las proclamaciones claras, ruidosas y polémicas, tampoco más tarde se quiso encabezar esta página de la historia de la literatura alemana con ningún título en especial. «La falta de sentido polémico es una característica profundamente distintiva del Barroco entero. Aun cuando obedezca a la propia inspiración, cada autor trata en la medida de lo posible de dar la impresión de que sigue el camino de los amados maestros y de las autoridades consagradas»¹. A este respecto tampoco debe llamar a engaño el creciente interés en el debate sobre cuestiones de poética que se suscitó coincidiendo con las equivalentes apasionadas discusiones de las academias romanas de pintura². Así, la poética se desarrolló en forma de variaciones en torno a los Siete libros de poética de Julio César Escaligero, aparecidos en 1561. Dominan los esquemas clasicistas: «Gryphius es el viejo maestro indiscutido, el Sófocles alemán, tras el cual Lohenstein ocupa el lugar secundario de un Séneca alemán, y sólo con reservas se puede poner al lado de ellos a Hallmann, el Esquilo alemán»³. Y no se puede negar que en estos dramas se encuentra algo equivalente a la fachada renacentista de las poéticas. A título de anticipación, podemos afirmar que su originalidad estilística es incomparablemente mayor en los detalles que en el todo. En cuanto a este último, y como Lamprecht ya ha destacado⁴, se caracteriza en efecto por cierta pesadez y también, sin embargo, por una sencillez en la acción que recuerda de lejos al teatro burgués del Renacimiento alemán. Pero, a la luz de una crítica estilística sería que no puede permitirse tomar en consideración el lodo más que en la medida en que está determinado por el detalle, los rasgos extraños al Renacimiento (por no decir barrocos) surgen por todas partes: desde el lenguaje y el comportamiento de los actores hasta la disposición de la escena y la elección de los temas. Al mismo tiempo, resulta significativo, como veremos, el hecho de que en los textos tradicionales de poética se adviertan ciertas líneas de fuerza que dan pie a la interpretación barroca, e incluso el que la fidelidad hacia esos textos favoreciera a las intenciones barrocas más que la misma rebelión contra ellos. La voluntad de clasicismo fue casi el único rasgo genuinamente renacentista (aunque, debido al carácter violento e implacable de tal clasicismo, el Barroco excediera con mucho al mismo Renacimiento) de una literatura que, sin ningún tipo de mediación, se vio enfrentada a la necesidad de hacer frente a tareas formales para las cuales no estaba preparada por un aprendizaje. Cada tentativa, al aproximarse a la antigua forma, se veía obligada, debido a la violencia del esfuerzo y sin tener en cuenta lo logrado en cada caso, a exponer la empresa a una reelaboración sumamente barroca. La falta de interés por parte de la ciencia de la literatura en analizar estilísticamente tales tentativas se explica en función del veredicto por ella misma proferido en contra de esta época, estigmatizándola como la época de la hinchazón, de la corrupción lingüística y de la poesía erudita. Y cuando trató de matizar este veredicto al tener en cuenta el hecho de que la escuela aristotélica de dramaturgia había representado después de todo una fase

necesaria de transición para la literatura alemana renacentista, no hizo más que oponer una idea preconcebida a otra ya existente. Ambos prejuicios están relacionados entre sí, ya que la tesis de que el drama alemán del siglo XVII puede considerarse renacentista por su forma se apoya en el aristotelismo de los teóricos. Ya hicimos notar el impedimento que las definiciones aristotélicas representan por cualquier reflexión sobre el valor de estos dramas. Lo que ahora hay que destacar es el hecho de que la expresión «tragedia del Renacimiento» implica una sobrevaloración del influjo de la doctrina aristotélica en el drama del Barroco.

La historia del drama alemán moderno no conoce ningún período en el que los temas de los autores trágicos de la Antigüedad hayan influido menos. Sólo este hecho ya habla contra el supuesto papel predominante de Aristóteles. Para la comprensión de Aristóteles faltaba todo lo necesario, y más que nada la voluntad. Pues, obviamente, al autor griego no se acudía en busca de una rigurosa instrucción de orden técnico y temático como la recibida una y otra vez, a partir de Gryphius, del clasicismo holandés y del teatro de los jesuitas, sobre todo. Al reconocer la autoridad de Aristóteles, lo que se buscaba esencialmente era establecer puntos de contacto con la poética renacentista del Escalígero y, de paso, legimitar los propios esfuerzos. Además, a mediados del siglo XVII la poética aristotélica todavía no se había convertido en aquel sencillo e imponente aparato de dogmas con el que Lessing tuvo que vérselas. Trissino, el primer comentarista de la Poética, se refiere a la unidad de acción como complemento de la de tiempo antes que nada: la unidad de tiempo presenta un valor estético sólo cuando también va acompañada por la de acción. A estas unidades se atuvieron Gryphius y Lohenstein, aunque en el caso de Papiniano la unidad de acción es discutible. Con este hecho particular se cierra el inventario de la caracterización de las unidades debida a Aristóteles. Para la teoría de la época la unidad de tiempo no tenía un significado más preciso. La de Harsdörffer, que por lo demás no se aparta de la tradición, declara todavía aceptable una acción que dure de cuatro a cinco días. La unidad de lugar, que no aparece en el debate hasta Castelvetro, no cuenta para el Trauerspiel barroco; el teatro de los jesuitas también la desconoce. Mayor fuerza probatoria aún tiene la indiferencia que los manuales manifiestan a propósito de la teoría aristotélica del efecto trágico. Bien es verdad que este aspecto de la Poética, donde es más perceptible que en el resto cómo el teatro griego está determinado por su carácter de culto, tenía que resultar especialmente difícil de entender en el siglo XVII. Sin embargo, cuanto más impenetrable resultara esta doctrina, en la que había influido la teoría de la purificación por los misterios, tantas más libertades podía tomarse la interpretación, que es tan pobre en contenido intelectual como contundente en su manera de distorsionar las intenciones de la Antigüedad. Ella no concibe el temor y la compasión como un modo de participar en la unidad integral de la acción, sino tan sólo en el destino de las figuras más destacadas. La muerte del malo suscita temor, compasión la del héroe piadoso. A Birken esta definición le parece todavía demasiado clásica y sustituye el temor y la compasión como objetivo del Trauerspiel por la glorificación de Dios y la edificación de nuestros semejantes. «A nosotros los cristianos, lo mismo que en todas nuestras demás obras, también al escribir y representar teatro nos debe mover el único propósito de honrar a Dios y enseñar el bien al prójimo»⁵. El Trauerspiel debe fortalecer la virtud de sus espectadores. Y, si había una virtud que fuera indispensable para sus héroes y edificante para su público, ésta era la antigua ἀπρόθεια*, La síntesis de la ética estoica y de la teoría de la nueva tragedia se había llevado a cabo en Holanda, y Lipsio había señalado que el ελεος** aristotélico había que entenderlo como un mero impulso activo a mitigar los sufrimientos y las aflicciones ajenas, y no como un colapso patológico ante el espectáculo de un destino pavoroso: no como pusillanimitas, sino como misericordia. No cabe duda alguna de que este tipo de glosas resultan radicalmente ajenas a la descripción que Aristóteles ofrece de los efectos producidos por la contemplación de las tragedias. Así pues, lo único que ha podido dar pie a la crítica para relacionar repetidamente el moderno Trauerspiel con la tragedia griega de la Antigüedad ha sido el hecho de que el héroe sea un rey. Por lo cual el punto de partida más adecuado para explorar su especificidad será la célebre definición de Opitz, expresada en el lenguaje característico del Trauerspiel mismo.

«La tragedia es igual en majestad a la poesía heroica, salvo que rara vez tolera que se introduzcan en ella personajes de baja condición o asuntos vulgares, ya que ella trata exclusivamente de la voluntad de los reyes, de asesinatos, desesperaciones, infanticidios y parricidios, incendios, incestos, guerras y levantamientos, lamentos, gemidos, suspiros y cosas semejantes»⁷. Puede que a primera vista la moderna estética conceda bastante poca importancia a esta definición, ya que ella parece limitarse a inventariar el repertorio de los temas trágicos. Y es por lo que nunca se la ha considerado significativa. Sin embargo, esa apariencia suya engaña. Opitz no dice (porque en su tiempo eso era obvio) que los incidentes enumerados no constituyen tanto el material temático del Trauerspiel como el núcleo mismo de su arte. El contenido del Trauerspiel, su verdadero objeto, es la vida histórica tal como se la concebía en aquella época. En esto se distingue de la tragedia. Pues el objeto de la tragedia no es la historia, sino el mito, y lo que confiere estatura trágica a los dramatis personae no es su rango (la monarquía absoluta), sino la época, anterior a la historia, en que transcurre su existencia: el pasado heroico. Según Opitz, lo que hace del monarca el personaje central del Trauerspiel no es su enfrentamiento con Dios y con

el destino o la actualización de un pasado inmemorial que constituye la clave de una comunidad nacional viva, sino el hecho de que en su figura se ponen a prueba las virtudes de los príncipes y se representan sus vicios, demostrando un profundo conocimiento de la actividad diplomática y una destreza en todo tipo de maquinaciones políticas. El soberano, en cuanto principal representante de la historia, llega casi a pasar por encarnación suya. De manera rudimentaria, el interés en el curso actual de la historia del mundo aparece abundantemente expresado en las poéticas. «Quien quiera escribir tragedias», se lee en La más noble de las diversiones de Rist, «debe estar bien versado en crónicas o libros de historia, tanto antiguos como modernos; debe conocer a fondo los asuntos del mundo y del estado, en los que consiste la verdadera política... saber sondear el estado de ánimo de un rey o de un príncipe tanto en tiempos de guerra como de paz, saber cómo se gobiernan pueblos y países, cómo mantenerse en el poder o evitar todos los consejos nocivos, qué recursos emplear para hacerse con el poder, expulsar a los rivales y hasta quitarlos del medio. En resumidas cuentas, el que quiera escribir tragedias debe conocer el arte de gobernar tan al dedillo como su lengua materna»⁸. Los escritores creían que el Trauerspiel podía ser extraído directamente del proceso histórico mismo: no hacía falta más que encontrar las palabras adecuadas. Pero incluso en esta actividad les faltaba decisión para sentirse libres. Aunque Haugwitz haya sido el menos dotado de los autores de Trauerspiele barrocos (y hasta quizá simplemente el único entre ellos carente de talento, en realidad), supondría un desconocimiento de la técnica del Trauerspiel el achacar a limitaciones suyas lo que declara en las notas a su María Estuardo. Allí se queja de que, durante la composición de esta obra, sólo tuvo a su disposición una fuente (la Gran sala fúnebre, de Franciscus Erasmus) lo que le obligó a «atenerse demasiado a las palabras del traductor de Franciscus»⁹. La misma actitud conduce a Lohenstein a la proliferación de las notas, cuyo volumen llega a competir en extensión con el texto de los dramas mismos, y en Gryphius (también en este aspecto superior en la invención y en la expresión) a las palabras con las que concluye sus notas a Papiniano: «Y esto es todo por ahora. Pero ¿por qué me alargué tanto? Para los doctos esto ha sido escrito en vano, y para los ignorantes resultatodavía insuficiente»¹⁰. Como sucede con el calificativo «trágico» hoy día, en el siglo XVIII (y con más razón) el término «Trauerspiel» se aplicaba también por igual a un tipo de drama y al acontecer histórico. Hasta el estilo muestra lo cerca que estaban el uno del otro en la conciencia de la gente de la época. Lo que en el teatro de entonces se suele repudiar como ampuloso, en muchos casos no se podría describir mejor que con las palabras empleadas por Erdmannsdörffer para caracterizar el tono de las fuentes históricas de aquellas décadas: «En todos los textos que hablan de la guerra y sus desastres se advierte un exceso de tonos de lamentación casi gimiente que llega a convertirse en un amaneramiento fijo: se generalizó un modo de expresión que, por así decirlo, se retorció las manos en quejas incesantes. Mientras que la miseria, por grande que fuera, tenía sus altibajos, la literatura de aquel tiempo casi desconocía los matices para describirla»¹¹. Se habría podido sacar una consecuencia radical de esta asimilación de la escena teatral a la histórica: el agente del proceso histórico sería el primero en sentir la llamada de la literatura. Así, Opitz comienza el prólogo a Las troyanas de la siguiente manera: «Escribir tragedias fue en tiempos pasados ocupación de emperadores, príncipes, grandes héroes y sabios. De entre los cuales, Julio César abordó en su juventud el tema de Edipo, Augusto los de Aquiles y Áyax, Mecenas el de Prometeo, y Casio Severo Parmense, Pomponio Segundo, Nerón y otros más, temas parecidos»¹². Klai sigue a Opitz y sostiene que «no sería difícil probar que sólo los emperadores, príncipes, grandes héroes y sabios se han ocupado de escribir Trauerspiele, pero no la gente baja»¹³. Sin llegar a estos extremos, Harsdörffer, el amigo y maestro de Klai, también propone un esquema algo vago de correspondencias entre el rango social y la forma (aplicable tanto al tema de la obra como al lector, al actor como al autor), según el cual el drama pastoril se asigna a la clase campesina, la comedia a la burguesía y el Trauerspiel, en cambio, a la de los príncipes, juntamente con la novela. Pero la consecuencia inversa de estas teorías resultaba aún mucho más grotesca. Las intrigas políticas incidieron en los conflictos literarios; Hunold y Wernicke se llegaron a acusar el uno al otro ante los reyes de España y de Inglaterra respectivamente.

El soberano es el representante de la historia. Sostiene el acontecer histórico en su mano como un cetro. Esta concepción no es en absoluto un privilegio exclusivo de los dramaturgos. Está basada en ciertas ideas de derecho constitucional. En el siglo xvii un nuevo concepto de soberanía surgió de una discusión final de las doctrinas jurídicas de la Edad Media. El viejo problema ejemplar del tiranicidio se convirtió en el punto focal de esta polémica. Entre las distintas especies de tirano definidas por la antigua teoría del estado, la del usurpador había sido desde siempre la más controvertida. La Iglesia había renunciado a defenderlo, pero el debate se centraba en la cuestión de si la señal para eliminarlo debía partir del pueblo, del rey rival o de la Curia exclusivamente. La posición de la Iglesia no había perdido actualidad, pues precisamente en un siglo de luchas religiosas el clero se aferraba a una doctrina que le proporcionaba armas contra los príncipes hostiles. El protestantismo rechazaba las pretensiones teocráticas de esta doctrina, y no dejó de denunciar públicamente sus consecuencias con ocasión del asesinato de Enrique IV. Y con la aparición de los artículos galicanos el año 1682 cayeron los últimos bastiones de la teoría teocrática del estado: la batalla de la absoluta inmunidad del soberano fue ganada ante la Curia. A pesar de las distintas posiciones asumidas por las facciones en pugna, esta doctrina radical del poder del

príncipe se remonta a la Contrarreforma, y resulta más ingeniosa y profunda en sus orígenes que en su versión moderna. Si el concepto moderno de soberanía conduce a otorgarle un supremo poder ejecutivo al príncipe, el concepto barroco correspondiente surge de una discusión del estado de excepción y considera que la función más importante del príncipe consiste en evitarlo¹⁴. Quien manda está ya predestinado a detentar poderes dictatoriales, si es que la guerra, la rebelión u otras catástrofes provocan el estado de excepción. Esta actitud es característica de la Contrarreforma. La dimensión despótica y secular se emancipa de la rica sensibilidad vital del Renacimiento a fin de desarrollar el ideal de una estabilización plena, de una restauración tanto eclesiástica como estatal con todas sus consecuencias. Y una de ellas consiste en la exigencia de un tipo de príncipes, cuyo status constitucional garantice la continuidad de una comunidad floreciente en las armas y en las ciencias, en las artes y en la Iglesia. A través de la mentalidad jurídico-teológica, tan característica de este siglo¹⁵, se expresa el efecto dilatorio provocado por la tensión extrema de la trascendencia, tensión que subyace a todo el revulsivo énfasis barroco en el más acá. Pues la idea de la catástrofe se presenta a los ojos del Barroco como la antítesis del ideal histórico de la restauración. Y la teoría del estado de excepción está acuñada como respuesta a esta antítesis. De ahí que, si se quiere explicar por qué desaparece en el siglo siguiente «la aguda conciencia del significado del caso excepcional que domina el derecho natural del siglo XVII»¹⁶, no baste con invocar la mayor estabilidad de la situación política del siglo XVIII. Pues si «para Kant... ya no es derecho el derecho de necesidad»¹⁷, ello se debe a su racionalismo teológico. El hombre religioso del Barroco le tiene tanto apego al mundo porque se siente arrastrado con él a una catarata. No hay una escatología barroca, y por ello mismo existe un mecanismo que junta 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 lo que sopla el más ligero hálito del mundo, y el Barroco le arrebató una profusión de cosas que solían sustraerse a cualquier tipo de figuración y, en su apogeo, las saca a la luz del día con una apariencia contundente a fin de que el cielo así desalojado, en su vacuidad última, quede en disposición de aniquilar algún día en su seno a la tierra con violencia catastrófica. A este mismo hecho, sólo que en otro contexto, hace referencia la observación de que el naturalismo barroco es «el arte de las distancias mínimas... El recurso a lo natural sirve en todos los casos para acortar las distancias... Se busca en el terreno de la más viva actualidad de los objetos el contrapeso que asegure un rápido retorno a la sublimidad de la forma y a las antecámaras de la metafísica»¹⁸. Así pues las exaltadas formas del bizantinismo barroco no niegan tampoco la tensión entre el mundo y la trascendencia. Tienen un aspecto inquieto, y el emanatismo saturado les es extraño. El prólogo a las Cartas heoricas dice: «Cómo me consuela vivir confiando en que no será vista con demasiada hostilidad mi osadía al atreverme a revivir emociones amorosas, hace largo tiempo extinguidas de varias casas ilustres a las que honro con la mayor humildad y a las que, siempre que no vaya contra Dios, estoy dispuesto a adorar»¹⁹. En esto mismo Birken es insuperable: cuanto más elevada es la posición de las personas, tanto mejor se puede hacer su elogio, «tal como es debido primeramente a Dios y a los piadosos dioses de esta tierra»²⁰. ¿No tendríamos aquí la réplica pequeño-burguesa de los cortejos reales pintados por Rubens? «El príncipe aparece en ellos no sólo como el héroe de un antiguo triunfo, sino que también se le pone en contacto inmediato con seres divinos, servido y festejado por ellos, hasta el punto de que él mismo resulta divinizado. Figuras terrenas y celestiales aparecen mezcladas en su séquito, obedeciendo a la misma idea de glorificación.» Pero esta glorificación no deja de ser pagana. En el Trauerspiel ni el monarca ni el mártir escapan a la inmanencia. La hipérbole teológica aparece acompañada por un argumento cosmológico muy en boga. Innumerablemente repetida, la comparación del príncipe con el sol atraviesa la literatura de la época. Con ella se quiere dar a entender sobre todo el carácter singular que su facultad de decidir le confiere. «Quien sienta a su lado en el trono a otra persona se merece que le quiten la corona y la púrpura. Sólo puede haber un príncipe y un sol en el universo y en el reino»²¹. «El cielo sólo admite un sol, dos hombres no pueden disfrutar el mismo trono o el mismo tálamo»²², dice la Ambición en Mariamne de Hallmann. Un comentario muy notable, contenido en la Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas de Saavedra Fajardo, muestra con cuánta facilidad, en la exégesis ulterior, estas metáforas, de significar la consolidación jurídica del poder en el interior del estado, pasaron a aplicarse al ideal desmesurado de la soberanía universal, ideal tan acorde con la pasión teocrática del Barroco como incompatible con su razón política. A propósito de un grabado alegórico que representa un eclipse de sol con el lema Praesentia nocet (sc. lunae)*, se explica cómo los príncipes deben evitar la cercanía mutua. «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 sospechas 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»²³.

La fuente favorita de los dramaturgos barrocos era la historia de Oriente, donde el poder imperial absoluto llegó a extremos desconocidos en Occidente. Así, en Catharina Gryphius recurre al sha de Persia, y Lohenstein al sultanato en el primero y en el último de sus dramas. Sin embargo, el papel principal lo desempeña el Imperio

Bizantino, de raíz teocrática. Empezaban entonces «el descubrimiento y la investigación sistemáticos de la literatura bizantina... gracias a las grandes ediciones de los historiadores bizantinos, que... bajo los auspicios de Luis XIV fueron emprendidas por eruditos franceses como Du Cange, Combefis, Maltrait y otros»²⁴. Estos historiadores, Cedrenus y Zonaras sobre todo, fueron muy leídos, y quizá no sólo a causa de los sangrientos relatos que hacían de los destinos del Imperio Romano de Oriente, sino también debido al interés suscitado por las imágenes exóticas. La influencia de estas fuentes aumentó a lo largo del siglo XVII y hasta entrado el siglo XVIII. Pues a medida que, hacia el final del Barroco, el tirano del Trauerspiel se iba convirtiendo en ese personaje secundario característico que conoció un final nada indigno en las farsas vienesas de Stranitzky, tanto más útiles resultaban las crónicas, atestadas de atrocidades, de la Roma de Oriente. Por ejemplo: «Que quien nos ha ofendido muera en la horca, en la hoguera, descuartizado en la rueda, se desangre y se ahogue en la Estigia (arroja todo al suelo y se aleja furioso)»²⁵. O bien: «Florezca la justicia, reine la crueldad, triunfen el asesinato y la tiranía para que Wenceslao pueda subir a su trono victorioso pisando cadáveres chorreantes de sangre en vez de escalones»²⁶. Mientras que en el Norte las «acciones principales de tema político» terminaron desembocando en la ópera, en Viena acabaron convirtiéndose en parodias. La obra *Una nueva tragedia titulada Bernardón, la fiel princesa Pumphia, y Hans Wurst, el tiránico Culicán de los Tártaros*, parodia en versos cómicos²⁷, al incorporar el personaje del tirano cobardica y el episodio de la castidad que se refugia en el matrimonio, desarrolla hasta el absurdo los motivos del gran Trauerspiel. Esta parodia casi hasta podría llevar como epígrafe un pasaje de Gracián que ilustra la rigidez con que en los Trauerspiele el papel del príncipe tenía que ajustarse al estereotipo y a lo extremo: «No hay medianía en los reyes. Son conocidos, o por muy buenos, o por muy malos»²⁸.

A los reyes «muy malos» corresponden el «drama del tirano» y el temor; a los reyes «muy buenos», el «drama del mártir» y la compasión. La yuxtaposición de estas formas sólo llama la atención a quien pasa por alto el aspecto jurídico de la noción barroca: del príncipe. Pero si se siguen las indicaciones de la ideología, se presentan como estrechamente complementarias. El tirano y el mártir son en el Barroco las dos caras de Jano de la testa coronada. Son las dos plasmaciones, necesariamente extremas, de la esencia del príncipe. Esto es fácilmente comprensible en lo que al tirano respecta. La teoría de la soberanía, para la que el caso excepcional, con todo su despliegue de prerrogativas dictatoriales, asume un valor ejemplar, obliga casi a completar la imagen del soberano con la ayuda de rasgos propios del tirano. El drama hace todo lo posible por convertir el gesto ejecutivo en un rasgo característico del gobernante, y por presentar a éste con palabras y conducta de tirano incluso allí donde la situación no lo exige, del mismo modo que el ropaje de ceremonia, la corona y el cetro casi siempre acompañaban su aparición en escena²⁹. Esta norma de la condición del gobernante no se altera propiamente (y en esto consiste el rasgo barroco de su imagen) ni aun cuando la persona del príncipe sufre la más espantosa de las degeneraciones. Los discursos solemnes con sus inacabables variaciones sobre la máxima «la púrpura lo tapará todo»³⁰ resultan, desde luego, provocativos, pero despiertan admiración aun cuando se ven obligados a encubrir el fratricidio, como en *Papiniano de Gryphius*, el incesto, como en *Agrippina de Lohenstein*, la infidelidad, como en *Sophonisbe* de este mismo autor, o el asesinato conyugal, como en *Mariamne de Hallmann*. La figura de Herodes justamente, tal como aparece por doquier en el teatro europeo de este período³¹, resulta indicativa de la concepción del tirano. Su historia proporcionaba los rasgos más emocionantes para la representación de la desmesura de los reyes. En torno a la persona de este monarca ya desde antes de esta época se cernía un terrible secreto. Antes de convertirse, en cuanto autócrata demente, en un emblema de la Creación pervertida, Herodes se les presentó a los cristianos primitivos bajo un aspecto aun más horrible: como el Anticristo. Tertuliano (y no es el único) habla de cierta secta de los herodianos que lo adoraba como Mesías. La vida de Herodes no fue tan sólo materia de dramas. Una obra juvenil de Gryphius, el ciclo épico de Herodes, escrito en latín, muestra con extrema claridad lo que fascinaba a aquellos hombres: el soberano del siglo XVII, el ápice de la Creación, rompiendo en delirio como un volcán y arrastrando a toda la corte en su propia destrucción. La pintura se complacía en representarlo sosteniendo a dos niños de pecho en las manos para estrellarlos, víctima de un ataque de locura. El hecho de que en este típico fin del rey de los judíos aparezcan entremezclados los rasgos característicos de la tragedia del mártir revela claramente el espíritu de los dramas que tienen a un príncipe como protagonista. Pues si, en el momento en que el soberano despliega el poder con la máxima embriaguez, reconocemos en él tanto la manifestación de la historia como la instancia capaz de detener sus vicisitudes, entonces sólo cabe decir lo siguiente en favor de este César sumido en la embriaguez del poder: víctima de la desproporción de la ilimitada dignidad jerárquica con que Dios lo inviste, cae en el estado correspondiente a su pobre esencia humana.

La antítesis entre el poder del gobernante y la facultad de gobernar dio lugar a un rasgo propio del Trauerspiel, rasgo que se puede considerar genérico en apariencia, ya que se explica exclusivamente en función de la teoría de la soberanía. Se trata de la incapacidad para decidir que aqueja al tirano. El príncipe, que tiene la responsabilidad de tomar una decisión durante el estado de excepción, en la primera ocasión que se le presenta

se revela prácticamente incapaz de hacerlo. De igual modo que la pintura manierista desconoce por completo la composición a base de una iluminación serena, así también las figuras del teatro de la época aparecen envueltas en el crudo resplandor de su decisión mudable. Lo que en ellas se impone no es tanto la soberanía, aparente en el lenguaje estoico que emplean, como la brusca arbitrariedad de una tempestad afectiva siempre cambiante en la que los personajes de Lohenstein, sobre todo, se retuercen como banderas desgarradas que revoloteasen. Tampoco dejan de ser parecidos a las figuras del Greco en la pequenez de la cabeza³², si se nos permite emplear esta expresión en sentido figurado. Pues no están movidos por pensamientos, sino por impulsos físicos vacilantes. Por tanto, se puede decir de este género de personajes que «la literatura de la época, incluyendo la épica, que es más libre, resulta a menudo afortunada en la captación hasta de los gestos más huidizos, mientras que resulta impotente en presencia del rostro humano»³³. Masinissa le envía a Sophonisbe, a través de Disalces, un emisario, el veneno destinado a liberarla del cautiverio de los romanos: «Disalces, ve y no me repliques más. Pero, ¡detente! ¡Perezco, tiemblo, me paralizó! ¡Ve, de todos modos! No queda tiempo para la duda. ¡Espera! ¡Márchate! ¡Ah! ¡Mira cómo se me desgarran la vista y el corazón! ¡Adelante, siempre adelante! La decisión ya no puede ser revocada»³⁴. En un pasaje similar de Catharina el sah Abas despacha al imán Kuli con la orden de ejecutar a Catharina, y concluye: «¡No aparezcas ante mi vista sin haber llevado a cabo el trabajo! ¡Ay! ¿Qué es lo que abrumba de horror mi pecho torturado? ¡Vamos, márchate! ¡Ah, no! ¡Quédate! ¡Ven aquí! No, ¡vete! Después de lodo, tiene que suceder»³⁵. También en la farsa vienesa se encuentra ese complemento de la tiranía sanguinaria que es la volubilidad: «Pelifonte: Entonces, que viva, que viva ella. Pero no... sí, sí, que viva... No, no, que muera, que perezca, que se le prive de la vida... Entonces ve, ella debe vivir»³⁶. Así habla el tirano, brevemente interrumpido por otros personajes.

Lo que no deja de fascinar en la ruina del tirano es la contradicción que la mentalidad de la época siente entre la impotencia y la abyección de su persona, por un lado, y, por otro, la fe que se tenía en el sacrosanto poder de su función. Quedaba así completamente excluida la posibilidad de obtener del fin del tirano cualquier satisfacción banalmente moralizante, como sucede en los dramas de Hans Sachs. Pues, si el tirano acaba mal no sólo a título personal, sino también en nombre de la humanidad histórica sobre la que gobierna, su ruina en tal caso se produce como si fuera un juicio por cuyo veredicto también el súbdito se siente afectado. Lo que un examen más atento revela en los dramas que tienen a Herodes como protagonista, resulta inmediatamente obvio en obras como León de Armenia, Carlos Estuardo y Papiniano, que, en cualquier caso, tienen puntos de contacto con las tragedias de mártires o bien deben ser consideradas como tales. Por tanto, podemos afirmar sin temor a exagerar que, en todas las definiciones de drama formuladas en los manuales, en el fondo es reconocible una descripción de los dramas de mártires. Tales definiciones no se centran tanto en las hazañas del héroe como en sus padecimientos, e, incluso, con mayor frecuencia no prestan tanta atención a los tormentos de su alma como al dolor de la adversidad física que se abate sobre él. Sin embargo, las reglas de los dramas de mártires nunca fueron explícitamente formuladas, salvo en una sentencia de Harsdörffer: «El héroe... debe ser un modelo de todas las perfecciones y afligirse con la deslealtad de sus amigos y enemigos; pero de tal manera, sin embargo, que en cualquier circunstancia se muestre magnánimo y supere con coraje los sufrimientos que le hacen prorrumper en suspiros, elevación de la voz y numerosas lamentaciones»³⁷. Este hombre afligido «por la deslealtad de sus amigos y enemigos» es una caracterización que se le podría aplicar también a la figura de Cristo en la Pasión: igual que Cristo-Rey padeció en nombre de la humanidad, así también padece cualquier monarca a los ojos de los autores barrocos. Tolla qui te non noverit*, reza el lema de la lámina LXXI de Emblematum ethico-politicorum centuria de Zingref. En el primer plano de un paisaje se ve una imponente corona. Debajo, estos versos: «Esta carga parece una cosa a quien la lleva / y otra distinta a los que se dejan deslumbrar por su brillo engañoso. / Éstos nunca han conocido su peso, / pero aquél sabe por propia experiencia el tormento a que da lugar»³⁸. Así, a veces no se dudaba en dar a los príncipes el título explícito de mártir. «Carolus Martyr»³⁹, se lee bajo el frontispicio de la Apología real para Carlos I. En el primer Trauerspiel de Gryphius estas antítesis forman un contrapunto insuperable, aunque desconcertante. La posición sublime del emperador, por un lado, y la impotencia ignominiosa de sus actos, por otro, dejan en el fondo en suspenso la cuestión de si se trata de un drama de tirano o de una historia de mártir. Gryphius se habría ciertamente inclinado en favor de la primera opinión; Stachel parece considerar obvia la segunda⁴⁰. En estos dramas es la estructura la que invalida tales estereotipos temáticos. Y esto se nota en León de Armenia mejor que en ningún otro, en detrimento de un perfil ético claramente delineado. No hace falta, por tanto, profundizar aún más en la investigación para darse cuenta de cómo en todo drama cuyo protagonista es un tirano hay oculto un elemento característico de las tragedias de mártires. Mucho más difícil resulta detectar en las historias de mártires el componente propio del drama del tirano. Para ello es indispensable antes que nada conocer aquella peculiar imagen del mártir que era tradicional en el Barroco (en literatura al menos). Tal imagen no tiene nada que ver con nociones religiosas: el mártir perfecto es tan poco inmune a la inmanencia como el monarca ideal. En el drama del Barroco el mártir es un estoico radical, y es puesto a prueba con motivo de una lucha por la corona o bien de una

disputa religiosa, al final de las cuales le esperan la tortura y la muerte. Lo peculiar es que la mujer aparezca en muchos de estos dramas en cuanto víctima de su cumplimiento: así en Catharina de Georgia de Gryphius, en Sophia y en Mariamne de Hallmann y en María Estuardo de Haugwitz. Este hecho es decisivo para una justa apreciación de las tragedias de mártires. Es cometido del tirano la restauración del orden durante el estado de excepción: una dictadura cuya utopía será siempre el sustituir el vacilante acontecer histórico por la férrea constitución de las leyes naturales. Pero la técnica estoica también pretende dar al alma una estabilidad análoga frente al estado de excepción que para ella supone el estar dominada por los afectos. Tal técnica también persigue la creación de una nueva condición a contrapelo de la historia (en la mujer, la afirmación de la castidad) que esté tan alejada del estado primero de inocencia de la Creación como la constitución dictatorial del tirano. Si esta última se caracteriza por la sumisión absoluta de los ciudadanos, el signo distintivo de aquélla es la ascesis física. De ahí que en los dramas de mártires la princesa casta ocupe el lugar más destacado.

Mientras que el debate teórico en torno al drama del tirano en cuanto tal nunca llegó a iniciarse ni siquiera a partir de sus formas más radicales, la discusión de las tragedias de mártires constituye, como es sabido, una de las constantes de la crítica dramática alemana. Todas las reservas habitualmente formuladas contra el Trauerspiel barroco (basadas, ya en la invocación a Aristóteles, ya en la abominable atrocidad de la trama, sin olvidar las razones lingüísticas) palidecen ante la suficiencia con la que desde hace ciento cincuenta años los críticos lo han rechazado reduciéndolo a la categoría de las tragedias de mártires. La razón de esta unanimidad no hay que buscarla en la cosa misma, sino en la autoridad de Lessing⁴¹. La importancia de Lessing no debe sorprender, si se tiene en cuenta la insistencia con la que las historias de la literatura siguen asociando la discusión crítica de las obras a debates hace tiempo concluidos. Y esta situación no podía ser remediada con un enfoque psicológico que no toma como punto de partida la cosa misma, sino su efecto sobre el ciudadano normal contemporáneo, cuya relación con el escenario y con el público ha quedado reducida a cierta rudimentaria avidez de acción. Pues la puesta en escena de historias de mártires no es capaz de generar ese exiguo resto de emoción constituido por la tensión dramática y que para tal tipo de espectador venía a ser la piedra de toque de lo teatral. Su decepción adoptó entonces el lenguaje de la protesta erudita y creyó fijar definitivamente el valor de estos dramas al constatar la falta de conflictos internos y la ausencia de la culpa trágica. A esto hay que añadir la evaluación de la trama, que se distingue de la trama «contrapuntística» de la tragedia clásica en el aislamiento de los motivos, las escenas y los tipos. De igual modo que los tiranos, los diablos o los judíos aparecen en el escenario del teatro de la Pasión dotados de una crueldad y maldad abismales, sin que se les permita explicarse o desarrollarse en modo alguno y sin poder confesar nada que no sean sus ruines planes, así también al drama del Barroco le gusta colocar a los antagonistas en escenas separadas crudamente iluminadas en las que la motivación suele desempeñar un papel mínimo. Podría decirse que la trama barroca se desarrolla como un cambio de decorados a telón alzado: tan escasa es la intención ilusionista y tanto es lo que se subraya la economía de la contraacción. Nada más ilustrativo al respecto que la desenvoltura con la que móviles decisivos de la trama son relegados a las notas. En Mariamne de Hallmann, Herodes admite: «Es verdad: le habíamos ordenado con el mayor secreto matar a la princesa en el caso de que Antonio nos asesinara de repente»⁴². Y la nota explica: «Y esto, porque él la amaba demasiado y temía que cayese en manos de otro después de su muerte»⁴³. Habría también que mencionar León de Armenia, si no como ejemplo de trama deslavazada, al menos de composición poco cuidada. ¡;> propia emperatriz Teodosia mueve al soberano a aplazar la ejecución de Balbo, el rebelde, dando con ello lugar a la muerte del emperador León. En la larga lamentación por su marido, ella sin embargo, no dice una sola palabra sobre sus objeciones previas. Un móvil decisivo se pasa así por alto. La «unidad» de una acción simplemente histórica imponía al drama un desarrollo unívoco, haciéndolo peligrar. Pues, si es cierto que un desarrollo de este tipo es fundamental para toda exposición pragmática de la historia, también es verdad que el drama exige por naturaleza una forma cerrada a fin de conquistar la totalidad inaccesible a todo desarrollo temporal externo. Y esto se lo garantiza la acción secundaria, ya sea paralela, ya esté en contraste con la principal. Pero sólo a Lohenstein le gusta utilizarla con frecuencia; los demás la excluían, pensando que así, en cierto modo, la historia se ponía mejor de manifiesto. La escuela de Nuremberg enseña ingenuamente que aquellos dramas eran llamados Trauerspiele «porque antiguamente, durante el paganismo, el gobierno estaba en su mayor parte en manos de tiranos, quienes por eso solían tener un final horrible»⁴⁴. De ahí que el juicio de Gervinus sobre la estructura dramática de Gryphius («las escenas sólo se suceden las unas a las otras para explicar las acciones y hacerlas progresar, pero nunca están destinadas a producir un efecto dramático»⁴⁵) resulte acertado en general, aun cuando hay que aceptarlo con reservas, por lo menos en lo que a Cárdenlo y Celinda respecta. Pero lo que debe importar sobre todo es el hecho de que tales observaciones, válidas, pero aisladas, no sirven para fundamentar la crítica. El hecho de que la forma dramática de Gryphius y de sus contemporáneos no haya condicionado el teatro de las generaciones posteriores no quiere decir que sea inferior a él. Su valor está determinado por la necesidad interna de su propio contexto.

En este contexto no hay que olvidar el parentesco del drama barroco con el drama religioso medieval, parentesco que es evidente en la medida en que ambos se inspiran en la Pasión. Esta afirmación, sin embargo, en vista de las observaciones de un tipo de crítica dominada por la empatía, debe quedar limpia de la sospecha de pretender establecer analogías superfina que oscurecen el análisis estilístico, en vez de favorecerlo. En este sentido habría que hacer la siguiente observación: la exposición que aquí vamos a emprender de los elementos medievales presentes en el drama y en la teoría del Barroco debe ser leída como preliminar a ulteriores confrontaciones de los mundos espirituales de la Edad Media y del Barroco, las cuales aparecerán en otros contextos. Que las teorías medievales reviven en la época de las guerras de religión⁴⁶, que «en la política y la economía, en el arte y en la ciencia»⁴⁷ la Edad Media siguió todavía dominando, y que su superación sólo se logra a lo largo del siglo XVII⁴⁸, coincidiendo con la emergencia de su nombre: todo esto ya ha sido dicho hace tiempo. Pero si nos fijamos en ciertos detalles, sorprende la abundancia de evidencia. Incluso una compilación puramente estadística de la teoría poética de aquella época llega a la conclusión de que, en su esencia, las definiciones de tragedia son «exactamente las mismas que las de las gramáticas y los léxicos de la Edad Media»⁴⁹. El sorprendente parentesco de la definición de Opitz antes citada con las definiciones, en curso en la Edad Media, de un Boecio o de un Plácido, no resulta afectado cuando Escalígero, que por lo demás coincide mucho con esos autores, aduce ejemplos contrarios a la distinción por ellos formulada entre poesía trágica y poesía cómica, distinción que, como es sabido, va más allá de los límites de lo dramático⁵⁰. En el texto de Vicente de Beauvais tal distinción aparece formulada de la siguiente manera: «La comedia es una obra que transforma un comienzo triste en un final alegre. La tragedia, en cambio, es una obra que conduce de un principio alegre a un final triste»⁵¹. El que este triste acontecimiento se presente en forma alterna de diálogo o de un texto continuo en prosa, se considera una diferencia casi irrelevante. A consecuencia de ello, Franz Joseph Mone pudo demostrar convincentemente los lazos que en la Edad Media unían al drama con la crónica. Parece que «la historia universal era considerada un gran Trauerspiel por los cronistas» y que «existe una relación entre las crónicas de la historia universal y el antiguo teatro alemán. En efecto, en la medida en que el Juicio Final constituye la conclusión de dichas crónicas, así como el fin del drama del mundo, la historiografía cristiana está sin duda ligada al teatro cristiano y en ese sentido es importante prestar atención a las afirmaciones de los cronistas que aluden claramente a este nexo. Otto von Freisingen dice (en el Prólogo al emperador Federico): “Debes saber que hemos escrito esta historia movidos por la amargura de nuestro ánimo, y por eso no hemos entretreído tanto una secuencia de hechos como la miseria de los mismos, a modo de tragedia.” Y repite la misma idea en el Prefacio a Síngrimo: “En estos libros el lector prudente hallará no tanto historias como desastrosas tragedias de las calamidades mortales.” Para Otto la historia universal era, por tanto, una tragedia, si no en su forma, por lo menos en su contenido»⁵². Quinientos años más tarde, la misma concepción reaparece en Claude de Saumaise: «Lo que quedaba de la tragedia hasta la conclusión era el personaje de los independientes, pero se vio 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, que han aparecido en esta catástrofe después de haber silbado y expulsado a los actores previos. Quizá éstos no hubieran cerrado la escena con una catástrofe tan trágica y sangrienta»⁵³. Aquí es donde se revela el universo formal del Trauerspiel barroco: lejos de los confines de la Dramaturgia de Hamburgo de Lessing (por no hablar de los de la posclásica): la «tragedia» que la Edad Media pretendía reconocer en la exigua tradición de los temas dramáticos antiguos, en vez de verla realizada en el género de los misterios, contemporáneo suyo.

Sin embargo, mientras que el «misterio» y la crónica cristianos presentan la totalidad del curso de la historia universal como «historia de la salvación»*, las «acciones principales de tema político» se ocupan meramente de una parte del desarrollo histórico concreto. La Cristiandad, o bien Europa, estaba dividida en una serie de cristiandades parciales cuyas acciones históricas ya no pretendían estar integradas en la corriente del proceso de salvación. El parentesco entre el Trauerspiel y el misterio queda puesto en cuestión por la desesperación radical que parece ser obligatoriamente la última palabra del drama cristiano secularizado. Pues ni la moral estoica en la que desemboca el martirio del héroe ni la justicia que transforma en locura la furia del tirano pueden considerarse suficientes como para crear la tensión de una estructura dramática propia. Una maciza capa de estuco ornamental, verdaderamente barroco, cubre la clave de esta bóveda, que sólo puede ser descubierta mediante el cálculo minucioso de la tensión de su arco. Esa tensión se debe a una cuestión relativa a la «historia de la salvación», cuestión que llegó a adquirir proporciones desmesuradas a raíz de la secularización de los misterios dramáticos, ocurrida no sólo entre los protestantes de las escuelas de Silesia y de Nuremberg, sino también entre los jesuitas y Calderón. Pues, aun cuando la secularización promovida por la Contrarreforma se impuso a ambas confesiones, las inquietudes religiosas nunca perdieron su importancia, pero aquel siglo les negaba cualquier tipo de solución religiosa, exigiéndoles o imponiéndoles una solución profana en su lugar. Estas generaciones tuvieron que vivir dolorosamente sus conflictos bajo el yugo de esta imposición y bajo el aguijón de tal exigencia. De todos los periodos más profundamente desgarrados y escindidos de la historia europea, el Barroco es el único que

coincidió con un período de dominio imperturbable del Cristianismo. La vía medieval de la rebeldía, la herejía, le estaba vedada; en parte porque el Cristianismo afirmaba con fuerza su autoridad, pero, sobre todo, debido a que el fervor de una nueva voluntad secular no tenía ni la más remota oportunidad de expresarse en los matices heterodoxos de la doctrina o del modo de vida. Como ni la rebelión ni la sumisión resultaban religiosamente practicables, todas las fuerzas de la época se concentraron en una revolución total del contenido de la vida, al tiempo que se guardaban ortodoxamente las formas de la Iglesia. Ello condujo a privar al hombre de medios de expresión auténtica y directa. Pues ésta habría llevado a manifestar sin ambigüedad la voluntad de la época, e incluso a aquel enfrentamiento con la vida cristiana al que más tarde sucumbió el Romanticismo. Y esto se evitó tanto en un sentido positivo como negativo. Pues dominaba una disposición espiritual que, por más que supiera exaltar excéntricamente las manifestaciones de éxtasis, no se servía de ellas tanto para transfigurar el mundo como para extender un cielo nublado sobre su superficie. Los pintores del Renacimiento saben mantener alto el cielo; en los cuadros barrocos la nube se mueve oscura o radiante en dirección a la tierra. Frente al Barroco, el Renacimiento aparece, no como una época de paganismo irreligioso, sino como un período de libertad laica en la vida de la fe, mientras que con la Contrarreforma el impulso jerárquico de la Edad Media comienza a imponerse en un mundo al que le estaba negado el acceso inmediato al más allá. Al redefinir el Renacimiento y la Reforma contra los prejuicios de Burckhardt, Burdach es el primero en colocar estos rasgos decisivos de la Contrarreforma en la perspectiva adecuada, *per contrarium*. Nada más alejado de la Contrarreforma que la expectativa de un tiempo terminal o incluso de una revolución temporal, los cuales llegaron a constituir la fuerza motriz del Renacimiento, como ha revelado Burdach. Su filosofía de la historia tenía como ideal la «acmé»: una edad de oro de la paz y de las artes, ajena a cualquier dimensión apocalíptica, instaurada y garantizada in aeternum por la espada de la Iglesia. El influjo de esta mentalidad se extiende al teatro religioso que ha llegado hasta nosotros. Así, los jesuitas «ya no adoptan como tema el drama de la redención en su totalidad, y la Pasión cada vez menos; prefieren recurrir a temas del Viejo Testamento y expresan mejor su afán de proselitismo por medio de la leyenda de los santos»⁵⁴. El efecto de esta filosofía de la historia centrada en la idea de la restauración tenía por fuerza que ser más evidente en el drama profano, que se enfrentó a temas históricos (y a ello contribuyó mucho la iniciativa de autores que lomaron como asunto los sucesos contemporáneos, como Gryphius, o bien «acciones principales de tema político» oriental, como Lohenstein y Hallmann). Pero estas tentativas quedaron confinadas de antemano a una rigurosa inmanencia, sin ninguna apertura al más allá del teatro de los misterios, y, con toda la rica tramoya que desplegaban, limitadas a la representación de apariciones de espectros y apoteosis de soberanos. Bajo el peso de estas restricciones fue como se desarrolló el drama barroco alemán. No es extraño, pues, que este desarrollo se produjera de forma extravagante, pero, por ello mismo, más intensa. Del drama alemán del Renacimiento casi nada sobrevivía en él; Las troyanas de Opitz ya habían supuesto una renuncia a la alegría equilibrada y a la sencillez moralizante de aquel teatro. Gryphius y Lohenstein habrían reivindicado con mayor fuerza aún el valor artístico y el alcance metafísico de sus dramas, si no hubiera estado prohibido el llamar la atención sobre el oficio salvo en las dedicatorias y en los panegíricos.

En su proceso de formación, el lenguaje formal del Trauerspiel puede ser perfectamente visto como el desarrollo de las necesidades contemplativas inherentes a la situación teológica de la época. Una de esas necesidades, resultante de la merma de toda escatología, es el intento de hallar consuelo para la renuncia a un estado de gracia en la regresión a un mero estado creatural. Aquí, como en otras esferas de la vida barroca, es decisiva la conversión de los datos originariamente temporales en una incongruencia y simultaneidad temporales. Tal transposición nos introduce de lleno en la estructura de esta forma dramática. Mientras que la Edad Media presenta la precariedad de la historia y la caducidad de la criatura. como etapas en el camino de la salvación, el Trauerspiel alemán se sume por completo en el desconsuelo de la condición terrena. Si admite la posibilidad de redención, dicha posibilidad reside en lo profundo de esta misma fatalidad, más que en el cumplimiento de un plan divino de salvación. El alejamiento de la escatología por parte del teatro religioso caracteriza al nuevo drama en toda Europa; la huida irreflexiva a una naturaleza abandonada por la gracia es, sin embargo, específicamente alemana. Pues el drama español (el de más altura de todo aquel teatro europeo), en el que, tratándose de un país de cultura católica, los rasgos barrocos se manifiestan de un modo mucho más brillante y con mucho más relieve y acierto, resuelve los conflictos propios de un estado creatural privado de la gracia presentándolos a escala reducida, lúdicamente (por así decirlo), en el entorno cortesano de una monarquía que se revela poder de salvación secularizado. La *stretta* del tercer acto, con su incorporación indirecta de la trascendencia (igual que en un espejo, en un cristal o en un teatro de marionetas), garantiza al drama calderoniano un desenlace que es superior al de los Trauerspiele alemanes. El teatro de Calderón no puede negar su pretensión de tocar el contenido de la existencia. Pero, aun cuando el drama secular se ve obligado a detenerse en los umbrales de la trascendencia, intenta apropiársela mediante rodeos, lúdicamente. En ninguna parte se ve esto tan claramente como en *La vida es sueño*, donde en el fondo hay una totalidad equiparable a la de los misterios medievales y en la que el sueño, como un cielo, cubre con su bóveda la vida despierta. En el sueño la moralidad tiene jurisdicción:

«Mas, sea verdad o sueño, / obrar bien es lo que importa. / Si fuere verdad, por serlo; / si no, por ganar amigos / para cuando despertemos»⁵⁵. Así pues, en Calderón se puede estudiar la forma artística del Trauerspiel barroco en su mayor grado de acabamiento. La validez ejemplar de éste (tanto a nivel de la palabra como del objeto) se debe, entre otros motivos, a la precisión con la que es capaz de armonizar los elementos del luto o duelo [Trauer] y del juego o espectáculo [Spiel]. La historia del concepto de juego en la estética alemana conoce tres períodos: el Barroco, el Clasicismo y el Romanticismo. Si en el primero lo que importa sobre todo es el producto, el segundo se ocupa de la producción y el tercero de ambas cosas. La visión de la vida misma en cuanto espectáculo, concepción que a fortiori lleva a denominar «juego» a la obra de arte, es extraña al Clasicismo. La teoría schilleriana del instinto de juego tenía como objeto la génesis y el efecto del arte, no la estructura de sus obras. Estas pueden ser «joviales» aun cuando la vida sea «seria», pero sólo pueden presentar un aspecto lúdico cuando también la vida, frente a una intensidad dirigida a lo absoluto, ha perdido su seriedad última. Tal ha sido el caso del Barroco y del Romanticismo, a pesar de sus múltiples diferencias. Y en ambos casos tal intensidad tenía que crearse su propia manera de expresión a partir de las formas y los temas del ejercicio secular del arte. Ella subrayaba ostentosamente el momento lúdico del drama y sólo permitía que la trascendencia dijera su última palabra secularmente disfrazada de teatro dentro del teatro. No siempre queda la técnica al descubierto, como cuando el escenario se abre sobre el escenario o el espacio del espectador se asimila al de la escena. Pero con todo, para el teatro de la sociedad profana la instancia salvadora y redentora siempre reside únicamente en una paradójica reflexión de espectáculo y apariencia que hace de él un teatro «romántico». En el Trauerspiel idealmente romántico de Calderón el luto es disipado por esa intencionalidad de la que Goethe ha llegado a afirmar que su apariencia es inseparable de toda obra de arte. Pues, para el nuevo teatro, Dios está en la tramoya. Es característico del Trauerspiel barroco alemán el no desarrollar ese componente lúdico ni con la brillantez del teatro español de aquel entonces ni con la destreza de las obras románticas posteriores. A pesar de todo, en él no deja de aparecer el tema del juego, que alcanzó su expresión más poderosa en la poesía de Andreas Gryphius. En la dedicatoria de Sophonisbe, Lohenstein lo modifica insistentemente. «Igual que para los mortales el curso entero de su vida suele empezar en la niñez con juegos, así cesa también la vida con un vano jugar. Igual que Roma celebró con juegos el día del nacimiento de Augusto, también con juego y pompa es llevado en su funeral el cuerpo de los asesinados... El ciego Sansón se encamina jugando a la tumba; y nuestra breve existencia no es más que una obra de teatro. Un juego en el que tan pronto uno entra como otro sale; con lágrimas empieza, con llanto se desvanece. Incluso tras la muerte juega el tiempo con nosotros cuando la podredumbre, las larvas y los gusanos se agitan en nuestros cadáveres»⁵⁶. Precisamente la monstruosa trama de Sophonisbe anticipa el posterior desarrollo de esta dimensión lúdica, que, a través de un medio tan importante como el teatro de marionetas, derivará hacia lo grotesco por un lado y hacia lo sutil por el otro. El autor mismo es consciente de la inverosimilitud de las peripecias: «La que ahora quiere morir por amor a su marido, dos horas más tarde ha olvidado su apego mutuo. Y el ardor de Masinissa es sólo un truco, pues a la noche le envía veneno mortífero en don a aquella a quien él quería devorar de amor por la mañana y a la que acabó destruyendo como un verdugo, después de haberla cortejado. ¡Así es como el deseo y la ambición representan sus papeles en el mundo!»⁵⁷. Un juego tal no basta que sea fortuito, es preciso que sea también calculado y conforme a un plan y, de este modo ideado por marionetas cuyos hilos están movidos por la ambición y el deseo. De todas formas, sigue siendo indiscutible que en el siglo XVII el drama alemán todavía no había llegado a desarrollar ese procedimiento canónico gracias al cual el drama romántico desde Calderón hasta Tieck, una y otra vez pudo enmarcar y reducir a miniatura: la reflexión. Ésta no sólo se destaca en la comedia romántica como uno de sus procedimientos más notables, sino también en la denominada tragedia romántica: el «drama del destino»*. Y en los dramas de Calderón desempeña exactamente la misma función que la voluta en la arquitectura de la época. Al infinito se repite a sí misma y hasta lo incalculable reduce el círculo que ella delimita. Igual de esenciales son estos dos aspectos de la reflexión: la miniaturización lúdica de lo real y la introducción de una infinitud reflexiva del pensamiento en la finitud cerrada de un espacio profano del destino. Pues el mundo de los dramas del destino (y valga esto como observación anticipada) es un mundo cerrado en sí mismo. Lo era sobre todo en Calderón, en cuyo drama sobre Herodes, El mayor monstruo los celos, se ha querido ver el primer «drama del destino» de la literatura universal. Se trataba del mundo sublunar en sentido estricto, el mundo de la criatura miserable o resplandeciente en el que, ad maiorem Dei gloriam y para deleite de los ojos del espectador, la regla del destino debía confirmarse de un modo a la vez previsto y sorprendente. No es un azar que un hombre como Zacharias Werner, antes de refugiarse en la Iglesia Católica, probase a escribir dramas del destino cuyo carácter secular, pagano sólo en apariencia, constituye en realidad el complemento profano de los misterios teatrales eclesiásticos. Pero lo que en Calderón cautivaba tan mágicamente a los románticos de orientación teórica, hasta el punto de que quizá podamos considerarle su dramaturgo χατ'έξοχήν* a pesar de Shakespeare, es el virtuosismo sin par de la reflexión, a la que sus héroes recurren en cualquier momento para dar la vuelta en ella al orden del destino igual que una bola entre las manos a la que hay que observar, ya de un lado, ya de otro. ¿A qué más aspiraban, después de todo, los románticos, que a la condición del genio que reflexiona sin tener que rendir cuentas, preso

en las doradas cadenas de la autoridad? Pero justamente esta incomparable perfección del teatro español (que, con todo lo que se eleva en el plano artístico, parece siempre encontrarse aún más arriba en el plano del cálculo) quizá en muchos aspectos no permita apreciar tan claramente la talla del drama barroco como el teatro alemán: pues, si la grandeza del drama barroco desborda el ámbito de la literatura pura, también la naturaleza límite del teatro alemán se revela en la primacía de lo moral, en vez de disimularse en el predominio de lo artístico. El moralismo de los luteranos, en su constante esfuerzo por ligar la trascendencia de la vida de la fe a la inmanencia de la vida cotidiana (como con tanta fuerza atestigua su ética profesional), nunca permitió la confrontación deliberada de la penuria terrestre del hombre con el poder jerárquico de los príncipes, confrontación en la que se basa el desenlace de tantos dramas calderonianos. La conclusión de los Trauerspiele alemanes resulta así menos dogmática en la medida en que es menos acabada de forma; viene a ser (en lo moral, no ciertamente en lo artístico) más responsable que la de los españoles. Aparte de esto, y en lo que a nuestra investigación concierne, sólo cabe esperar que dé con múltiples conexiones relevantes para la forma, rica en contenido y a la vez cerrada, de Calderón. Cuanto menos lugar haya en lo que sigue para digresiones y referencias, tanto más deliberadamente la investigación deberá aclarar su relación fundamental con los dramas del autor español, a la altura del cual la Alemania de aquel tiempo no tiene nada que ofrecer.

La condición de criatura, el terreno en que se desarrolla el Trauerspiel, determina de manera absolutamente inequívoca también al soberano. Por muy alto que esté entronizado sobre sus súbditos y el estado, su rango cae dentro del mundo de la Creación: es el señor de las criaturas, pero no deja de ser criatura él mismo. Y podríamos ilustrar este mismo punto acudiendo a Calderón. Las siguientes palabras de Don Fernando, el príncipe constante, lejos de expresar tan sólo una opinión específicamente española, desarrollan el tema del nombre del rey en 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 gueejas 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 de rey / de piedad, no será injusta / entre los hombres, señor»⁵⁸. El intento de situar el origen de la monarquía en el estado criatural se encuentra incluso en la teoría jurídica. Así, los adversarios del tiranicidio querían a toda costa desacreditar a los asesinos de los reyes equiparándolos a los parricidas. Claude de Saumaise, Robert Silmer y muchos otros veían la fuente «del poder real en el dominio sobre el mundo que Adán recibió en cuanto señor de la Creación entera, dominio que se legó a determinados cabezas de familia, para terminar siendo hereditario dentro de una sola casa, aunque con restricciones. Un regicidio, por consiguiente, es tan grave como un parricidio»⁵⁹. Incluso la nobleza podía ser vista como un fenómeno natural, hasta el punto de hacer que en sus Discursos fúnebres Hallmann dirija a la muñeña la siguiente queja: «¡Ay que ni siquiera para los privilegiados tengas tú los oídos y los ojos abiertos!»⁶⁰. De ahí se sigue que el simple súbdito, el hombre es un animal: «el divino animal», «el animal inteligente»⁶¹, «un animal inquisitivo y sensible»⁶². Tales son las expresiones empleadas por Opitz, Tscheming y Buchner. Y, por otro lado, Butschky escribe: «¿Qué es un monarca virtuoso, sino un animal celestial?»⁶³. A lo que habría que añadir los bellos versos de Gryphius: «Vosotros que habéis perdido la imagen del Altísimo, ¡mirad la imagen que os ha nacido! ¡No preguntéis por qué ha venido a un establo! Él nos busca a nosotros, que somos más bestiales que las bestias»⁶⁴. Y esto es lo que la locura de los déspotas demuestra. Si el Antíoco de Hallmann se precipita en la locura a consecuencia del horror repentino que siente al ver una cabeza de pez en la mesa⁶⁵ y Hunold hace aparecer a Nabucodonosor en figura de animal (la escena presenta «un descampado desierto. Nabucodonosor en cadenas, provisto de plumas de águila y de garras, y rodeado de muchos animales salvajes... Hace extraños gestos... Brama y se muestra malvado»⁶⁶), todo esto se debe a la convicción de que en el soberano, la criatura suprema, puede resurgir con insospechada fuerza el animal.

Sobre esa misma base el teatro español desarrolló un importante tema propio que permite reconocer mejor que ningún otro hasta qué punto la limitada seriedad del Trauerspiel alemán es un producto de condicionamientos nacionales. El papel predominante del honor en los enredos de las comedias de capa y espada, así como en el Trauerspiel, surge de la condición de criatura a la que el personaje dramático está sometido. La comprobación de este hecho puede sorprender, pero sin embargo es así. Hegel define el honor como «lo vulnerable por excelencia»⁶⁷. «Aquella independencia personal por la que el honor combate no se manifiesta bajo la forma de acciones valientes ejecutadas en favor de una comunidad, o a fin de adquirir una reputación de rectitud dentro de la misma, o de probidad en el círculo de la vida privada el honor lucha, por el contrario, nada más que por el reconocimiento y la invulnerabilidad abstracta del sujeto individual»⁶⁸. Pero esta invulnerabilidad abstracta no es otra que la más estricta invulnerabilidad de la persona física: la incolumidad de la carne y la sangre en la que tiene su fundamento último el código del honor hasta en sus exigencias más secundarias. De ahí que el honor pueda

sufrir en la misma medida a causa del ultraje recibido por un pariente que a causa de la afrenta sobrevenida al propio cuerpo. Y el nombre, que con su propia invulnerabilidad, pretende dar testimonio de la invulnerabilidad aparentemente abstracta de la persona, sin embargo, en relación a la vida correspondiente a las criaturas (y a diferencia de lo que sucede en el contexto de la religión) no es en sí mismo otra cosa que el escudo destinado a proteger la vulnerable *physis* humana. El hombre deshonrado es un proscrito: al reclamar el castigo del que la sufre, la afrenta revela su origen en un defecto físico. En el drama español una dialéctica inigualada del concepto del honor permitió presentar, como en ninguna otra parte, el desamparo creatural de la persona de un modo superior, y hasta con una actitud conciliadora. El sangriento suplicio con que se concluye la vida de la criatura en los dramas de mártires tiene su contrapartida en el calvario del honor, que, por malparado que haya salido, al final de un drama de Calderón puede restablecerse mediante un decreto real o un sofisma. En la esencia del honor el drama español descubrió una espiritualidad adecuada al cuerpo de la criatura y, con ello, un cosmos de lo profano no revelado a los escritores alemanes del Barroco y ni siquiera a los teóricos posteriores. La afinidad de los temas en cuestión no escapó, sin embargo, a la atención de estos últimos. De este modo, escribe Schopenhauer: «La diferencia, tan a menudo discutida en nuestros días, entre poesía clásica y romántica me parece que en el fondo se basa en el hecho de que la primera no conoce más temas que los puramente humanos, reales y naturales, mientras que la segunda también hace valer como efectivos temas afectados, convencionales e imaginarios: entre estos últimos se cuentan los procedentes del mito cristiano, así como los relacionados con el caballeresco, exagerado y fantástico principio del honor... Pero el grado de distorsión caricaturesca de las relaciones humanas y de la naturaleza humana a que conducen estos motivos puede verse hasta en los mejores escritores del género romántico: en Calderón, por ejemplo. Por no hablar de los autores sacramentales, me referiré tan sólo a obras como *No siempre lo peor es cierto* y *El postrer duelo de España* y a otras comedias de capa y espada semejantes: a los elementos señalados viene a unirse aquí además la sutileza escolástica, tan frecuente en el diálogo, y que formaba parte entonces de la educación intelectual de las clases elevadas»⁶⁹. Por más que (en otro pasaje) haya pretendido situar el *Trauerspiel* cristiano muy por encima de la tragedia, Schopenhauer no llegó a penetrar en el espíritu del drama español. Y resulta tentadora la hipótesis de atribuir su falta de simpatía por él a la amoralidad, tan ajena a un alemán, de la manera española de ver las cosas. Dicha amoralidad constituye el fundamento de la interacción que en España se produjo entre las tragedias y las comedias.

Problemas sofisticados, e incluso soluciones, como los que en aquel teatro se encuentran no aparecen en el pesado razonar de los dramaturgos protestantes alemanes. Pero es que la noción que aquel tiempo tenía de la historia había impuesto los límites más estrictos a su moralismo luterano. El espectáculo, de continuo repetido, del ascenso y la caída de los príncipes y la capacidad de sufrimiento de una virtud inquebrantable no aparecían a los ojos de los autores como manifestaciones de moralidad, sino como el aspecto natural (y esencial en su persistencia) del curso de la historia. El Occidente anterior al racionalismo no llegó a concebir ningún tipo de amalgama íntima de conceptos históricos y morales, de lo que estuvo casi tan lejos como la misma Antigüedad. En lo que respecta al Barroco, este hecho queda confirmado en particular por la existencia de una intención orientada con afán de crónica hacia la historia universal. En la medida en que se sumía en los detalles, esta intención alcanzaba tan sólo a seguir minuciosamente (como corresponde a un procedimiento microscópico) el cálculo político subyacente a las intrigas. El drama del Barroco no conoce la actividad histórica más que bajo el aspecto de la industria depravada de los maquinadores. En ninguno de los numerosos rebeldes que se oponen a un monarca paralizado en la actitud cristiana del mártir se advierte nunca el más mínimo soplo de convicción revolucionaria. El descontento es su motivación clásica. Tan sólo el soberano refleja cierta dignidad ética, pero es una dignidad (la del estoico) totalmente ajena a la historia. Pues es esta actitud la que se encuentra siempre en los personajes principales del drama barroco, y no la expectativa de salvación propia del héroe cristiano de la fe. Entre las objeciones hechas a las historias de mártires, la más fundada es, desde luego, la que les cuestiona toda pretensión a un contenido histórico. Sólo que tal objeción afecta a una teoría errónea de esta forma y no a la forma misma. En la siguiente afirmación de Wackernagel se da además el caso de que se sacan unas conclusiones que resultan tan insuficientes como adecuada es la tesis sobre la que se debían apoyar: «La tragedia no debe sólo probar que todo lo humano nada puede contra lo divino, sino también la necesidad de este hecho. No debe, por tanto, ocultar las fragilidades que constituyen la razón necesaria de la catástrofe. Si mostrara el castigo sin mostrar la culpa... estaría en contradicción con la historia, donde no sucede nada parecido, y que, sin embargo, proporciona a la tragedia los ejemplos de esa idea trágica fundamental»⁷⁰. Dejando a un lado el dudoso optimismo de esta concepción de la historia, la razón de la catástrofe, tal como la entienden los dramas de mártires, no consiste en una transgresión ética, sino que se debe a la situación misma del hombre en tanto que criatura. Esta típica catástrofe, tan distinta de la catástrofe extraordinaria del héroe trágico, era la que los autores tenían en cuenta a la hora de designar a una obra como *Trauerspiel*: una palabra empleada más metódicamente por los dramaturgos que por los críticos. No es, pues, una casualidad (por poner un ejemplo cuya autoridad bastará para disculparnos por su poca relación con nuestro tema) el que se denomine *Trauerspiel* a *La hija*

natural, que dista mucho de estar impulsada por la violencia de la historia universal encarnada en el proceso revolucionario en torno al cual la obra gira. Goethe abordó el tema lo mismo que lo hubiera hecho un dramaturgo del siglo XVII, en la medida en que, de los acontecimientos políticos, sólo le llamó la atención el horror de una voluntad de destrucción periódicamente renovada, a la manera de las fuerzas naturales. El tono arcaizante empuja el acontecimiento a una fase anterior a la historia y concebida en cierto modo en términos de historia natural: por eso el escritor exageró ese tono hasta crear entre él y la acción una tensión incomparablemente lírica, pero dramáticamente inhibitoria. El ethos del drama histórico es tan ajeno a esta obra de Goethe como a cualquier «acción de tema político» barroca, sin que, naturalmente, como sucedía en estas últimas, el heroísmo histórico haya cedido en favor del heroísmo estoico. La patria, la libertad y la fe son en el teatro barroco meros pretextos libremente intercambiables para poner a prueba a la virtud privada. Lohenstein va más lejos que nadie en esta dirección. Ningún escritor ha recurrido como él al procedimiento de mellar el filo de la reflexión ética emergente mediante un repertorio de metáforas destinado a trazar analogías entre la historia y el acontecer natural. Exceptuando la ostentación estoica, toda actitud o discusión éticamente motivada queda proscrita por principio con un rigor que, todavía más que el horror de la acción, confiere a los dramas de Lohenstein ese contenido característico que tan violentamente se destaca del preciosismo de la dicción. Johann Jacob Breitingger, al llevar a cabo en 1740 una evaluación del famoso dramaturgo en su Tratado crítico sobre la naturaleza, los fines y el uso de los símiles, se refirió a su peculiar modo de dar énfasis aparente a los principios morales mediante ejemplos tomados de la naturaleza, ejemplos que en el fondo no hacen más que minarlos⁷¹. Este tipo de analogía revela su más justo significado sólo cuando una transgresión ética se justifica pura y simplemente apelando al modo de comportamiento de la naturaleza. «Evitamos los árboles que están a punto de caer»⁷²: con estas palabras se despide Sofía de Agripina, cuyo fin se aproxima. Estas palabras no hay que interpretarlas como parte de la caracterización del personaje que las pronuncia, sino como la máxima contenida en un comportamiento de la naturaleza aplicable a hechos de alta política. Grande era el tesoro de imágenes de que disponían los autores para resolver convincentemente los conflictos histórico-morales por medio de demostraciones basadas en la historia natural. Breitingger observaba: «Este alarde de erudición científica es tan peculiar de Lohenstein que no deja de descubrir un secreto de la naturaleza cada vez que quiere decir que algo es raro o imposible, que sucederá probablemente, improbablemente o nunca... Cuando... el padre de Arsinoe quiere demostrar que no es decente que su hija se case con alguien de rango inferior al del príncipe real, su conclusión es la siguiente: “Espero de Arsinoe, si debo considerarla hija mía, que no se vuelva de la especie de la hiedra, que, imitando a la plebe, tan pronto abraza a un avellano como a una palmera. Pues las plantas nobles dirigen su cabeza hacia el cielo: las rosas sólo se abren en presencia del sol; las palmeras no sufren a su lado a las plantas inferiores. Incluso la calamita, estando privada de vida, no obedece a ningún astro inferior a la tan estimada estrella polar. ¿Debe entonces la casa de Polemón [así es como concluye] rebajarse ante los descendientes del servil Machor?”⁷³. Acerca de pasajes como éste, de los que hay innumerables ejemplos, sobre todo en escritos retóricos, epitalamios y oraciones fúnebres, el lector probablemente pensará, de acuerdo con Erich Schmidt, que las polianteas generalmente figuraban entre los instrumentos de trabajo de aquellos escritores⁷⁴. Estos repertorios contenían no sólo datos concretos, sino también fórmulas poéticas hechas, a la manera de los Gradus ad Parnassum medievales. Esto es lo que al menos se puede deducir con seguridad de los Discursos fúnebres de Hallmann, que disponen de expresiones estereotipadas para una cantidad de palabras-clave remotas, como «Genoveva»⁷⁵, «cuáquero»⁷⁶, etc. La utilización de símiles tomados de la historia natural, así como el trato minucioso con las fuentes históricas, planteaba a la erudición de los autores exigencias rigurosas. De este modo, los literatos comparten el ideal cultural de la polimatía, que Gryphius encarnaba a los ojos de Lohenstein. «Gryphius... consideraba que ser erudito consistía en no tener lagunas en nada, en saber algo de muchas cosas y en saberlo todo de una sola»⁷⁷.

La criatura era el único espejo dentro de cuyo marco al Barroco se le revelaba el mundo moral. Un espejo cóncavo, pues esa revelación no podía darse sin distorsiones. Como para aquella época todo lo que fuera vida histórica estaba desprovisto de virtud, ésta se volvió irrelevante hasta para la interioridad misma de los personajes dramáticos. La virtud nunca ha aparecido tan poco interesante como en los héroes de estos Trauerspiele, donde sólo el dolor físico del martirio responde a la llamada de la historia. Y los autores a su vez intentaban canalizar los acontecimientos históricos siguiendo el modelo de la vida interior de los personajes, quienes, incluso en medio de sufrimientos mortales, se veían obligados a alcanzar una satisfacción mística en su condición de criaturas. La secuencia de las acciones dramáticas se despliega como en los días de la Creación, cuando la historia aún no tenía lugar. La naturaleza correspondiente a la Creación, que reabsorbe en su seno a los acontecimientos históricos, es completamente distinta de la preconizada por Rousseau. La siguiente afirmación toca este hecho, aunque sin llegar a su fundamento: «Esta tendencia surgió siempre de una contradicción... ¿Cómo hay que entender el intento violento y poderoso, por parte del Barroco, de crear en el galante género pastoril algo parecido a una síntesis de los elementos más heterogéneos? Bien es verdad que lo que aquí también estaba en juego era

un antitético anhelo de naturaleza, por oposición a un sentimiento de armonía con ella. Pero la vivencia subyacente a este contraste era otra: la vivencia del tiempo homicida, de la caducidad inevitable, de la caída en el abismo. De ahí que, lejos de las cosas elevadas, la existencia del *beatus ille* deba sustraerse a todo cambio. De este modo, para el Barroco la naturaleza no constituye más que una manera de escapar del tiempo. La problemática de las épocas posteriores le es desconocida»⁷⁸. Sería más acertado afirmar que en el drama pastoril se pone de manifiesto lo que hay de peculiar en el entusiasmo barroco por el paisaje. Pues en la huida barroca del mundo lo que en última instancia cuenta no es la antítesis entre historia y naturaleza, sino la total secularización de lo histórico en el estado de Creación. Al curso desesperanzado de la crónica del mundo no se contraponen la eternidad, sino la restauración de la intemporalidad del paraíso. La historia se desplaza a la escena. Y son precisamente los dramas pastoriles los que difunden la historia como semillas en el seno nutritivo de la tierra. «En un sitio donde ha tenido lugar un acontecimiento memorable deja tras de sí el pastor versos para el recuerdo sobre una roca, piedra o árbol. Las columnas conmemorativas de los héroes, que podemos admirar en los templos de la fama póstuma, alzados por doquier por estos pastores, resplandecen enteras de inscripciones panegíricas»⁷⁹. Se ha utilizado el afortunado término de «panorámico»⁸⁰ para calificar la noción que el siglo xvii tenía de la historia. «En esta pintoresca época la entera concepción de la historia está determinada por la yuxtaposición de todo lo digno de ser recordado»⁸¹. Si la historia se seculariza en la escena, en este hecho se expresa la misma tendencia metafísica que contemporáneamente condujo en las ciencias exactas al descubrimiento del cálculo infinitesimal. En ambos casos el desarrollo del movimiento temporal es aprehendido y analizado en una imagen espacial. La imagen de la escena (la imagen de la corte, habría más bien que decir) se convierte en la clave de la comprensión de la historia. Pues la corte viene a constituir la quintaesencia de la escena. En su Embudo poético Harsdörffer ha reunido una innumerable cantidad de sugerencias para la representación alegórica (y por añadidura, crítica) de la vida de la corte, que era supuestamente la más digna de consideración⁸². Esto es lo que más o menos Lohenstein dice en su interesante introducción a Sophonisbe: «Ningún tipo de vida tiene tanto de teatro y de espectáculo como la de aquellos que han escogido la corte como elemento»⁸³. Esta misma afirmación sigue siendo válida cuando a la grandeza heroica le sobreviene la caída, cuando la corte se reduce a un cadalso y «todo lo que es mortal entra en escena»⁸⁴. El Trauerspiel ve en la corte el decorado eterno y natural del curso de la historia. Ya desde el Renacimiento y siguiendo a Vitruvio se había establecido que los escenarios apropiados para el Trauerspiel son «majestuosos palacios y villas principescas»⁸⁵. Mientras que el teatro alemán habitualmente sigue sin reservas esta regla (en los Trauerspiele de Gryphius no hay nunca escenografía de paisajes), el teatro español prefiere incorporar la naturaleza entera subordinándola a la autoridad del monarca con lo cual se desarrolla una verdadera dialéctica del escenario. Pues por otro lado, el orden social y su representación, la corte, constituyen para Calderón un fenómeno natural del más alto nivel, cuya ley primordial es el honor del soberano. Con la seguridad siempre sorprendente que le es propia, A. W. Schlegel va derecho al fondo del problema cuando dice de Calderón: «Su poesía, sea cual fuere su tema aparente, es un incansable himno de júbilo a las magnificencias de la Creación: por eso festeja él con alegre asombro, siempre renovado, los productos de la naturaleza y del arte humano, como si los viera por vez primera en sus galas festivas aún intactas. Se trata del primer despertar de Adán, aliado a una elocuencia y una habilidad de expresión, a una intuición profunda de las más secretas relaciones de la naturaleza, como sólo se encuentran en quienes gozan de una elevada formación espiritual y de una rica capacidad contemplativa. Al juntar las realidades más distantes, lo más grande y lo más pequeño, las estrellas y las flores, el sentido de todas esas metáforas viene a ser la atracción recíproca de todas las cosas creadas en virtud de su origen común»⁸⁶. El escritor se complace en trocar índicemente el orden de las criaturas: «cortesano de unos montes»⁸⁷ se llama a Segismundo en *La vida es sueño*, mientras que del mar se habla como de «esse bruto cristalino, / pues son flores sus zelages»⁸⁸. Y también en el Trauerspiel alemán la naturaleza, en cuanto teatro de la acción, se abre paso cada vez más en el acontecer dramático. Bien es cierto que Gryphius sólo hizo concesiones al nuevo estilo en su traducción de *Los hermanos de Vondel*, asignando un Rey en* de sacerdotes al Jordán y a las ninfas⁸⁹. Sin embargo, en el tercer acto de *Epichris Lohenstein* hace aparecer el Rey en del Tíber y de las siete colinas⁹⁰. En *Agrippina* los elementos de la escena se inmiscuyen en la acción (por así decirlo), tal como sucede en las «representaciones mudas» características del teatro de los jesuitas: la emperatriz, a la que Nerón embarca en una nave que se desintegra en alta mar mediante un mecanismo oculto, se salva en el Rey en con la ayuda de las nereidas⁹¹. Un Rey en de las Sirenas aparece en la *María Estuardo* de Haugwitz⁹² y Hallmann presenta varios pasajes análogos. En *Marianne* él hace que el monte Sión mismo justifique detalladamente su participación en la acción, «Aquí, mortales, se os ofrece la verdadera razón de por qué incluso las montañas y los peñascos mudos abren la boca y los labios. Pues, cuando el hombre insensato ya no se conoce a sí mismo y en su ciego delirio declara la guerra incluso al Altísimo, los montes, los nos y las estrellas son movidos a venganza tan pronto como se enciende el fuego de la ira del gran Dios. ¡Desdichado Sión! ¡Otrora el alma del cielo y hoy una cámara de tortura! ¡Herodes! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Tu rabia, mastín, hace que hasta las montañas tengan que gritar y maldecirte! ¡Venganza! ¡Venganza! ¡Venganza!»⁹³. Si el Trauerspiel y el drama pastoril, como lo demuestran pasajes de este tipo, llegan

a coincidir en la concepción de la naturaleza, no debe sorprender el hecho de que ambos hayan tendido a converger en el curso de su desarrollo, que alcanza su punto culminante en Hallmann. Su antítesis es sólo aparente; ocultamente luchan por unirse. Así Hallmann «incorpora motivos pastoriles al drama serio, como, por ejemplo, la alabanza estereotipada de la vida bucólica o el motivo del sátiro (procedente de Tasso) en Sofía y Alejandro, mientras que por otro lado transpone al drama pastoril escenas de carácter trágico, como las despedidas heroicas, los suicidios, los juicios divinos acerca del bien y el mal y las apariciones de espíritus»⁹⁴ Incluso fuera del contexto de las tramas dramáticas, en la poesía lírica, el transcurrir del tiempo se encuentra proyectado en el espacio. Igual que sucedía en la antigua poesía de los eruditos alejandrinos, los libros de los poetas de la escuela de Nuremberg muestran «torres... fuentes, orbes, órganos, laúdes, clepsidras balanzas, coronas y corazones»⁹⁵ como contorno gráfico de sus poemas.

El predominio de todas estas tendencias contribuyó a la disolución del drama barroco, que fue siendo gradualmente sustituido por el ballet (en la poética de Hunold se puede seguir esta evolución con especial claridad⁹⁶). Ya en la teoría de la escuela de Nuremberg la «confusión» constituye un término técnico aplicado al teatro. A este respecto resulta típico el título de un drama de Lope de Vega también representado en Alemania: El palacio confuso. En Birken se puede leer: «Lo que constituye el encanto de los dramas heroicos es el hecho de que todo se confunda con todo y no se narre siguiendo un orden como en las historias: el hecho de que la inocencia se represente perjudicada y la maldad favorecida, hasta que al final todo se desemrolla otra vez y se encamina a un desenlace justo»⁹⁷. El término «confusión» hay que entenderlo no sólo en un sentido moral, sino también en un sentido empírico. En oposición a la tragedia, que presenta un desarrollo cronológico y espasmódico, el Trauerspiel sucede en un continuo espacial, de un modo que podría denominarse «coreográfico». El organizador de su enredo, el precursor del coreógrafo, es el intrigante. Éste hace su aparición como tercera figura fija, al lado del déspota y del mártir⁹⁸. Sus cálculos depravados captaban la atención del espectador de las «acciones principales de tema político» con tanta mayor fuerza, en la medida en que en tales maquinaciones se apreciaba no sólo un gran dominio del funcionamiento de la política, sino también un saber antropológico (e incluso fisiológico) que resultaba apasionante. El perfecto intrigante es todo inteligencia y voluntad. Y con ello encarna un ideal trazado por primera vez por Maquiavelo y que fue desarrollado con rasgos enérgicos en obras teóricas y de creación a lo largo del siglo XVII antes de degenerar en el estereotipo del intrigante que aparece en las parodias vienesas o en el Trauerspiel burgués. «Maquiavelo fundó su pensamiento político en sus principios antropológicos. La uniformidad de la naturaleza humana, el poder de la animalidad y de las pasiones, sobre todo del amor y del temor, su carencia de límites, éstas son las ideas en que tienen que fundarse todo pensamiento y acción políticos consecuentes y la ciencia política. La fantasía positiva del estadista que opera con los hechos tiene su base en estos conocimientos que comprenden al hombre como una fuerza animal y enseñan a dominar las pasiones poniendo en juego otras»⁹⁹. Concebir las pasiones humanas en cuanto motor calculable de la criatura: tal era la culminación del conjunto de conocimientos destinados a transformar la dinámica de la historia universal en acción política. Aquí se encuentra también el origen de un sistema de metáforas que se esforzaba en mantener vivo este saber dentro del lenguaje poético, tal como hacían Sarpi o Guicciardini en el campo de la historia. Este tipo de metáforas no se limita a lo político. Al lado de una expresión como: «Si en el reloj del gobierno los miembros del consejo son los engranajes, el príncipe tiene que ser la aguja y las pesas»¹⁰⁰ se pueden poner las palabras que pronuncia la Vida en el segundo Rey de Mariamne: «Mi luz áurea la encendió Dios mismo cuando el cuerpo de Adán se convirtió en un reloj dispuesto a funcionar»¹⁰¹. Y en la misma obra: «Mi corazón palpitante se inflama, ya que mi sangre leal pulsa en todas mis venas con un ardor innato y se mueve por el cuerpo como un mecanismo de relojería»¹⁰². Y de Agripina se dice: «Ahora yace por tierra la bestia orgullosa, la mujer hinchada que se creía que el reloj de su cerebro era suficientemente poderoso como para invertir el curso de las estrellas»¹⁰³. No es una casualidad el que la imagen del reloj domine todas estas expresiones. En el famoso símil del reloj empleado por Geulincx, que esquematiza el paralelismo entre el alma y el cuerpo siguiendo la marcha de dos relojes perfectos y sincronizados, el segundo (por decirlo de algún modo) lleva el compás de los acontecimientos que se producen en cada uno de los dos mundos. Por mucho tiempo todavía (aún es perceptible en los textos de las cantatas de Bach) la época aparece fascinada con esta idea. Como Bergson ha mostrado¹⁰⁴, la imagen del movimiento de las agujas del reloj es indispensable para la representación del tiempo repetible y no-cualitativo de las ciencias naturales matematizadas. En este tiempo se desarrolla no sólo la vida orgánica del hombre, sino también las maniobras del hombre de corte y la acción del soberano, quien, de acuerdo con la imagen ocasionalista del dios que gobierna, interviene de continuo y sin mediaciones en la máquina del estado a fin de ordenar los datos del proceso histórico en una sucesión regular, armónica y, por así decirlo, espacialmente mensurable. «El Príncipe desarrolla todas las virtualidades del Estado por medio de una especie de creación continua. El príncipe es el Dios cartesiano transpuesto al mundo político»¹⁰⁵. En el curso de los acontecimientos políticos, la intriga marca el ritmo de los segundos, con lo cual dicho desarrollo queda controlado y fijado. La clarividencia desencantada del cortesano es para él mismo fuente

profunda de tristeza, pero puede también resultar peligrosa para los demás gracias al uso que de ese saber él es capaz de hacer en cualquier momento. Desde tal perspectiva, la imagen de este personaje adquiere sus rasgos más sombríos. Sólo quien escruta la vida del cortesano puede comprender a fondo por qué la corte constituye la escena inigualable del Trauerspiel. El Menosprecio de corte y alabanza de aldea de fray Antonio de Guevara contiene la observación de que «Caín fue el primer cortesano, ya que la maldición de Dios le había privado de un hogar propio»¹⁰⁶. Según el autor español, éste no es ciertamente el único rasgo cainita del cortesano: la maldición con la que Dios fulminó a Caín en su condición de asesino recae también sobre él con bastante frecuencia. Pero, mientras que en el drama español el brillo del poder real era a pesar de todo el primer signo distintivo de la corte, el Trauerspiel alemán aparece totalmente permeado por el trono sombrío de la intriga. «¿Qué es la corte sino un cubil de asesinos, el lugar de los traidores y la morada de los peores canallas?»¹⁰⁷, se lamenta Michael Balbus en León de Armenia. En la dedicatoria de Ibrahim Bassa Lohenstein presenta al intrigante Rusthan como una especie de exponente de la escena y le llama «hipócrita cortesano sin sentido del honor y soplón que incita al asesinato»¹⁰⁸. En estas y otras descripciones análogas se presenta al funcionario de la corte elevado en poderío, saber y voluntad hasta extremos demoníacos: se trata del consejero privado, que tiene libre acceso al gabinete del príncipe, donde se elaboran planes de alta política. A ello se hace alusión cuando Hallmann observa elegantemente en sus Discursos fúnebres: «Pero a mí, en cuanto político, no me corresponde poner los pies en el gabinete secreto de la sabiduría celestial»¹⁰⁹. El teatro de los protestantes alemanes subraya los rasgos infernales de este consejero; en la católica España, por el contrario, aparece revestido de la dignidad del sosiego*, «en el cual se combinan el ethos católico y la ataraxia antigua/dando lugar al ideal de un cortesano eclesiástico y secular al mismo tiempo»¹¹⁰. Y es el carácter incomparablemente ambiguo de su soberanía espiritual lo que fundamenta la dialéctica, por entero barroca, de su posición. El espíritu (así reza la tesis de aquel siglo) se demuestra en el poder; el espíritu es la facultad de ejercer la dictadura. Esta facultad exige al mismo tiempo una rigurosa disciplina interna y una acción sin escrúpulos dirigida hacia el exterior. Su puesta en práctica implicaba un desapasionamiento frente al curso del mundo, actitud cuya frialdad es sólo comparable en intensidad a la ardiente aspiración de la voluntad de poder. Esta perfección tan calculada de la conducta del hombre de mundo, al despojarlo de todos sus impulsos elementales, suscita en él un sentimiento de luto: un estado de ánimo que permite que al cortesano, paradójicamente, se le exija ser un santo, o bien que, como hace Gracián¹¹¹, se afirme de él que lo es. La suplantación, simplemente inauténtica, de la santidad por el estado de ánimo luctuoso deja entonces paso libre a ese compromiso ilimitado con el mundo que caracteriza al cortesano idea! del autor español. Los dramaturgos alemanes no se atrevieron a explorar en un solo personaje, la vertiginosa profundidad de estas antítesis. Del cortesano sólo conocen las dos caras por separado: el intrigante en cuanto espíritu maligno del déspota y el fiel servidor en cuanto compañero de sufrimientos de la inocencia coronada.

Sea como fuere, era necesario que el intrigante asumiera un papel hegemónico en la economía del drama. Pues, según la teoría de Escalígero (que en este punto era perfectamente compatible con los intereses del Barroco y afirmaba así su validez) el auténtico objetivo del drama consistía en comunicar el conocimiento de la vida psíquica, que el intrigante observa mejor que nadie. A la intención moral de los autores del Renacimiento en la conciencia de las nuevas generaciones se sumó la intención científica. «El poeta enseña los afectos a través de las acciones para que abracemos a los buenos y los imitemos en nuestra conducta, y para que despreciemos a los malos y los evitemos. Por tanto, la acción es un modo de enseñar, y el afecto, aquello que nos es enseñado con vistas a nuestro modo de actuar. Por eso en la trama de la obra la acción será como un ejemplo o instrumento, mientras que el afecto será el fin. Pero en la vida civil la acción será el fin, y el afecto su forma»¹¹². Este esquema, en que Escalígero pretende que la representación de la acción, en cuanto medio de la estructura dramática, esté subordinada a la representación de los afectos (que constituyen su fin), puede hasta cierto punto servir como criterio para identificar elementos barrocos por contraste con los correspondientes a estilos literarios anteriores. Pues la evolución que tuvo lugar a lo largo del siglo xvii se caracteriza por acentuar cada vez más la representación de los afectos, pero también por la pérdida gradual de aquella seguridad en el trazado de la acción que nunca faltaba en el drama del Renacimiento. El ritmo de la vida afectiva se acelera hasta el punto de que los comportamientos serenos y las decisiones meditadas se vuelven cada vez más raros. El sentimiento y la voluntad no sólo se hallan en conflicto en la manifestación plástica del canon humano barroco (como Riegl) muestra en su bello análisis de la escisión entre la postura de la cabeza y la del cuerpo en las estatuas de Giuliano y de la Noche en las tumbas de los Medicis¹¹³), sino también en su versión dramática. Este hecho es manifiesto sobre todo en la figura del tirano. En el curso de la acción su voluntad cede cada vez más al sentimiento, hasta que la locura acaba por hacer su aparición. Los Trauerspiele de Lohenstein, en los que, a consecuencia de un furor didáctico, las pasiones se suceden con un ritmo desenfrenado, son un buen ejemplo de hasta qué punto la representación de los afectos podía llegar a primar sobre la acción que les debía servir de fundamento. Así se explica la obstinación con la que los Trauerspiele del siglo xvii se encierran en un ciclo temático limitado. Lo que contaba era, en condiciones dadas, medirse con los predecesores y los contemporáneos y expresar las exaltaciones

pasionales de un modo cada vez más compulsivo y contundente. A fin de liberarnos de las trabas de un historicismo que despacha su objeto declarándolo un fenómeno de transición, necesario pero no esencial, debemos contar con una base de hechos concretos relacionados con la dramaturgia, como los que nos proporcionan la antropología política y la tipología implícitas en los Trauerspiele. Es a la luz de estos hechos como se pone de manifiesto el peculiar significado del aristotelismo barroco, que parece destinado a inducir a error a cualquier aproximación superficial. En cuanto «teoría ajena a la esencia de su objeto»¹¹⁴, la lectura barroca de Aristóteles llegó a penetrar la Antigüedad, pues la fuerza de la interpretación permitió que lo nuevo, gracias al gesto mismo de la sumisión, hiciera suya la autoridad máxima que aquélla detentaba. Al Barroco le fue concedido ver la fuerza del presente a través de la mediación de la Antigüedad. De ahí que considerara «naturales» sus propias formas, concibiéndolas menos como una antítesis que como una superación y elevación de la forma rival. Sobre el carro triunfal del Trauerspiel barroco la tragedia antigua es la esclava encadenada.

*Aquí, en este mundo temporal
mi corona está cubierta
con el crespón de la tristeza.
Pero allí donde la recibí como recompensa
por un acto de gracia
resplandece en su desnudez.*

Johann Georg Schiebel:
La escena nueva*

Se pretendió reconocer en el Trauerspiel, y en cuanto componentes esenciales suyos (aunque deformados por la incompreensión de los imitadores) los elementos de la tragedia griega: la trama trágica, el héroe trágico y su muerte. Por otra parte (y esto tendría mucho más importancia para la historia crítica de la filosofía del arte) se quiso ver en la tragedia, en la griega concretamente, una forma primitiva del Trauerspiel y esencialmente emparentada con la forma posterior. De acuerdo con ello, la filosofía de la tragedia se desarrolló completamente al margen de los contenidos históricos reales: como una teoría del orden ético del mundo basada en un sistema general de los sentimientos, sistema que se creía lógicamente edificado sobre los conceptos de «culpa» y «expiación». Para satisfacción del teatro naturalista, los epígonos literarios y filosóficos de la segunda mitad del siglo XIX, con una ingenuidad totalmente asombrosa, asimilaron a la causalidad natural tal orden ético del mundo, y con ello el destino trágico se convirtió en una condición «que se expresa en la interacción del individuo con el mundo circundante legalmente ordenado»¹. Tal es el caso de esa Estética de lo trágico que viene a constituir una verdadera codificación de los prejuicios que acabamos de mencionar y que está basada en la hipótesis de que lo trágico puede actualizarse incondicionalmente en cualquier constelación de hechos de las que se dan en la vida cotidiana. Esto es precisamente lo que se quiere decir cuando se caracteriza a «la Weltanschauung moderna» como el único elemento «en el que lo trágico puede desarrollarse libremente con todas sus fuerzas y toda su coherencia»². «De este modo la Weltanschauung moderna debe después de todo juzgar que el héroe trágico, cuyo destino depende de las intervenciones maravillosas de un poder trascendente, se halla situado en medio de un orden cósmico insostenible que no resiste a una mirada purificada, y que la humanidad que él representa arrastra consigo el estigma de la restricción, la opresión y la falta de libertad»³. Este vano esfuerzo por presentar lo trágico como un contenido humano universal serviría todo lo más para explicar por qué tal análisis ha podido llegar a fundarse deliberadamente en la impresión «recibida por nosotros, los hombres modernos, cuando nos exponemos a los efectos artísticos de las formas que los pueblos antiguos y los tiempos pasados dieron al destino trágico en sus obras literarias»⁴. Nada es en realidad más 'problemático que la competencia de los sentimientos desorientados del «hombre moderno», sobre todo a la hora de juzgar la tragedia. Esta idea no sólo está respaldada por El nacimiento de la tragedia, aparecida cuarenta años antes que la Estética de lo trágico, sino que también la sugiere con fuerza el simple hecho de que la escena moderna no tiene que ofrecer ninguna tragedia que se parezca a la de los griegos. Negándose a admitir este estado de cosas, tales teorías de lo trágico se atreven a declarar que aún hoy día habría que escribir tragedias. Esta presunción constituye su oculto móvil esencial, y de ahí que una teoría de lo trágico capaz de hacer temblar este axioma indicativo de arrogancia cultural tuviera que resultar, por ello mismo, sospechosa. La filosofía de la historia no se tenía en cuenta. Pero, a fin de que las perspectivas derivadas de ésta se revelen como parte indispensable de una teoría de la tragedia, no cabe duda de que es preciso llevar a cabo una investigación que arroje luz sobre la situación de la propia época. Y éste es después de todo el punto de Arquímedes que pensadores recientes, Franz Rosenzweig y Georg Lukács en particular, han encontrado en la obra juvenil de Nietzsche. «En vano ha pretendido nuestra democrática edad imponer una equiparación respecto de lo trágico; vano ha sido todo intento de abrir este reino de los cielos a los pobres de alma»⁵.

Estas tesis tienen su fundamento en la obra de Nietzsche y sus intuiciones, que vinculan la tragedia a la leyenda y afirman la independencia de lo trágico frente al ethos. Para explicar la vacilante (por no decir laboriosa) repercusión de estos hallazgos suyos, no hace falta invocar los prejuicios de la siguiente generación de investigadores. Lo que más bien sucedió es que la metafísica schopenhaueriana y wagneriana de la obra de Nietzsche tuvo que acabar invalidando sus mejores aspectos. Tales influencias operan ya en la misma definición del mito. «Él lleva el mundo de la apariencia a los límites en que ese mundo se niega a sí mismo e intenta refugiarse de nuevo en el seno de las realidades verdaderas y únicas... Así es como, guiándonos por las experiencias del oyente verdaderamente estético, nos imaginamos nosotros al artista trágico mismo, nos imaginamos cómo crea sus figuras cual si fuera una exuberante divinidad de la *individuatō*, y en este sentido difícilmente se podría considerar su obra como una "imitación de la naturaleza" —cómo luego, sin embargo, su enorme instinto dionisiaco se engulle todo ese mundo de las apariencias, para hacer presentir detrás de él, y mediante su aniquilación, una suprema alegría primordial artística en el seno de lo Uno primordial»⁶. Para Nietzsche, como queda bien claro en este pasaje, el mito trágico es una creación puramente estética; y el contrapunto de las fuerzas apolínea y dionisiaca, en tanto que es apariencia y disolución de la apariencia, queda también confinado al ámbito de lo estético. Nietzsche pagó caro el haberse emancipado del estereotipo de la eticidad que se le solía imponer a los acontecimientos trágicos: con la renuncia a conocer el mito trágico en términos de la filosofía de la historia. He aquí la clásica formulación de esta renuncia: «Pues tiene que quedar claro sobre todo, para humillación y exaltación nuestras, que la comedia entera del arte no es representada en modo alguno para nosotros, con la finalidad tal vez de mejorarnos y formarnos, más aún, que tampoco somos nosotros los auténticos creadores de ese mundo de arte: lo que sí nos es lícito suponer de nosotros mismos es que para el verdadero creador de ese mundo somos imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte, pues sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo: mientras que, ciertamente, nuestra consciencia acerca de ese significado nuestro apenas es distinta de la que unos guerreros pintados sobre un lienzo tienen de la batalla representada en el mismo»⁷. Se abre el abismo del esteticismo, en el que esta genial intuición acabó por dejar caer todos los conceptos, de tal manera que los dioses y los héroes, el desafío y el sufrimiento, que son los pilares del edificio trágico, se desvanecen en la nada. Cuando el arte ocupa una posición central en la existencia, hasta el punto de convertir al hombre en manifestación suya en vez de reconocerle como fundamento (no en cuanto creador suyo, sino tomando su existencia como tema eterno de las creaciones artísticas), ya no queda lugar para la reflexión desapasionada. Y nada cambia si, al ser desplazado el hombre del eje del arte, pasa a ocupar su lugar el nirvana, la adormecedora voluntad de vida, como sucede en Schopenhauer, o bien si, como en Nietzsche, es la «encarnación de la disonancia»⁸ la que ha dado lugar tanto a los fenómenos del mundo humano como al hombre mismo: se trata siempre del mismo pragmatismo. Pues, ¿qué importa que la voluntad de vida o bien la voluntad de aniquilarla inspire supuestamente toda obra de arte, si ésta, en cuanto producto de la voluntad absoluta, se desvaloriza a sí misma al desvalorizar el mundo? El nihilismo aposentado en las profundidades de la filosofía del arte de Bayreuth hacía necesariamente imposible concebir una realidad histórica consistente como la que se encontraba en la tragedia griega. «Chispas-imágenes, poesías líricas, que, en su despliegue supremo, se llaman tragedias y ditirambos dramáticos»⁹: La tragedia se desvanece en visiones del coro y de la multitud de los espectadores. Así Nietzsche explica que «es preciso 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 ninguna antítesis 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 ellos... El coro de sátiros es ante todo una visión tenida por la masa dionisiaca» (es decir, los espectadores), «de igual modo que el mundo del escenario es, a su vez, una visión tenida por ese coro de sátiros»¹⁰. Este modo tan radical de subrayar la ilusión apolínea, que constituye una condición previa para la disolución estética de la tragedia, es insostenible. Desde un punto de vista filológico «no se da... ningún tipo de vinculación entre el coro trágico y el culto»¹¹. Más aún: ya se trate de la masa o del individuo y a no ser que esté paralizada, la persona en estado de éxtasis sólo puede concebirse entregada a la acción más apasionada. En cuanto al coro, cuyas intervenciones son comedidas y ponderadas, no es posible convertirlo al mismo tiempo en sujeto de las visiones, especialmente un coro que, siendo él mismo la manifestación de una masa, se convertiría en el soporte de ulteriores visiones. Antes que nada, los coros y el público no constituyen en absoluto una unidad. Esto hay que seguir diciéndolo en la medida en que el abismo que los separa, la orquesta, no basta para demostrarlo con su simple existencia.

La investigación nietzscheana se apartó de las teorías epigonales de la tragedia sin llegar a refutarlas. Pues, al cederles con excesiva facilidad el terreno de los debates morales, Nietzsche perdió toda ocasión para discutir su noción central: la doctrina de la culpa trágica y de su expiación. Al dejar sin llevar a cabo una crítica de este tipo, quedaron fuera de su alcance los conceptos de la filosofía de la historia o de la filosofía de la religión, en los que

en última instancia se expresa cualquier toma de postura sobre la esencia de la tragedia. Allí donde se entabla la discusión resulta inevitable un prejuicio que, al parecer, ha escapado a todo cuestionamiento. Se trata de la suposición de que las acciones y los modos de comportamiento que se encuentran en los personajes de ficción son aplicables a la discusión de problemas morales de la misma manera que el maniquí se utiliza para enseñar anatomía. Aunque en los demás casos cueste trabajo considerarla tan a la ligera una réplica fiel a la naturaleza, aquí a la obra de arte se le atribuye sin vacilación la capacidad de ser una copia ejemplar de los fenómenos morales, sin plantearse siquiera la cuestión de la representabilidad de éstos. Lo que aquí está en juego no es en absoluto el significado que los hechos morales puedan tener para la crítica de las obras de arte, sino otra cuestión que resulta más bien doble. A las acciones y modos de comportamiento, tal como aparecen representados en una obra de arte, ¿les corresponde, en cuanto reproducciones de la realidad, un significado moral? Más aún: ¿Es posible aprehender adecuadamente el contenido de una obra en términos de intuiciones morales, en última instancia? La respuesta afirmativa a estas dos preguntas (o mejor dicho, el hecho de ignorarlas) es lo que mejor caracteriza la interpretación y las teorías de lo trágico al uso y es la respuesta negativa a ellas la que nos revela la necesidad de considerar el contenido moral de la poesía trágica en términos de la filosofía de la historia: es decir, no como su última, palabra, sino como un simple aspecto de su contenido integral de verdad. Ciertamente, la respuesta negativa a esa primera pregunta debe estar basada en otros contextos, especialmente si se tiene en cuenta que la respuesta negativa a la segunda incumbe sobre todo a la filosofía del arte. Pero una cosa está clara, que se puede aplicar también a la primera pregunta: los personajes de ficción existen sólo en la literatura. Están entretreídos en el todo de la obra literaria lo mismo que los motivos de un tapiz en su cañamazo, de tal forma que en modo alguno se les puede sacar de ella individualmente. En la literatura, y en el arte en general, la figura humana presenta un modo de existencia distinto del de la persona real, en la que el aislamiento del cuerpo (que en muchos respectos no es más que aparente) alcanza su significado inequívoco en cuanto expresión sensible de su soledad moral frente a Dios. El mandamiento «no harás imágenes» no hay que entenderlo tan sólo como una defensa contra la idolatría. Con una fuerza incomparable, la prohibición de representar el cuerpo impide hacerse ilusiones sobre la posibilidad de reproducir la esfera en la que la esencia moral del hombre resulta perceptible. Todo fenómeno moral está ligado a la vida en su sentido extremo, a saber: allí donde ésta se encuentra consigo misma en la muerte, la sede del peligro por excelencia. Y esta vida, que nos concierne moralmente, es decir, en lo que tenemos de individuos, aparece (o debería aparecer) como algo negativo desde el punto de vista de cualquier creación artística. Pues el arte, por su parte, no puede tolerar el verse promovido en sus obras a desempeñar el papel de director de conciencia ni tampoco puede permitir el hecho de que se preste atención a lo en él representado y no a la representación misma. El contenido de verdad de este todo, que nunca se encuentra en la enseñanza de él extraída (y menos aún si ésta es moral), sino en el despliegue crítico y comentado de la obra misma¹², incluye referencias morales, aunque sólo de un modo muy mediatizado¹³. Cuando éstas se imponen como punto culminante de la investigación, como es característico de la crítica de la tragedia en el Idealismo alemán (el estudio de Solger sobre Sófocles resulta muy típico al respecto¹⁴), entonces es señal de que el pensamiento se ha liberado del esfuerzo mucho más noble de explorar la posición que una obra o una forma presentan en términos de la filosofía de la historia, al precio mezquino de una reflexión inauténtica y, por tanto, de menor relevancia que cualquier doctrina ética, por filistea que sea. En lo que a la tragedia respecta, el estudio de su relación con la leyenda constituye una guía segura para la prosecución de tal esfuerzo.

Según la definición de Wilamowitz: «una tragedia ática es un fragmento de la leyenda heroica dotado de unidad, poéticamente elaborado en estilo sublime a fin de ser representado por un coro de ciudadanos áticos y dos o tres actores, y destinado a ser puesto en escena como parte del culto público en el santuario de Dionisos»¹⁵. Y en otro pasaje escribe: «así, cualquier enfoque termina por llevarnos de nuevo a la relación de la tragedia con la leyenda. Ahí es donde se encuentra la raíz de su esencia, de ahí se derivan sus peculiares méritos y flaquezas, y ahí estriba la diferencia entre la tragedia ática y cualquier otro tipo de poesía dramática»¹⁶. De aquí es de donde debe partir la definición filosófica de la tragedia, con plena conciencia de que ésta no puede ser considerada una mera forma teatral de la leyenda. Pues la leyenda no presenta por naturaleza una tendencia determinada. Las corrientes de la tradición, que se precipitan en violenta efervescencia desde vertientes a menudo opuestas, han terminado por remansarse en el espejo de la épica, constituido por la superficie de un lecho fluvial que se divide en múltiples brazos. En cuanto reelaboración tendenciosa de la tradición, la poesía trágica se opone a la poesía épica. El tema de Edipo muestra lo intensa y significativa que podía llegar a ser esta transformación¹⁷. Sin embargo, teóricos menos recientes como Wackernagel tienen razón cuando declaran a la invención incompatible con lo trágico¹⁸. Pues la transformación de la leyenda no es producto de la búsqueda de constelaciones trágicas, sino de la expresión de una tendencia que perdería todo significado si dejara de manifestarse en la leyenda, que es la historia primordial de los pueblos. Así pues, el sello distintivo de la tragedia no está constituido por un simple «conflicto de niveles»¹⁹ entre el héroe y el mundo circundante, como Scheler afirma en su estudio Sobre el

fenómeno de lo trágico, sino por el carácter singularmente griego que adoptan tales conflictos. Y ¿dónde hay que ir a buscar este carácter? ¿Cuál es la tendencia que se disimula en lo trágico? ¿En nombre de qué muere el héroe? La poesía trágica descansa en la idea de sacrificio. Pero el sacrificio trágico se diferencia de cualquier otro por su objeto (el héroe) y constituye al mismo tiempo un comienzo y un final. Un final porque es un sacrificio expiatorio debido a los dioses, guardianes de la ley antigua; un principio porque se trata de una acción sustitutiva en la que se anuncian nuevos contenidos de la vida del pueblo. Estos contenidos, que, a diferencia de las antiguas sujeciones fatales, no emanan de un mandato superior, sino de la vida del héroe mismo, terminan aniquilándolo, ya que, por ser desproporcionados a la voluntad individual, benefician solamente a la vida de la comunidad popular aún por nacer. La muerte trágica tiene un doble significado: debilitar la ley antigua de los dioses olímpicos y ofrendar al dios desconocido el héroe en cuanto primicia de una nueva cosecha humana. Pero esta doble fuerza puede habitar también en el seno del sufrimiento trágico, como se puede ver en la Orestíada de Esquilo o en el Edipo de Sófocles. El carácter expiatorio del sacrificio es menos evidente en este caso, aunque se revela mejor la transformación que ha sufrido al ser sustituida la fatalidad de la muerte por un paroxismo que, sin dejar de satisfacer a la vieja noción de los dioses y del sacrificio, aparece revestido con la forma de la nueva. La muerte pasa así a ser salvación: entra en crisis. Uno de los ejemplos más antiguos de esto es la sustitución del sacrificio humano sobre el altar por la fuga de la víctima ante el cuchillo de su ejecutor: el que estaba consagrado a la muerte corre en tomo al altar hasta terminar agarrándose a él, con lo que el altar se convierte en lugar de asilo, el dios airado en dios misericordioso y el condenado a morir en prisionero y servidor del dios. Tal es exactamente el esquema de la Orestíada. Esta profecía agonal se distingue de todas las profecías épico-didácticas por estar limitada al ámbito de la muerte, por su vinculación absoluta a la comunidad y, sobre todo, por la ausencia de cualquier garantía sobre el carácter definitivo de su desenlace y de la liberación a que da lugar. Pero ¿qué es lo que, a fin de cuentas, nos autoriza a hablar de una representación «agonal»? Pues no basta, como justificación, el formular la hipótesis de que la acción trágica se deriva de la carrera sacrificial en torno a la thymele. Esta hipótesis prueba antes que nada que las obras de teatro áticas se desarrollaban en forma de competiciones. No sólo los autores competían entre sí, sino también los protagonistas, y hasta los coreutas. Pero lo que autoriza internamente a calificar de «agonal» a toda representación trágica es cierta opresión muda que no se transmite tanto a los espectadores como se pone de manifiesto en los personajes. El espectáculo se lleva a cabo gracias a la participación de éstos en la concurrencia silenciosa del agón. En su análisis del «hombre metaético» Franz Rosenzweig ha convertido en la piedra angular de la teoría de la tragedia la inmadurez que priva al héroe trágico del derecho a la palabra, privación que distingue a la figura principal de la tragedia griega de cualquier tipo de héroe trágico posterior. «Pues éste es el signo distintivo del yo, el sello de su grandeza así como el estigma de su debilidad: el hecho de que calla. El héroe trágico sólo dispone de un lenguaje que le sea perfectamente adecuado: precisamente el silencio. Así sucede desde el principio. Lo trágico ha creado la forma artística del drama con el único propósito de poder representar el acto de quedarse callado... Al callar, el héroe rompe los puentes que lo unen a dios y al mundo y abandona la esfera de la personalidad (la cual mediante la palabra se delimita y se individualiza frente a los demás) para elevarse hasta la glacial soledad del yo. Pues el yo no sabe nada de lo que está fuera de él, se encuentra pura y simplemente solo. Y ¿cómo puede él manifestar esta soledad suya, esta rígida actitud de desafiante autosuficiencia, sino precisamente callando. Esto es lo que ocurre en las tragedias de Esquilo, como ya nota- ron sus mismos contemporáneos»²⁰. La actitud de desafío no puede sin embargo considerarse el factor dominante del silencio trágico, al que este pasaje concede tanta importancia. A esta actitud de desafío se llega más bien después de haber pasado por la experiencia de la privación del lenguaje, condición que a su vez se acentúa como consecuencia de tal actitud de desafío. El contenido de los actos del héroe pertenece a la comunidad tanto como el lenguaje. Y, al no reconocer la comunidad popular tal contenido, se queda sin expresar dentro del héroe. Y cuanto mayor sea el alcance potencial de su acción y de su saber, con tanta mayor violencia debe el héroe encerrarlos literalmente dentro de los límites de su yo físico. Sólo a su physis, y no al lenguaje, debe el héroe la capacidad de perseverar en su causa, y por ello debe defenderla 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 vida es la pura vivencia de la mismidad»²¹. Más claramente aún, un pasaje de Nietzsche muestra como a éste no se le había escapado la situación constitutiva del silencio trágico. Aunque Nietzsche no llegó a sospechar la significación que, en cuanto fenómeno del agón, el silencio tiene en la esfera de lo trágico, sin embargo acierta cuando, a propósito de él, opone la imagen al discurso. Los héroes trágicos «hablan, en cierto modo, más superficialmente de como actúan; el mito no encuentra de ninguna manera en la palabra hablada su objetivación adecuada. Tanto la articulación de las escenas como las imágenes intuitivas revelan una sabiduría más profunda que la que el poeta mismo puede encerrar en palabras y conceptos»²². Sólo que este hecho difícilmente puede considerarse un fracaso, como Nietzsche a continuación pretende. Cuanto más rezagada se queda la palabra trágica con respecto a la situación (que ya no se puede llamar trágica si aquélla la alcanza) tanto más ha logrado el héroe liberarse de las viejas leyes: cuando éstas acaban por darle alcance, el les sacrifica nada más que la muda sombra de su ser, el yo, mientras que su alma encuentra su salvación en la palabra de una

comunidad distante. La representación trágica de la leyenda cobraba así una actualidad inagotable. La visión del padecimiento del héroe enseña a la comunidad el agradecimiento y el respeto por la palabra que él le ha donado al morir: una palabra que, a cada nueva versión que el dramaturgo arrancaba a la leyenda, se encendía en otro lugar como un don sin cesar renovado. Mucho más todavía que el pacho trágico, el silencio trágico se convirtió en el receptáculo de una experiencia de lo sublime de la expresión lingüística experiencia que suele estar mucho más viva en la literatura de la Antigüedad que en la posterior. El decisivo enfrentamiento de los griegos con el orden demoníaco del mundo también confiere a la poesía trágica su sello distintivo en términos de la filosofía de la historia. Lo trágico es a lo demoníaco lo que la paradoja a la ambigüedad. En todas las paradojas de la tragedia (en el sacrificio, que, cumpliendo con la vieja ley, funda una nueva; en la muerte, que es expiación, pero que sólo consigue arrebatarse el yo; en la conclusión, que decreta la victoria para el hombre y también para el dios) la ambigüedad, señal inconfundible de lo demoníaco, se halla en estado de extinción. Esto se acusa por doquier, aunque no resulte siempre claramente perceptible. Así en el quedarse callado del héroe, silencio que no encuentra justificación y ni siquiera la busca, y de esta forma hace recaer la sospecha sobre sus perseguidores. Pues su significado se invierte: lo que se destaca no es el pasmo del inculpado, sino el testimonio de su padecer silencioso, y la tragedia, que parecía consistir en un juicio del héroe, se transforma en un proceso a los olímpicos en el que aquél testifica y, contra la voluntad de los dioses, proclama «el honor del semidiós»²³. El profundo impulso justiciero de Esquilo²⁴ anima la profecía antiolímpica característica de toda poesía trágica. «No fue en el campo del derecho, sino en el de la tragedia, donde el genio levantó por primera vez la cabeza de la niebla de la culpa, ya que en la tragedia se consigue quebrantar el destino demoníaco. Pero esto no sucedió porque el infinito encadenamiento pagano de culpa y expiación fuera sustituido por la pureza del hombre absuelto y reconciliado con la pureza del dios, sino porque en la tragedia el hombre pagano se da cuenta de que es mejor que sus dioses, y esta toma de conciencia le priva del lenguaje, condenando al silencio a tal descubrimiento, el cual sin hacerse notar trata de juntar fuerzas secretamente... Lo que está en juego no es restaurar el "orden ético del mundo", sino el hecho de que el hombre moral, aún mudo, aún privado del derecho a la palabra por ser menor de edad (de ahí que se lo designe como héroe), pretende levantarse en medio de la inestabilidad de aquel mundo atormentado. La paradoja del nacimiento del genio en el contexto de la privación moral del lenguaje, de la infantilidad moral, constituye lo sublime de la tragedia»²⁵.

Sería superfino observar que lo sublime del contenido de la tragedia no se explica en función del rango y la ascendencia de sus personajes, si no fuera porque el hecho de que tantos héroes hayan sido también reyes ha dado lugar a extrañas especulaciones y a confusiones obvias. Tanto las unas como las otras entienden esta condición monárquica intrínsecamente, y además en el moderno sentido de la palabra. Pero nada es tan evidente como que se trata de un rasgo accidental, heredado del material de la tradición en la que la poesía trágica está basada. En los tiempos primitivos ésta gira en torno al soberano, por lo cual la ascendencia real del personaje dramático es indicativa de que tuvo su origen en la edad heroica. Sólo por esta razón tiene importancia tal linaje, aunque es, desde luego, una importancia decisiva. Pues la brusquedad del yo heroico (que no es un rasgo de carácter, sino el sello distintivo del héroe en términos de la filosofía de la historia) es la que corresponde a su posición de dominio. Frente a este simple hecho, la interpretación dada por Schopenhauer de la figura del monarca en la tragedia aparece como una de esas nivelaciones que, basándose en la generalidad de lo humano, tienden a borrar la diferencia esencial entre el teatro antiguo y el moderno. «Los griegos siempre escogían como héroes de sus tragedias a personas de sangre real, los modernos también las más de las veces. Pero la razón de esa preferencia no estriba, desde luego, en el hecho de que el rango confiera más dignidad al personaje que actúa o que sufre: como lo único que cuenta es desencadenar las pasiones humanas, resulta indiferente el valor relativo de los individuos que las suscitan, y a este efecto tanto valen granjeros como reyes... Sin embargo, si las personas de mayor poder y prestigio son las más apropiadas para la tragedia es porque el infortunio, en el que debemos reconocer el destino de la vida humana, tiene que presentar una magnitud suficiente como para parecer temeroso a cualquier tipo de espectador... Ahora bien, las circunstancias que llevan a una familia plebeya a la indigencia y a la desesperación son casi siempre, a los ojos de los grandes y de los ricos, muy insignificantes y se pueden remediar mediante ayuda humana, a veces incluso gracias a una nadería: tales espectadores no podrán, por tanto, ser afectados trágicamente por ellas. Las desgracias de los grandes y los poderosos, por el contrario, inspiran un temor absoluto: no pueden ser aliviadas por ninguna ayuda externa, pues los reyes tienen que ayudarse mediante sus propias fuerzas, o sucumbir. A esto hay que añadir que la caída es tanto más aparatosa cuanto mayor la altura. Esa altura no existe en el caso de los plebeyos»²⁶. Aquí Schopenhauer explica la dignidad jerárquica del personaje trágico de un modo totalmente barroco (en función de los incidentes desafortunados de la «tragedia»), lo que no tiene nada que ver con el rango de las figuras heroicas, que se encuentran al margen del tiempo. En cambio, la posición social del príncipe tiene en el moderno Trauerspiel un significado ejemplar y mucho más preciso, como ya señalamos antes en su debido lugar. Las investigaciones más recientes no se han dado todavía cuenta de lo que, por detrás de este parentesco engañoso, separa al

Trauerspiel de la tragedia griega. Y hay una gran dosis de ironía involuntaria en las observaciones de Borinski a propósito de los escauceos trágicos de Schiller en *La novia de Mesina* (escauceos a los que el punto de vista romántico terminó por imponer con tanta vehemencia el calificativo de Trauerspiel): siguiendo a Schopenhauer, Borinski afirma de la elevada posición de los personajes, persistentemente subrayada por el coro: «¡Cuánta razón tenía la poética del Renacimiento (no con ánimo pedante, sino vitalmente humano) al atenerse escrupulosamente a los "reyes y héroes" de la tragedia antigua!»²⁷.

Schopenhauer concibió la tragedia como Trauerspiel. De los grandes metafísicos alemanes posteriores a Fichte quizá él fuera el menos dotado para entender el drama griego. En el drama moderno no vio sino un estadio avanzado de la evolución de aquél, y tal modo de relacionarlos, por insuficiente que resulte, nos permite por lo menos localizar el problema. «Lo que confiere a todo fenómeno trágico, sea en la forma en que aparezca, su característico impulso hacia un plano superior, es el conocimiento incipiente de que el mundo y la vida son incapaces de proporcionarnos una satisfacción verdadera y de que, por tanto, no se merecen nuestro apego. En esto consiste el espíritu trágico: él nos conduce a la resignación. Reconozco que este espíritu de resignación rara vez aparece o se expresa directamente en la tragedia antigua... Así como la ecuanimidad estoica se distingue fundamentalmente de la resignación cristiana en que enseña sólo a soportar con serenidad y a esperar con compostura el mal inevitablemente necesario, mientras que el Cristianismo predica la renuncia y la abdicación de la voluntad, así también los héroes trágicos de la Antigüedad manifiestan una sumisión constante bajo los inevitables golpes del destino, al contrario que el Trauerspiel cristiano, que nos ofrece el espectáculo de la entera renuncia a la voluntad de vivir, el abandono gozoso del mundo, con plena consciencia de su futilidad y su nadería. Soy totalmente de la opinión de que la tragedia moderna es superior a la de los antiguos»²⁸. A esta imprecisa valoración, víctima de las limitaciones de una metafísica que ignora la historia, hay que oponerle unas afirmaciones de Rosenzweig que nos permitirán apreciar los progresos que ha hecho la historia filosófica del drama gracias a los descubrimientos de este pensador. «Uno de los rasgos que mejor diferencian interiormente a la tragedia moderna de la antigua... es el hecho de que todas sus figuras son distintas entre sí, distintas como cada personalidad pueda serlo de las demás... No sucedía así en las tragedias antiguas. En ellas sólo variaban las acciones, pero el héroe, en cuanto héroe trágico, era siempre el mismo: siempre el mismo yo desafiadamente encerrado dentro de sí. La exigencia de ser siempre consciente de modo esencial, es decir, cuando se encuentra a solas consigo mismo, contraría a la conciencia del héroe moderno, necesariamente limitada como es. Pues la conciencia aspira siempre a la claridad; una conciencia limitada es una conciencia imperfecta... Y así la tragedia moderna persigue un fin totalmente desconocido por la antigua: la tragedia del hombre absoluto en su relación con el objeto absoluto... El propósito apenas consciente... es éste: sustituir la incalculable multiplicidad de los caracteres por un solo carácter absoluto: un héroe moderno dotado del mismo grado de unidad y de permanencia que el héroe antiguo. Este punto de convergencia, en el que se cortarían las líneas de todos los caracteres trágicos, este hombre absoluto... no es otro que el santo. La tragedia de santos constituye el anhelo secreto del autor trágico... Poco importa que... este objetivo esté o no todavía al alcance del poeta trágico. En todo caso, aunque resulte inalcanzable para la tragedia en cuando obra de arte, para la conciencia moderna tal ideal viene a ser exactamente el equivalente de lo que el héroe representaba para la conciencia de los antiguos»²⁹. Como fácilmente se habrá adivinado, la «tragedia moderna» que en este párrafo se intenta deducir de la tragedia antigua no es otra que la que designamos con el nombre tan significativo de Trauerspiel. A la luz de esta denominación, las reflexiones con las que se cierra la cita pierden su carácter hipotético. Pues, como lo certifican los dramas de mártires, el Trauerspiel constituye una forma de la tragedia hagiográfica. Y sólo en la medida en que la mirada aprenda a reconocer sus características en una múltiple comente de dramas que van desde Calderón hasta Strindberg, se pondrá de manifiesto que esta forma, que constituye una variedad del misterio escénico medieval, cuenta aún con un futuro delante de sí.

Pero lo que aquí nos importa no es su futuro, sino su pasado. Un pasado que nos hace remontarnos mucho más atrás, hasta un punto de inflexión en la historia del propio espíritu griego: la muerte de Sócrates. En cuanto parodia de la tragedia, los dramas de mártires tienen su origen en la figura de Sócrates moribundo. Y en este caso, como en tantos otros, la parodia de una forma es señal de su extinción. Wilamowitz confirma que para Platón este acontecimiento significó el final de la tragedia. «Platón quemó su tetralogía, no porque renunciara a ser un escritor a la manera de Esquilo, sino porque reconocía que el autor trágico ya no podía ser el maestro que instruye al pueblo. Pero el peso de la tragedia era tan grande que trató de crear una nueva forma artística de carácter dramático, sustituyendo la superada leyenda heroica por otro ciclo legendario: el ciclo de Sócrates»³⁰. Este ciclo de la leyenda de Sócrates constituye una secularización exhaustiva de la leyenda heroica, ya que pone sus paradojas demoniacas en manos de la razón. A primera vista, la muerte del filósofo sin duda se asemeja a la muerte trágica. Es un sacrificio expiatorio conforme a la letra de una ley antigua, una muerte sacrificial que instaure una comunidad en nombre de una justicia venidera. Pero es precisamente esta coincidencia lo que por

contraste nos revela mejor el verdadero alcance del elemento agonal en la tragedia genuina: esa pugna sin palabras, esa fuga muda del héroe que en los diálogos platónicos fue sustituida por un despliegue tan brillante del discurso y de la conciencia. El elemento agonal desapareció del drama socrático (hasta su misma disputa filosófica no es más que un ejercicio simulado) y la muerte del héroe se convirtió de golpe en la muerte de un mártir. Al igual que el héroe cristiano de la fe (lo que explica la simpatía con que fue visto por muchos padres de la Iglesia así como el odio de Nietzsche, quienes detectaron este hecho con olfato infalible), Sócrates muere voluntariamente y, si calla, es porque renuncia voluntariamente a hablar, movido por una actitud de superioridad inusitada, pero desprovista de cualquier tono de desafío. «Pero el que se le sentenciase a muerte, y no a destierro únicamente, eso parece haberlo impuesto el mismo Sócrates, con completa claridad y sin el horror natural a la muerte... El Sócrates moribundo se convirtió en el nuevo ideal, jamás visto antes en parte alguna, de la noble juventud griega»³¹. Platón no pudo señalar más elocuentemente la distancia que separaba a este ideal del ideal del héroe trágico que escogiendo la inmortalidad como tema de la última conversación de su maestro. Si, tal como se la presenta en la Apología, la muerte de Sócrates podía todavía parecer trágica (afín como es a la de Antígona, iluminada ya por un concepto demasiado racional del deber), la atmósfera pitagórica del Fedón muestra a esta muerte totalmente desvinculada de la tragedia. Sócrates mira a la muerte cara a cara como un mortal (como el mejor y el más virtuoso de los mortales, si se prefiere), pero ve en ella algo extraño, más allá de lo cual espera encontrarse consigo mismo en la inmortalidad. No así el héroe trágico, que retrocede tembloroso ante la muerte, como si se tratara de un poder que le es familiar, personal e inmanente. Su vida se despliega, de hecho, a partir de la muerte, que no constituye su final, sino su forma. Pues la existencia trágica sólo alcanza su justificación porque ya desde el principio es tan trazados en ella, y siempre la acompañan, los límites de su vida, bien sea la del lenguaje o la del cuerpo. Este hecho ha sido expresado de muy distintas maneras. Nunca quizás tan acertadamente como en una referencia ocasional, según la cual la muerte trágica no es más que «el signo externo de que el alma ha muerto»³². Y hasta se podría afirmar que el héroe trágico está privado de alma. Su inmenso interior vacío sirve de caja de resonancia para los nuevos y lejanos mandatos de los dioses, y de este eco aprenden las generaciones venideras su lenguaje. Igual que en el hombre común la vida gana terreno, así también en el héroe se propaga la muerte, y la ironía trágica surge cada vez que él (asistido de profundas razones de cuya existencia ni siquiera sospecha) comienza a hablar de las circunstancias de su ruina como si se tratara de las de su vida. «También la resolución del hombre trágico ante la muerte es... sólo aparentemente heroica, sólo para la consideración humano-psicológica; los héroes que mueren en la tragedia —así más o menos escribió un joven trágico— están muertos mucho antes de morir»³³. La existencia física y espiritual del héroe constituye el marco de la realización de lo trágico. Si la «autoridad del marco» (como ha sido denominada con acierto) es realmente uno de los elementos esenciales para distinguir la antigua concepción de la vida frente a la moderna, que parece caracterizarse más bien por una proliferación infinita y matizada de los sentimientos y las situaciones, entonces tal autoridad no puede separarse de la de la tragedia misma. «No es la fuerza, sino la duración de los sentimientos elevados lo que hace la grandeza del hombre.» Sólo el marco preestablecido de su vida es capaz de garantizar esta monótona durabilidad del sentimiento heroico. El oráculo de la tragedia es algo más que un simple sortilegio mágico del destino: es la exteriorización de la certeza de que no hay vida trágica que transcurra fuera de su marco. La necesidad, tal como aparece establecida en este marco, no es causal ni tampoco mágica. Es la necesidad representada por la actitud de desafío gracias a la cual el yo, callando, saca a la luz del día lo que tiene que decir. Y ella se derretiría con el soplo de la palabra igual que la nieve con el viento del sur. Pero esto sólo podría llevarlo a cabo una palabra desconocida. El desafío heroico encierra dentro de sí esta palabra desconocida: así se diferencia de la *hybris* de un hombre al que la conciencia plenamente desarrollada de la comunidad ya no le reconoce ningún contenido oculto.

La *hybris* trágica, que paga con la vida del héroe su derecho a permanecer callada, sólo era posible en épocas arcaicas. No dignando justificarse ante los dioses, el héroe establece con ellos una especie de pacto de expiación que tiene un significado doble: no sólo implica la restauración de un antiguo orden jurídico, sino que también señala el comienzo de su debilitamiento en la conciencia lingüística de la comunidad renovada. Bajo el signo de este contrato la competición, el derecho y la tragedia se integran, llegando a constituir la gran trinidad agonal de la vida griega (la Historia de la civilización griega de Jacob Burckhardt alude al agón en cuanto esquema básico³⁴). «La legislación y el procedimiento legal surgieron en la Hélade de la lucha contra la ley del más fuerte y la autodefensa. Allí donde la inclinación a tomarse la justicia por su mano desaparecería o el estado conseguía atajarla, el proceso no asumió al principio la forma de la búsqueda de una decisión judicial sino la de un debate orientado a la conciliación... En el marco de ese procedimiento, cuyo objetivo principal no era alcanzar la justicia absoluta, sino impulsar el agraviado a renunciar a la venganza, las formas sacrales de la prueba y de la sentencia tenían que adquirir una singular importancia, a fin de poder impresionar por igual a la parte perdedora»³⁵. El antiguo proceso (el proceso penal especialmente) es diálogo, ya que está construido en función del doble papel del acusador y del acusado, sin atenerse a un procedimiento oficial. Tiene también un coro: esta función es

asumida en parte por los testigos jurados (en el antiguo derecho cretense, por ejemplo, las partes probaban su caso con la ayuda de compurgadores, es decir, mediante testigos de su buen nombre, los cuales originariamente llegaban a responder de los derechos de sus representados incluso en la ordalía, sirviéndose de las armas), en parte por la intervención de los camaradas de los acusados suplicando clemencia al tribunal y en parte, finalmente, por la asamblea popular encargada de juzgar. Lo importante y característico del derecho ateniense es el salto dionisiaco, es decir, el hecho de que la palabra ebria y extática pudiera romper el perímetro regular del agón: el que de la fuerza persuasiva del discurso vivo surgiera una justicia más alta que la resultante del proceso en que unas facciones se enfrentan entre sí por medio de las armas o de fórmulas verbales estereotipadas. La práctica de la ordalía es transgredida por el lagos en libertad. Aquí es donde estriba la profunda afinidad que en Atenas existe entre el proceso judicial y la tragedia. La palabra del héroe, cuando esporádicamente logra atravesar la rígida armadura del yo, se convierte en un grito de indignación. La tragedia se ajusta a la imagen del desarrollo de un juicio, pues también en ella tiene lugar un debate con vistas a la conciliación. De ahí que en Sófocles y en Eurípides los héroes no aprendan «a hablar... sólo a debatir»; de ahí el que «la escena de amor resulte extraña a la dramaturgia antigua»³⁶. Pero, si en la mente del autor el mito trágico equivale al desarrollo de un juicio, hay que tener en cuenta que su drama viene a ser al mismo tiempo una réplica y una revisión del procedimiento judicial, el cual aumentó de tamaño hasta asumir las proporciones del anfiteatro. En cuanto instancia de control (y hasta de juicio) la comunidad asiste a esta incorporación del procedimiento judicial a la escena. Por su lado, ella trata de pronunciarse sobre el acuerdo alcanzado por las partes en litigio, compromiso con cuya interpretación el dramaturgo renueva la memoria de las hazañas del héroe. Pero en la conclusión de la tragedia resuena siempre un *non liquet**. Bien es verdad que el desenlace constituye también en cada caso una redención, pero se trata sólo de una redención momentánea, problemática, limitada. La sátira que precede o sigue a la tragedia expresa el hecho de que sólo un impulso cómico puede preparar para el *non liquet* del proceso representado, o bien reaccionar a él. Y aún así se hace sentir el terror suscitado por la conclusión inescrutable: «El héroe, que suscita temor y compasión en los demás, sigue siendo él mismo un rígido yo inmóvil. En el espectador estas emociones son inmediatamente absorbidas, haciendo también de él un yo cerrado en sí mismo. Cada uno existe para sí, cada uno sigue siendo un yo. No surge ninguna comunidad. Pero surge un contenido común. Los yoes no se encuentran, y sin embargo resuena en todos la misma nota: el sentimiento del propio yo»³⁷. La teoría de las unidades fue una consecuencia fatal y duradera de la dimensión forense de la tragedia. Este fundamento de las unidades dramáticas, a pesar de su carácter sumamente empírico, se le escapó a la siguiente interpretación, que no carece de profundidad por otra parte: «La unidad de lugar es el obvio símbolo inmediato de ese estar-detenido en medio del cambio constante de la vida entorno; por eso es el camino técnicamente necesario de su realización. Lo trágico es sólo un instante: éste es el sentido expresado por la unidad de tiempo»³⁸. No es que esto haya que ponerlo en duda: el período limitado durante el cual el héroe emerge del mundo subterráneo subraya al máximo esta detención del curso del tiempo. Jean Paul no hace más que renunciar a su intuición más sorprendente al preguntarse retóricamente a propósito de la tragedia: «¿A quién se le ocurriría presentar en fiestas públicas y delante de una multitud figuras lúgubres del mundo de las sombras?»³⁹. A ninguno de sus contemporáneos se le hubiera pasado por la imaginación algo parecido. Pero, como sucede siempre, también en este caso el estrato más fecundo para la interpretación metafísica se encuentra en el plano mismo de lo pragmático. A este nivel la unidad de lugar hay que identificarla con la sede del tribunal; la unidad de tiempo, con la de la jornada judicial, siempre delimitada por el curso del sol o por cualquier otro procedimiento; y la unidad de acción, con la de la celebración de la vista pública. Estas circunstancias son las que hacen de los diálogos socráticos el epílogo definitivo de la tragedia. Durante el curso de su propia vida el héroe no sólo adquiere la palabra, sino también un grupo de discípulos: sus jóvenes portavoces. Su silencio, y no su discurso, va a estar impregnado de la mayor ironía a partir de ahora. De ironía socrática, que es todo lo contrario de la ironía trágica. Trágico es el lapsus del discurso, mediante el cual éste llega a rozar inconscientemente la verdad de la vida del héroe: el yo, tan profundamente encerrado en sí mismo que no despierta ni siquiera cuando en sueños pronuncia su propio nombre. En cambio, el silencio irónico del filósofo, ese silencio reservado e histriónico, es consciente. En lugar de la muerte sacrificial del héroe, Sócrates propone el ejemplo del pedagogo. Pero esa misma guerra que el racionalismo de Sócrates había declarado al arte trágico, la obra de Platón también la emprende contra la tragedia, aunque con una actitud de superioridad que acaba afectando más al atacante que al objeto de sus ataques. Pues esta lucha no se llevaba a cabo en nombre del espíritu racional de Sócrates, sino conforme al espíritu del diálogo mismo. Cuando, al final del Banquete, Sócrates, Agatón y Aristófanes están sentados, solitarios, los unos enfrente de los otros, ¿no es la serena luz de sus diálogos la que, juntamente con el alba, Platón hace irrumpir sobre los tres, coincidiendo con el discurso sobre el verdadero poeta, en el que se dan unidos la tragedia y la comedia por igual? En el diálogo hace su aparición el lenguaje dramático puro, antes de que la dialéctica de lo trágico y de lo cómico lo escindiera. Este elemento dramático puro implica una restauración de los misterios, que se habían secularizado gradualmente en las formas del drama griego: su lenguaje está representado en el teatro moderno por el Trauerspiel sobre todo.

Al identificarse el Trauerspiel con la tragedia, hubiera debido parecer muy extraño que la Poética de Aristóteles no hable del luto como reacción frente a lo trágico. Pero, muy lejos de constatar este hecho, la estética moderna ha creído a menudo haber logrado encerrar en el concepto mismo de lo trágico un sentimiento correspondiente a la reacción emocional suscitada tanto por la tragedia como por el Trauerspiel. Sin embargo, lo trágico es un estadio preliminar a la profecía. Es un hecho de naturaleza exclusivamente lingüística: trágicos son la palabra y el silencio de los tiempos arcaicos en los que la voz profética ensaya sus primeros balbuceos, trágicos son el padecimiento y la muerte cuando liberan a esta voz, pero nunca es trágico el contenido empírico que un destino presenta en razón de su complicación. El Trauerspiel es concebible en términos de pantomima, la tragedia no. Pues la lucha contra el carácter demoníaco de la ley está vinculada a la palabra del genio. La volatilización de lo trágico en el psicologismo va emparejada con la equiparación del Trauerspiel a la tragedia. Ya el nombre mismo de este último indica que su contenido suscita un sentimiento de luto [Trauer] en el espectador. Esto no quiere decir para nada que este contenido se preste mejor que el de la tragedia a ser explicado conforme a las categorías de la psicología empírica, sino que, a la hora de describir el luto, el examen del Trauerspiel podría ser mucho más útil que el análisis del estado de aflicción mismo. Pues el Trauerspiel no es tanto un espectáculo que provoca un sentimiento luctuoso como un espectáculo en el que el luto encuentra satisfacción: un espectáculo que se desarrolla ante los ojos de los que padecen luto. Estas obras se caracterizan por el despliegue de cierta ostentación. Sus cuadros están dispuestos para ser vistos; ordenados tal como quieren ser vistos. Así, el teatro renacentista italiano, que en múltiples aspectos extendió su influencia hasta el Barroco alemán, nació de la pura ostentación: de los trionfos o cortejos provistos de un recitado aclaratorio, surgidos en la Florencia de Lorenzo de Medicis. Y en todo el Trauerspiel europeo el escenario tampoco se puede fijar de modo estricto; no constituye un lugar propiamente dicho, sino que él también se encuentra dialécticamente desgarrado. Vinculado a la corte, no deja de ser un escenario ambulante: sus tablas representan metafóricamente la tierra como una escena creada para el despliegue de la historia, y sigue a la corte de ciudad en ciudad. A los ojos de los griegos, sin embargo, el escenario constituye un topos cósmico. «La forma del teatro griego recuerda un solitario valle de montaña; la arquitectura de la escena aparece como una resplandeciente nube que las bacantes que vagan por la montaña divisan desde la cumbre, como el recuadro magnífico en cuyo centro se les revela la imagen de Dioniso»⁴¹. Poco importa si esta bella descripción corresponde a la realidad, o si, por una imprecisa analogía con el espacio limitado de la audiencia judicial, la afirmación de que «la escena se convierte en tribunal» es válida para cualquier comunidad afectada. En cualquier caso la forma griega de la trilogía no constituye un acto repetible de ostentación, sino un fenómeno singular: la revisión del proceso trágico ante una instancia más alta. Como queda sugerido por el teatro a cielo abierto y el hecho de que la representación nunca se repita del mismo modo, lo que en la trilogía tiene lugar es la ejecución de un acontecimiento decisivo en el cosmos. La comunidad es invitada a presenciar y a juzgar la realización de este acontecimiento. Mientras que en la tragedia el espectador constituye una exigencia de la obra misma y queda justificado a partir de ella, el Trauerspiel sólo puede entenderse desde el punto de vista de quien lo contempla. Éste percibe cómo en el escenario (un espacio correspondiente al mundo interior del sentimiento y desligado del cosmos) se le presentan acciones contundentemente. La relación entre el duelo y la ostentación, tal como se manifiesta en el teatro del Barroco, ha sido expresada lacónicamente en el lenguaje. Así, por ejemplo, «Trauerbühne ["catafalco" o, literalmente, "escenario fúnebre"]»: en sentido figurado, la tierra en cuanto teatro de acontecimientos tristes...»; «Trauergepränge ["pompas fúnebres"]»; Trauergerüst ["armazón fúnebre"]»: un armazón cubierto de paños y provisto de adornos, de imágenes simbólicas, etc., sobre el cual se expone el cadáver de un ilustre difunto en su ataúd (catafalco, castrum doloris, Trauerbühne)⁴². El término Trauer ["luto", "duelo"] está siempre disponible para estas combinaciones, en las que podría decirse que chupa la médula del significado de las palabras que lo acompañan⁴³. La siguiente cita de Hallmann sirve muy bien para ilustrar el significado tan contundente que, con total independencia de la estética, este término podía llegar a tener en el Barroco: «¡He aquí el drama [Trauerspiel] que engendran tus vanidades! ¡He aquí la danza de la muerte que se incuba en el mundo!»⁴⁴.

El período sucesivo adoptó de la teoría barroca la suposición de que los temas históricos eran particularmente apropiados para el Trauerspiel. Y, del mismo modo que este período no supo ver cómo en los dramas barrocos la historia se transformaba en historia natural, tampoco prestó atención en el análisis de la tragedia a la separación entre la leyenda y la historia. Así se explica que llegara a concebir una tragedia histórica. Otra consecuencia de estas limitaciones fue la asimilación del Trauerspiel a la tragedia, asimilación que asumió la función teórica de camuflar el carácter problemático del drama histórico tal como había sido engendrado por el Clasicismo alemán. Uno de los aspectos más evidentes de esta problematicidad es la relación incierta con el material histórico. La libertad con que tal drama interpreta el material histórico quedará siempre muy por debajo de la exactitud tendenciosa con que la tragedia renueva el mito; pero, por otra parte (y por contraste con el Trauerspiel barroco y su prurito de atenerse a las fuentes con mentalidad de cronista, lo cual es perfectamente compatible con la

creación poética), este género de teatro se va a sentir peligrosamente vinculado a la «esencia» misma de la historia. En cambio, la completa libertad de la trama es propia fundamentalmente del Trauerspiel. El muy considerable grado de desarrollo que esta forma alcanzó durante el Sturm und Drang puede entenderse, si se desea, como un intento de experimentar por sí mismo las potencialidades que ella encerraba y también como una emancipación de los límites arbitrarios del ciclo temático procedente de las crónicas. De un modo distinto, esta influencia del universo formal del Barroco queda confirmada por la figura del «poderoso hombre de genio», un híbrido burgués del tirano y el mártir. Minor llamó la atención sobre esta síntesis en A tita de Zacharias Wenier⁴⁵. Incluso el mártir propiamente dicho y el tratamiento dramático de sus suplicios sobreviven en la muerte por inanición de Ugolino [de H. W. von Gerstenberg] o en el tema de la castración de El preceptor [de J. M. Lenz]. De este modo el drama de la condición de la criatura se sigue representando, sólo que en él ahora la muerte cede su lugar al amor. Pero también aquí la caducidad sigue teniendo la última palabra. «¡Ah, que el hombre pase por la tierra sin dejar ni una sola huella, como la sonrisa en la cara o el canto del pájaro a través del bosque!»⁴⁶. Por medio de estos lamentos el Sturm und Drang creyó haber captado el espíritu de los coros de la tragedia, con lo cual retuvo un componente de la interpretación barroca de lo trágico. En el curso de su crítica al Laocoon [de Lessing], contenida en la primera de sus Silvas críticas, Herder, en cuanto portavoz de la época de Ossian, presenta a los griegos quejándose en voz alta con su «proclividad... a las dulces lágrimas»⁴⁷. La verdad es que no hay lamentos en el coro de la tragedia. A la vista de los profundos sufrimientos, el coro adopta una actitud de superioridad, lo que contradice la idea de que se abandona al lamento. Buscar las razones de esta superioridad en la impasibilidad o incluso en la compasión equivaldría a caracterizarla superficialmente. Al contrario, la dicción del coro restaura las ruinas del diálogo trágico convirtiéndolas en una construcción lingüística que queda consolidada a ambos lados del conflicto: tanto en la sociedad ética como en la comunidad religiosa. La presencia continua de los miembros del coro muy lejos de disolver el acontecimiento trágico en lamentos, impone, por el contrario, límites a la emoción, incluso en los diálogos, como Lessing ya señaló⁴⁸. La concepción del coro como una «lamentación luctuosa» en la que «resuena el dolor primordial de la Creación»⁴⁹ no es más que una interpretación genuinamente barroca de su esencia. Pues esta tarea les corresponde, al menos en parte, a los Reyens del Trauerspiel alemán, los cuales tienen también otro cometido menos obvio. Los coros del drama barroco no son exactamente intermezzi como los del drama antiguo, sino más bien marcos que encuadran cada acto y son a él lo que las orlas de la tipografía del Renacimiento al cuerpo de la página impresa. Ellos sirven para subrayar la naturaleza del acto en cuanto componente de un mero espectáculo. De ahí que, en comparación con el coro de la tragedia, los Reyens del Trauerspiel suelen estar más desarrollados y sean más independientes de la acción. En los intentos del Clasicismo por crear un drama histórico se manifiesta la supervivencia apócrifa del Trauerspiel de un modo completamente distinto que en el Sturm und Drang. Entre los escritores modernos ninguno ha luchado como Schiller por mantener el pathos antiguo en temas que ya no tienen nada que ver con el mito utilizado por los autores trágicos. El punto de partida irreplicable que el mito proporcionó a la tragedia él creía haberlo encontrado de nuevo en la historia. Pero la historia de por sí no contiene ningún momento trágico tal como lo entendían los antiguos, ni tampoco ningún momento del destino en el sentido romántico de la palabra, a menos que estas dos nociones se anulen, neutralizándose en el concepto de la necesidad causal. El drama histórico del Clasicismo se aproxima peligrosamente a esta vaga concepción conciliatoria, de modo que ni una moralidad emancipada de lo trágico ni una argumentación que se sustrae a la dialéctica del destino resultan suficientes para consolidar su edificio. Mientras que Goethe tendía a intervenir considerablemente a partir de los materiales dados (no en vano un fragmento suyo en que, bajo la influencia de Calderón, experimenta con un tema de la historia carolingia, lleva el título curiosamente apócrifo de Trauerspiel sacado de la historia de la Cristiandad), Schiller trataba de fundar el drama sobre el espíritu de la historia tal como la entendía el Idealismo alemán. Y, aunque desde otro punto de vista sus dramas puedan considerarse la obra de un gran artista, no se puede negar que con ellos fijó la forma que iban a adoptar sus epígonos. De este modo arrebató al Clasicismo la posibilidad de representar reflexivamente en el marco de la historia el destino en cuanto polo opuesto a la libertad individual. Pero cuanto más lejos llevaba este experimento, tanto más inexorablemente el drama romántico del destino le hacía aproximarse al prototipo del Trauerspiel, del que La novia de Mesina constituye una variante. Es un signo de su superior inteligencia artística el que, desdiciendo los teoremas idealistas, recurriera a la astrología en Wallenstein, a efectos milagrosos de estirpe calderoniana en La doncella de Orleans y a motivos introductorios también calderonianos en Guillermo Tell. Claro está que, después de Calderón, la versión romántica del Trauerspiel, en forma de «drama del destino» o como quiera que fuese, difícilmente podía ser otra cosa que una mera repetición. De ahí que Goethe dijera que Calderón hubiese podido llegar a resultar peligroso para Schiller. Con razón podía él creerse a salvo de este peligro cuando, en la conclusión del Fausto y con un ímpetu que sobrepasa a Calderón mismo, desplegó consciente y fríamente todo aquello hacia lo cual Schiller en parte podía sentirse empujado a pesar suyo, y en parte atraído irresistiblemente.

Las aporías estéticas del drama histórico tenían que manifestarse con máxima claridad en la forma más radical (y, por ello mismo, menos artística) de este drama: «las acciones principales de tema político». Se trata de la réplica meridional y popular al Trauerspiel culto del Norte. Significativamente, la única referencia de que disponemos a cualquier aspecto de esta forma en general (sin contar el que acabamos de señalar) procede del Romanticismo. Fue el literato Franz Horn el que en su historia de La poesía y la elocuencia de los alemanes caracterizó con sorprendente penetración las «acciones principales de tema político», aunque sin detenerse en ellas. Allí puede leerse: «En la época de Velthem eran especialmente populares las llamadas "acciones principales de tema político", de las que casi todos los historiadores de la literatura se han reído con soberano desdén, pero sin explicar por que. Tales "acciones" son de origen genuinamente alemán y del todo apropiadas para el carácter alemán. El amor por lo que podríamos llamar el "elemento trágico en estado puro" era raro, pero el impulso innato a lo romántico exigía abundante satisfacción, así como también la exigía el gusto por la farsa, que suele ser más vivo precisamente en las personas de talante más meditativo. Pero había además una inclinación específicamente alemana que no se satisfacía del todo con ninguno de estos géneros: se trata de la inclinación a lo serio en general, a la solemnidad; a la prolijidad a veces y en otras a la brevedad sentenciosa, y también a las digresiones. Como respuesta a esta necesidad se inventaron las llamadas "acciones principales de tema político", cuyo material temático procedía de las partes históricas del Viejo Testamento (?), de Grecia y Roma, de Turquía, etc., pero casi nunca de Alemania misma... En ellas los reyes y los príncipes aparecen muy sombríos y tristes con sus coronas de papel dorado en la cabeza, y aseguran al compasivo público que nada es más duro que gobernar, y que un leñador duerme mucho más tranquilo que ellos; los generales y los oficiales pronuncian magníficos discursos y cuentan sus grandes hazañas; las princesas, como es de justicia, son extremadamente virtuosas y, como también es de justicia, suelen estar sublimemente enamoradas de uno de los generales... En compensación, los ministros gozan de menos popularidad entre estos autores: por lo general se los presenta mal intencionados y dotados de un carácter negro, o por lo menos gris... El clown y fool resulta a menudo muy fastidioso para los personajes de la obra, quienes, a pesar de todo, no pueden simplemente liberarse de esta encamación de la parodia, que, en cuanto tal, es inmortal»⁵⁰. No es una casualidad el que esta encantadora descripción haga pensar en los espectáculos con muñecos. Stranitzky, el destacado exponente vienes del género, era propietario de un teatro de marionetas. Aunque los textos suyos que han llegado hasta nosotros no fueran representados en él, no tenemos más remedio que pensar que el repertorio de este teatro de marionetas tenía múltiples puntos de contacto con las «acciones principales de tema político», a cuyos epígonos paródicos podría muy bien haber dado acogida. La miniatura, hacia la que estas «acciones» tienden así a evolucionar, revela su especial afinidad con el Trauerspiel. Ya sea que se oriente hacia la reflexión sutil, como en su variedad española, o hacia el gesto estirado, como en la alemana, el Trauerspiel conserva siempre esa excentricidad lúdica que es innata a los héroes del teatro de marionetas. «Los cadáveres de Papiniano y de su hijo... ¿no pudieron haber sido representados por marionetas? En cualquier caso así tiene que haber sucedido en el caso del cadáver de León, arrastrado sobre la escena, o bien cuando había que representar a Cromwell, Irreton y Bradshaw en la horca... En esta categoría hay que incluir la horrible reliquia constituida por la cabeza carbonizada de la fiel princesa de Georgia... En el prólogo a Calharina, pronunciado por la Eternidad, toda una serie de accesorios escénicos yace en torno esparcida por el suelo, quizá de modo semejante a como se muestra en el frontispicio de la edición de 1657. Al lado del cetro y del báculo hay "joyas, un cuadro monedas y un escrito erudito". Conforme a sus propias palabras, la Eternidad pisotea... al padre y al hijo. Caso de que hayan sido mostrados sobre la escena, tanto éstos como el príncipe antes mencionado no pueden haber sido más que marionetas»⁵¹. La filosofía política, a la que tal punto de vista debía parecerle sacrílego, consiente la prueba por contraste. En Saumaise se puede leer: «Son ellos quienes tratan las cabezas de los reyes como balones, quienes juegan con las coronas como los niños con un aro, quienes consideran bastones de bufón los cetros de los príncipes y a quienes los atributos de la soberana Magistratura no les merecen más respeto que los maniqués»⁵². La misma apariencia física de los actores, del rey sobre todo, que se muestra revestido del ropaje ceremonial, podía causar una impresión de rigidez propia de las marionetas. «Los príncipes, que han nacido con la púrpura puesta, enferman cuando les falta el cetro»⁵³. Este verso de Lohenstein autoriza la comparación de los gobernantes de la escena barroca con los reyes de la baraja. En el mismo drama Micipsa habla de la caída de Masinissa, «cargado como estaba de coronas»⁵⁴. Y, por último, en Haugwitz se encuentra el siguiente pasaje: «Alcanzados el rojo terciopelo y esta vestidura florida y el raso negro, para que lo que alegra la mente y aflige el cuerpo se pueda leer en nuestras ropas, y ved quiénes fuimos en este espectáculo en el que la pálida muerte recita el último acto»⁵⁵.

Entre los distintos rasgos de las «acciones principales» inventariados por Hora el más relevante para el estudio del Trauerspiel, es la intriga de los ministros. Ésta desempeña también un papel en el drama serio de carácter poético: al lado de «las fanfarronadas, las lamentaciones, los funerales y las inscripciones sepulcrales» Birken también incluye en el repertorio temático del Trauerspiel «el perjurio y la traición... el engaño y las artimañas»⁵⁶. Pero en el teatro culto la figura del consejero maquinador no se mueve con la plena libertad que lo caracteriza en

el teatro popular, donde se encuentra en su elemento como personaje cómico. Así «el doctor Babra, un jurista confuso y favorito del rey». «Sus golpes de estado y su fingida ingenuidad... proporcionan a las escenas de carácter político una modesta capacidad de entretenimiento»⁵⁷. Con el intrigante se incorpora lo cómico al Trauerspiel. Pero no en cuanto elemento episódico. Lo cómico (mejor dicho, la pura broma) es la necesaria cara oculta del luto que de vez en cuando se hace notar igual que el forro de un vestido en el borde o en el revés. El personaje que lo encarna es inseparable del que representa el luto. «Nada de enfados entre dos buenos amigos, dos señores colegas no se van a hacer nada malo el uno al otro»⁵⁸, dice Hanswurt* a Pelifonte, el tirano de Mesina. Esta misma vinculación aparece expresada en el epigrama colocado sobre un grabado que representa un escenario en el que se ve un bufón a la izquierda y un príncipe a la derecha: «Cuando la escena se vade, ya no habrá ni bufón ni rey»⁵⁹. Pocas veces (si es que alguna) se ha dado cuenta la estética especulativa de lo cerca que la simple broma está del horror. ¿Quién no ha visto a los niños reírse de lo que espanta a los adultos? Es importante saber reconocer en el intrigante la alternancia, típica del sádico, entre el niño que ríe y el adulto que se horroriza. Esto es lo que hace Mone en su espléndida descripción de la figura del bribón que aparece en una obra de teatro del siglo XVI sobre la infancia de Cristo. «Está claro que este personaje prefigura al bufón de corte... ¿Cuál es el rasgo básico de su carácter? El desprecio que siente por la arrogancia humana. Esto es lo que distingue a este bribón del simple cómico gratuito de épocas posteriores. El Hanswurt tiene algo de inofensivo, pero este viejo bribón alimenta un sarcasmo mordaz y provocativo que impulsa indirectamente al horrible infanticidio. Hay en todo ello algo diabólico, y sólo porque este bribón tiene algo del demonio (por así decirlo), entra necesariamente a formar parte también de la obra, por si pudiera frustrar la redención provocando el asesinato del niño Jesús»⁶⁰. La sustitución del diablo por el funcionario es coherente con la secularización de las «pasiones» medievales en el drama del Barroco. Quizá por haberse inspirado en el pasaje de Mone antes citado, la siguiente descripción de las «acciones principales de tema político» vienesas, cuando trata de caracterizar al intrigante, también se remonta a la figura del bribón. El Hanswurt de las «acciones principales» aparecía equipado «con las armas de la ironía y la burla, habitualmente engañaba a sus colegas (tales como Scapin y Riepl) valiéndose de la astucia, y ni siquiera tenía escrúpulos para hacerse con la dirección de la intriga de la obra... Como hoy día en el teatro profano, ya en el siglo xv el bribón había asumido el papel de la figura cómica en las piezas sacras, y también como ahora, ya entonces este papel se integraba perfectamente en el marco de la obra y ejercía una influencia decisiva sobre el desarrollo de la acción»⁶¹. Pero tal papel no consistía, como estas palabras sugieren, en una amalgama de elementos esencialmente heterogéneos. La broma cruel y la comicidad inofensiva no son ninguna de las dos anterior a la otra; ambas están muy próximas entre sí en lo que a su origen respectivo se refiere, y es justamente la figura del intrigante la que permite al Trauerspiel, que tan a menudo se eleva en afectaciones, el no perder contacto con el suelo nutrido de ciertas experiencias maravillosamente profundas. Pero, si el luto del príncipe y la comicidad de su consejero se hallan tan estrechamente unidos, es sólo, en última instancia, porque estos dos afectos constituían la representación de las dos provincias del reino de Satán. Y el luto, cuya falsa santidad convierte el hundimiento del hombre ético en una amenaza inminente, aparece de repente, en todo su desamparo, como no totalmente desprovisto de esperanza, en comparación con la comicidad, en la que la mueca del diablo asoma sin tapujos. Pocas cosas muestran tan implacablemente las limitaciones artísticas del drama barroco alemán como el hecho de haber abandonado al teatro popular la expresión de esta significativa relación. En Inglaterra, en cambio, Shakespeare basó personajes como Yago y Polonio en el viejo esquema del bufón demoníaco. Con ellos el Lustspiel* penetra en el Trauerspiel. Pues no sólo de modo empírico (gracias a entrecruzamientos), sino también según la ley que preside su formación, estas dos formas están tan estrechamente ligadas entre sí como la tragedia y la comedia se oponen la una a la otra, y sus propiedades comunes se relacionan de tal modo que el Lustspiel invade el terreno del Trauerspiel, pero el Trauerspiel nunca podría evolucionar en dirección del Lustspiel. Esta imagen tiene su buena razón de ser: el Lustspiel disminuye de tamaño y (por así decirlo) de esta manera pasa del lado del Trauerspiel. «Yo, criatura terrena y víctima de la burla de la mortalidad»⁶², escribe Lohenstein. Una vez más hay que recordar la miniaturización que sufren aquellos que son objeto de reflexión. El personaje cómico es un razonador; en su reflexión se convierte a sí mismo en marioneta. El Trauerspiel no alcanza sus máximas cotas en sus manifestaciones regulares, sino en los momentos en que con modulaciones lúdicas hace resonar el Lustspiel dentro de sí. De ahí que Calderón y Shakespeare escribieran dramas más importantes que los de los autores alemanes del siglo XVII, quienes nunca llegaron a apartarse del patrón rígido del Trauerspiel. Pues «gracias a una sutil simbiosis simbólica el Lustspiel y el Trauerspiel mejoran mucho y sólo así llegan a ser genuinamente poéticos»⁶³, dice Novalis, y con ello da en la verdad de lleno, al menos en lo que al Trauerspiel respecta. El genio de Shakespeare está a la altura de esta exigencia de Novalis: «En Shakespeare la poesía se alterna ilimitadamente con la antipoesía, la armonía con la discordancia; lo vulgar, bajo y feo con lo romántico, superior y bello; y lo real con lo ficticio: precisamente todo lo contrario de lo que sucede con la tragedia griega»⁶⁴. De hecho, la gravedad es uno de los pocos rasgos del drama barroco alemán que se podría explicar tomando como punto de referencia al teatro griego, aunque esto no quiere decir en absoluto que se derive de él. Bajo el influjo de

Shakespeare, en *Sturm und Drang* intentó volver a poner de relieve en el *Trauerspiel* lo que éste incorpora del *Lustspiel*, y esto hizo que de inmediato reapareciera la figura del intrigante cómico.

La historia de la literatura alemana aborda la familia del *Trauerspiel* barroco (las «acciones principales de tema político», el drama del *Sturm und Drang*, la «tragedia del destino») con una reserva que se explica menos por la incompreensión, que por una hostilidad cuyo objeto sólo se hace visible al revelarse los fermentos metafísicos de esta forma. De todos los géneros mencionados ninguno parece merecer más esta reserva (o, mejor dicho, desprecio) que el «drama del destino». Un desprecio que está justificado si se tiene en cuenta el bajo nivel de ciertos productos tardíos de este género. Sin embargo, los argumentos tradicionales están basados en el esquema de estos dramas y no en la precaria factura de sus detalles. Y un examen de estos argumentos resulta indispensable, pues tal esquema, como ya hemos tenido ocasión de señalar, está tan estrechamente emparentado con el del *Trauerspiel* barroco que hay que considerarlo una variedad suya. En la obra de Calderón, sobre todo, se revela como tal de un modo muy claro y significativo. No se puede pasar por alto esta floreciente provincia del drama con quejas sobre las supuestas limitaciones de su máximo representante, que es lo que intenta hacer Volkelt en su teoría de lo trágico, negándose por principio a reconocer los verdaderos problemas relacionados con su objeto de estudio. «No hay que olvidar», afirma, «que este dramaturgo se hallaba sometido a la presión de una sólida fe católica y de un concepto del honor exagerado hasta lo absurdo»⁶⁵. A semejantes disquisiciones ya había replicado Goethe: «¡Pensemos en Shakespeare y en Calderón! Comparecen irreprochables ante el tribunal supremo del juicio estético y, aun cuando algún especialista autorizado se viera obligado a criticarlos encarnizadamente en razón de ciertos pasajes, ellos se limitarían a señalar sonriendo la imagen de la nación y de la época para las que trabajaron, granjeándose así no sólo indulgencia, sino haciéndose también merecedores de nuevos laureles por haberse sabido amoldar tan bien a ellas»⁶⁶. De este modo, Goethe exhorta al estudio del dramaturgo español, no para disculparlo en razón de sus condicionamientos sino para llegar a entender su modo de sustraerse a ellos. Esta consideración es absolutamente decisiva para comprender el género riel «drama del destino». Pues el destino no consiste en un acontecer puramente natural, ni tampoco en uno puramente histórico. El destino sea cual fuere el disfraz pagano y mitológico que adopte, sólo tiene sentido en cuanto categoría de la historia natural, dentro del contexto de la teología restauradora de la Contrarreforma. Es el poder elemental ejercido por la naturaleza en el curso de la historia, proceso que no es del todo del orden de la naturaleza, ya que la condición de las criaturas refleja todavía el sol de la gracia. Pero lo refleja tal como él aparece a su vez reflejado en el charco de la culpa adamítica. Pues el inescapable encadenamiento causal no tiene en sí mismo carácter de destino. Por más que se diga, la tarea del dramaturgo nunca será la de desarrollar en el teatro una serie de acontecimientos como si fueran causalmente necesarios. ¿Cómo iba también el arte a prestar su apoyo a una tesis cuya defensa compete al determinismo? Las únicas configuraciones filosóficas que tienen cabida en la obra de arte son las que se refieren al sentido de la existencia, mientras que las teorías acerca de la incidencia de las leyes naturales sobre la facticidad del curso del mundo, aunque lo conciernan en su totalidad, carecen de relevancia. La concepción determinista no puede definir ninguna forma artística. Pero no sucede así con la idea genuina del destino, cuyo motivo decisivo habría que ir a buscarlo en el hecho de estar sujeto a una determinación, sólo que concebida en un sentido eterno. Desde esta perspectiva, tal determinación no necesita en ningún modo cumplirse conforme a leyes naturales: como este sentido se encuentra al margen de la inevitabilidad de los hechos, un milagro puede igualmente dar a entenderlo. El núcleo de la noción de destino consiste más bien en la convicción de que la culpa (que en este contexto no es una falta ética del que actúa, sino siempre la culpa inherente a la criatura; en términos cristianos: el pecado original), por muy fugazmente que se manifieste, es capaz de desencadenar la causalidad en cuanto instrumento del curso irresistible de la fatalidad. El destino es la entelequia del desarrollo de los acontecimientos dentro de la esfera de la culpa. El aislamiento del campo de fuerzas en el que la culpa ejerce su poder es lo que distingue al destino; porque en este campo todo lo que es intencional o accidental se intensifica de tal modo que las complicaciones de la trama (las del honor, por ejemplo) traicionan gracias a su paradójica vehemencia el hecho de que la acción de una obra cualquiera ha sido galvanizada por el destino. Sena completamente erróneo afirmar que «cuando nos encontramos con coincidencias improbables, con situaciones artificiosas y con intrigas en exceso intrincadas... la impresión de fatalidad se desvanece»⁶⁷. Pues las combinaciones más rebuscadas, que nada tienen de naturales, son precisamente las que corresponden a los diferentes destinos en los distintos ámbitos del acontecer. A la tragedia del destino alemana le faltó, desde luego, el campo ideológico requerido para la representación de su objeto. La intención teológica de un autor como Werner no consigue suplir la carencia de esa convención entre pagana y católica que permite a Calderón conferir a pequeños agregados vitales la efectividad de un destino astral o mágico. En los dramas del escritor español, en cambio, el destino se despliega como si fuera el espíritu elemental de la historia, y es lógico que sólo el rey, el gran restaurador del orden perturbado de la Creación, pueda aplacarlo. Destino astral y majestad soberana: tales son los dos polos del mundo de Calderón. El *Trauerspiel* alemán del Barroco, por el contrario, se caracteriza por su gran pobreza de ideas no-cristianas. Por esta misma

razón (casi nos atreveríamos a decir que sólo por ella) no pudo llegar a ser drama' del destino. En él llama sobre todo la atención hasta qué punto el elemento astrológico fue desplazado por la respetabilidad del Cristianismo. Aunque Masinissa, el personaje de Lohenstein, observe: «Los estímulos procedentes del cielo nadie puede vencerlos»⁶⁸, o la expresión «conjunción de los astros y los ánimos» evoque las doctrinas egipcias acerca de la subordinación de la naturaleza al movimiento de las constelaciones⁶⁹, de cualquier modo no deja de tratarse de casos aislados y de carácter ideológico. La Edad Media, en cambio, se dirigió a la tragedia griega en busca de la fatalidad astrológica, dando así lugar a un precedente del error cometido por la crítica moderna al situar el drama del destino en la perspectiva de lo trágico. En el siglo XI la tragedia griega «ya es juzgada por Hildeberto de Tours de un modo que anticipa por completo la caricatura en que ha quedado convertida a consecuencia de la moderna noción de la "tragedia del destino". Es decir, la juzga con una óptica crudamente mecanicista, o bien en sentido astrológico, conforme a la imagen que la época se hacía, en general, de la antigua concepción pagana del mundo. Hildeberto denomina *liber mathematicus** a su versión enteramente personal y libre (y, por desgracia, inacabada), del problema de Edipo»⁷⁰.

El destino conduce a la muerte, que no es castigo, sino expiación, ya que expresa la sujeción de la vida marcada por la culpa a la ley de la vida natural. La culpa, en la que se han centrado a menudo las teorías de lo trágico, se encuentra en su elemento en el destino y en el drama del destino. Esta culpa, que según los antiguos estatutos, se imponía a los hombres desde afuera mediante la desgracia, el héroe la asume en el transcurso de los acontecimientos trágicos internalizándola. Al reflejarla en la autoconsciencia, éste consigue escapar a su jurisdicción demoníaca. Cuando se busca en los héroes trágicos «la consciencia de la dialéctica de su destino», llegándose a detectar cierto «racionalismo místico» en las reflexiones trágicas⁷¹, quizá a lo que con ello se esté aludiendo (aunque el contexto suscite dudas al respecto y vuelva estas palabras extremadamente problemáticas) sea a la nueva culpa que el héroe asume dentro de la tragedia. Paradójica como todas las manifestaciones del orden trágico, dicha culpa consiste únicamente en una orgullosa consciencia de culpa, mediante la cual el personaje heroico se sustrae a la servidumbre a la que, en cuanto «inocente», estaba sometido bajo el régimen de la culpa demoníaca. Lo que Lukács dice vale para el héroe trágico y sólo para él: «Pues visto desde fuera no hay culpa alguna, ni puede haberla; cada cual ve la culpa del otro como complicación y azar, como algo que con el más pequeño cambio de un hálito de viento habría podido ser de otra manera. Pero mediante la culpa el hombre dice Sí a todo lo que le ha ocurrido... Y los grandes hombres... no pierden nada que en alguna ocasión haya pertenecido a su vida: por eso la tragedia es su privilegio»⁷². Estas palabras son una variante de la famosa frase de Hegel: «El honor de los grandes caracteres consiste en ser culpables». Ésta es siempre la culpa de los que son culpables, no por la acción, sino por la voluntad, mientras que en el ámbito del destino demoníaco es sólo el acto lo que por un azar sardónico arrebató a los inocentes al abismo de la culpa general⁷³. La antigua maldición, transmitida hereditariamente a través de las generaciones, en la poesía trágica se convierte en patrimonio íntimo y hallazgo propio del personaje heroico. Y es así como tal maldición se extingue. Su efecto, en cambio, se hace sentir en los dramas del destino, y de este modo, teniendo en cuenta la diferencia entre la tragedia y el Trauerspiel, se comprende la observación de que lo «trágico suele circular de un lado para otro como un espíritu inquieto entre los personajes de las "tragedias" sangrientas»⁷⁴. «El sujeto del destino es indeterminable»⁷⁵. De ahí que el Trauerspiel no conozca héroes individuales, sino constelaciones de ellos. La mayoría de los protagonistas de tantos dramas barrocos (León y Balbo en León de Armenia, Catharina y el «sah» Abas en Catharina de Georgia, Cardenio y Celinda en el drama del mismo nombre, Nerón y Agripina, Masinissa y Sophonisbe en el teatro de Lohenstein) son figuras faltas de sustancia trágica, pero acordes con la atmósfera triste del espectáculo.

La fatalidad no sólo se reparte entre los personajes, sino que opera igualmente en las cosas. «La "tragedia del destino" se caracteriza no sólo por una maldición o una culpa que se transmite hereditariamente a lo largo de generaciones enteras, sino también por el hecho de que dicha maldición está vinculada a un objeto fatal que forma parte del aparato escénico»⁷⁶. Pues hasta la vida de las cosas, que están muertas sólo en apariencia, adquiere poder sobre la vida humana, una vez que ésta ha quedado reducida a la condición de mera criatura. La efectividad de las cosas en el ámbito de la culpa es heraldo de la muerte. El apasionado movimiento de la vida del hombre en su dimensión de criatura (que es lo mismo que decir la pasión misma) pone en funcionamiento el objeto fatal. Éste no es más que la aguja del sismógrafo que registra las sacudidas de dicho movimiento. Bajo su ley común de la fatalidad, en los dramas del destino la naturaleza del hombre se expresa por medio de la pasión ciega, mientras que la de las cosas lo hace mediante el ciego azar. Esta ley se pone tanto más de manifiesto cuanto más apropiado es el accesorio escénico que funciona de instrumento registrador. Hay, por lo tanto, una gran diferencia entre cuando, como sucede en tantos dramas del destino alemanes, un objeto mezquino persigue a un personaje a lo largo de intrigas de ínfimo valor, y cuando en Calderón esa misma función la desempeñan objetos pertenecientes a una antiquísima tradición. En este contexto se comprende cuánta verdad encierra la

observación hecha por A. W. Schlegel de que él no conocía «ningún dramaturgo que hubiera sabido convertir en poesía los efectos teatrales tan bien [como Calderón]»⁷⁷. Calderón fue un maestro en esta materia, ya que el efecto escénico responde a una necesidad interna de la forma que le es más peculiar: el drama del destino. Y la exterioridad misteriosa de este autor no consiste tanto en el virtuosismo con el que el accesorio escénico ocupa constantemente el primer plano en las intrigas de los dramas del destino, como en la precisión con la que las pasiones mismas asumen la naturaleza de tales accesorios. El puñal, en una tragedia de celos, se identifica con las pasiones que impulsan a su utilización, ya que en Calderón los celos son tan afilados y manejables como un puñal. Toda la maestría del escritor se pone de manifiesto en la suprema exactitud con la que, en una obra como *El mayor monstruo los celos*, él emancipa a la pasión de las motivaciones psicológicas que el lector moderno busca en ella. Este hecho ha sido notado, pero sólo como objeto de crítica. «Lo natural hubiera sido motivar la muerte de Mariene mediante los celos de Herodes. Esta solución se imponía incluso con la fuerza de la lógica, y está claro que Calderón la evitó deliberadamente a fin de dar a esta "tragedia del destino" la conclusión que le correspondía»⁷⁸. Sí, pues Herodes no mata a su esposa por celos, sino que es de sus celos de lo que ella muere. Por mediación de los celos Herodes está sometido al destino, que en su esfera se sirve de ellos en cuanto manifestación de la naturaleza peligrosamente inflamada del hombre, del mismo modo que también se sirve del puñal como ocasión del desastre y a la vez como signo que lo anuncia. Y el caso, que descompone el curso de los acontecimientos en elementos fragmentarios con carácter de cosa corresponde totalmente al sentido de los accesorios escénicos. El objeto accesorio constituye, por tanto, el criterio gracias al cual los dramas del destino genuinamente románticos se distinguen de la tragedia antigua, que en lo más profundo se resiste a cualquier ordenación del destino.

El género de la «tragedia del destino» se encuentra esbozado en el *Trauerspiel*. Lo único que la separa del drama barroco alemán es el hecho de dar cabida al accesorio escénico. La exclusión de éste es señal de un influjo genuino de la Antigüedad; de un rasgo genuinamente renacentista, si se prefiere. Pues nada diferencia mejor el teatro moderno del antiguo que el hecho de que en este último no hay lugar para el mundo profano de las cosas. Y lo mismo puede afirmarse del Barroco alemán en lo que tiene de clásico. Pero si la tragedia antigua está totalmente emancipada del mundo de las cosas, éste amenaza opresivo sobre el horizonte del *Trauerspiel*. Es cometido de las notas, tupidas y eruditas, indicar la influencia de pesadilla ejercida sobre la acción por la materialidad de los objetos. En su forma evolucionada, el drama del destino es inseparable del accesorio escénico. Pero en él, además de las cosas, se encuentran los sueños, las apariciones de espíritus y los terrores que rodean el fin de los personajes, y todos estos elementos entran ya a formar parte del inventario obligado de su forma fundamental: el *Trauerspiel*. Estos componentes, que se agrupan alrededor de la muerte en un círculo más o menos estrecho, son plenamente desarrollados en el Barroco en cuanto fenómenos trascendentes y ante todo temporales, en contraste con los elementos inmanentes y predominantemente espaciales del mundo de las cosas. Gryphius, en particular, concedió la mayor importancia a todo lo relacionado con el mundo de los espíritus. La lengua alemana le debe una maravillosa versión del concepto de *deus ex machina* contenida en las siguientes frases: «Si alguien encontrara extraño que, a diferencia de los antiguos, no saquemos a un dios de la tramoya, sino a un espíritu de la tumba, que tenga en cuenta lo que aquí y allá se ha escrito acerca de los fantasmas»⁷⁹. Él mismo confió (o tuvo intención de confiar) a un tratado titulado *De spectris* sus ideas al respecto: nada más se sabe de seguro sobre este asunto. Como las apariciones, los sueños proféticos son un requisito casi indispensable de estos dramas durante cuyo comienzo a veces son relatados a manera de prólogo. Por lo general, anuncian su fin a los tiranos. Los dramaturgos de la época probablemente creían haber introducido así los oráculos griegos en el teatro alemán; lo que aquí importa es señalar que dichos sueños pertenecen al ámbito natural del destino, y que, por tanto, sólo pueden tener que ver con algunos de los oráculos griegos: los oráculos telúricos en particular. En cambio, la hipótesis de que la importancia de estos sueños residiría en su capacidad «para impulsar al espectador a llevar a cabo una comparación racional entre la acción y su anticipación metafórica»⁸⁰ no deja de ser una mera lucubración intelectualista. La noche desempeña un importante papel, como queda patente en las visiones oníricas y en los efectos fantasmagóricos. También en este punto estamos sólo a un paso del drama del destino, el cual concedió un gran protagonismo a la «hora de los espíritus». Carlos Estuardo de Gryphius y *Agripina de Lohenstein* comienzan a medianoche; la acción de otros dramas no sólo se desarrolla por la noche, como lo exigía a menudo la unidad de tiempo, sino que también importantes escenas suyas toman prestada a la noche su atmósfera poética, como sucede en *León de Armenia*, *Cárdenlo y Celinda* y *Epicharis*. Hay buenas razones para vincular la acción dramática a la noche, y en especial a la medianoche. Según una creencia muy extendida, a esta hora el tiempo se queda suspendido como el fiel de una balanza. Y como el destino, que constituye el verdadero orden del eterno retorno, no podemos concebirlo temporalmente más que en sentido figurado (es decir, parasitariamente)⁸¹, sus manifestaciones buscan un tiempo dotado de características espaciales. Estas manifestaciones se sitúan en la medianoche, como si esta hora fuera el ventanillo del tiempo en cuyo marco una y otra vez aparece la misma imagen fantasmal. El abismo existente entre

la tragedia y el Trauerspiel se ilumina hasta en sus profundidades si se lee al pie de la letra una excelente observación del abate Bossu, autor de un *Traité sur la poésie épique*. Esta observación, que ha sido citada por Jean Paúl, dice que «nunca hay que situar por la noche la acción de una tragedia». La mencionada «hora de los espíritus», que caracteriza al Trauerspiel, se opone al tiempo diurno requerido por toda acción trágica, «¡He aquí la hora de los hechizos nocturnos, cuando bostezan las tumbas, y el mismo infierno exhala su soplo pestilente sobre el mundo!»⁸². El mundo de los espíritus se encuentra al margen de la historia. Es a él adonde en el Trauerspiel van a parar los muertos por asesinato. «¡Ay de mí!» Yo muero, sí, maldito, pero tú tendrás que temer todavía mi venganza: hasta debajo de la tierra seguiré siendo tu feroz enemigo y el vengativo tirano del reino de Mesina. Haré temblar tu trono, turbaré tu lecho nupcial, tu amor y tu contento. y con mi ira infligiré todo el daño posible al rey y a su reino»⁸³. Se ha observado con razón que el Trauerspiel inglés anterior a Shakespeare no tiene «un final propiamente dicho, que sigue fluyendo indefinidamente»⁸⁴. Esto vale para el Trauerspiel en general, en cuyo caso la conclusión de la obra no marca el final de una época, a diferencia de lo que sucede con la muerte del héroe trágico, la cual presenta un acusado carácter de límite, tanto en un sentido histórico como individual. Este sentido individual (aunque no conviene olvidar tampoco el sentido histórico, representado por la terminación del mito) es el que queda caracterizado en las palabras siguientes: «La vida trágica es la más excluyentemente cismundana de todas las vidas. Por eso su límite vital se funde siempre con la muerte... Para la tragedia la muerte —el límite en sí— es una realidad siempre inmanente, indisolublemente unida con cada uno de sus acontecimientos»⁸⁵. La muerte, que, en cuanto configuración de la vida trágica, constituye un destino individual, aparece a menudo en el Trauerspiel en cuanto destino colectivo, como convocando ante el tribunal supremo a todos los participantes en la obra. «Dentro de tres días deben someterse a juicio: están convocados ante el trono de Dios; dejad que ahora piensen en cómo defenderse»⁸⁶. Si en su «inmortalidad» el héroe trágico no consigue salvar la vida, sino solamente el nombre, los personajes del Trauerspiel no pierden con la muerte más que la individualidad que les confiere su nombre, pero no la fuerza vital de su papel. Ésta revive sin mengua en el mundo de los espíritus. «Después de Hamlet a cualquier otro dramaturgo se le podría haber ocurrido escribir un Fortinbrás; a nadie se le puede impedir que haga que todos los personajes se encuentren otra vez en el cielo o en el infierno y que ajusten de nuevo cuentas entre ellos»⁸⁷. El autor de esta observación no se ha dado cuenta de que tal hecho viene dado por la ley del Trauerspiel, y no por la obra mencionada y menos aún por su tema. Frente a esos grandes Trauerspiele que, como Hamlet, han sido objeto de una atención crítica siempre renovada, hace tiempo que debería haber quedado clara la irrelevancia del absurdo concepto de tragedia a partir del cual se intenta juzgarlos. Pues, a propósito de la muerte de Hamlet, ¿a qué viene atribuir a Shakespeare un último «residuo de naturalismo y de imitación de la naturaleza que hace olvidar al poeta trágico que no es su cometido motivar la muerte, ni siquiera fisiológicamente»? O cuando se argumenta que en Hamlet la muerte «no guarda absolutamente relación alguna con el conflicto. Hamlet, que se consume interiormente por no haber encontrado otra solución al problema de la existencia que la negación de la vida, ¡muere a causa de un florete envenenado! Es decir, a causa de un azar completamente externo... Estrictamente hablando, esta ingenua escena de la muerte de Hamlet anula por completo el carácter trágico del drama»⁸⁸. Estos son los engendros de una crítica que, ambicionando pasar por filosóficamente informada, se ahorra el cuidado de sumergirse en las obras de un genio. En su vehemente exterioridad, la muerte de Hamlet, que tiene tan poco que ver con la muerte trágica como el príncipe de Dinamarca con Áyax, es característica del Trauerspiel, y digna de su autor ya por el mero hecho de que Hamlet, como se revela en su diálogo con Osric, quiere respirar en una profunda bocanada, como un gas asfijante, el aire cargado de destino. Hamlet quiere morir por obra del azar y, a medida que los objetos fatales de la escena se van agrupando alrededor de él como si fuera su amo y señor, en la conclusión de este Trauerspiel se transparenta el género del «drama del destino» como algo que él mismo incluye y supera. Si la tragedia concluye con una decisión (por incierta que sea), en la esencia del Trauerspiel, y en la de sus escenas de muerte sobre todo, resuena una apelación, como la formulada también por los mártires. El lenguaje del Trauerspiel anterior a Shakespeare ha sido calificado con mucho acierto de «sangriento diálogo que parece arrancado de unas actas Judiciales»⁸⁹. Podemos prolongar aún esta incursión en el terreno de lo jurídico y, siguiendo en ello a la literatura medieval de pleitos, hablar del proceso de la criatura, cuya acusación contra la muerte (o contra quien sea) al final del Trauerspiel se consigna a las actas sin haber sido instruida del todo. El mecanismo de la revisión del proceso está implícito en el Trauerspiel, y a veces sale de su estado latente. Aunque, desde luego, también dicha actualización sólo tiene lugar en la forma española de estos dramas, que está más ricamente desarrollada. En La vida es sueño la repetición de la situación principal ocupa el centro de la obra. Los Trauerspiele del siglo XVII tratan siempre de nuevo los mismos temas y lo hacen de tal modo que su repetición se vuelve posible, e incluso obligatoria. Los habituales prejuicios teóricos han impedido reconocer este hecho, pretendiéndose señalar en Lohenstein «peculiares errores» en relación con lo trágico, «como el de creer que el efecto trágico de la acción se refuerza aumentando su radio mediante la adición de acontecimientos semejantes. Pues, en vez de conferir mayor plasticidad al curso de la acción realizándola con nuevos incidentes de peso, Lohenstein prefiere adornar sus momentos principales con arbitrarios arabescos, iguales a los ya existentes, ¡como si la belleza de una

estatua pudiera aumentarse duplicando en mármol sus miembros/que han sido esculpidos con el mejor arte!»⁹⁰. A diferencia de lo que sucedía en los casos de mayor aproximación al teatro griego, era preceptivo que estos dramas no tuvieran un número impar de actos: el número par se aviene mucho mejor con la repetibilidad de los acontecimientos en ellos retratados. En León de Armenia, al menos, la acción se termina en el cuarto acto. Al emanciparse del esquema de los tres o de los cinco actos, la dramaturgia moderna hace triunfar una tendencia del Barroco⁹¹.

*En ningún lugar hallo reposo
Me veo obligada a pelear conmigo misma
Estoy sentada
Me echo
Me pongo en pie
Y todo ello sucede en mis pensamientos.*

Andreas Tscherning:
La Melancolía en persona habla*

Los grandes dramaturgos alemanes del Barroco eran luteranos. Mientras que durante las décadas de la restauración efectuada por la Contrarreforma el catolicismo impregnaba la vida profana con toda la fuerza de su disciplina, el luteranismo había mantenido desde el principio una posición antinómica frente a la vida cotidiana. La moralidad rigurosa de la conducta cívica por él prescrita contrastaba con su rechazo de las «buenas obras». Al negarle a tales obras cualquier tipo de especial efecto milagroso en el orden espiritual, al abandonar el alma a la gracia de la fe, y al convertir la esfera secular y política en el terreno de pruebas de un modo de vida sólo indirectamente moldeado por la religión (ya que, en el fondo, estaba destinado a la demostración de virtudes cívicas), el luteranismo consiguió, sin duda, inculcar en el pueblo un estricto sentido de la obediencia, pero al mismo tiempo infundió la melancolía en sus grandes hombres. Incluso en Lutero mismo, las dos últimas décadas de cuya vida estuvieron dominadas por una creciente depresión psíquica, ya se advierten signos de reacción contra la actitud hostil a las buenas obras. Bien es verdad que la «fe» seguía sustentándolo, pero ésta no bastaba para impedir que la vida se le volviera insípida. «¿Qué es el hombre, si el principal bien y el interés de su vida consistieran tan sólo en dormir y comer? Una bestia, nada más. Seguramente. Aquel que nos ha creado con una inteligencia tan vasta que abarca lo pasado y el porvenir no nos dio tal facultad y la divina razón para que se enmoheciera en nosotros por falta de uso»¹. Estas palabras de Hamlet representan al mismo tiempo la filosofía de Wittenberg y una rebelión contra ella. En aquella reacción excesiva que, a fin de cuentas, excluía las buenas obras en cuanto tales, y no sólo su carácter de mérito y de expiación, se manifestaba un componente de paganismo germánico y de oscura creencia en la sujeción al destino. Las acciones humanas fueron privadas de todo valor. Algo nuevo surgió: un mundo vacío. El calvinismo, a pesar de su carácter sombrío, se dio cuenta de la imposibilidad que esto implicaba y la corrigió en cierta medida. La fe luterana vio con recelo esta simplificación y se opuso a ella. ¿Qué sentido tenía la vida humana, si, como en el calvinismo, ni siquiera la fe tenía que ser puesta a prueba? ¿Si, por un lado, la fe era desnuda, absoluta y operante, pero, por otro, no existía diferencia entre las acciones humanas? Para esto no había respuesta, salvo quizá en la moral de la gente ordinaria («fidelidad en las pequeñas cosas»; «vivir rectamente»), que entonces se estaba desarrollando y a la que se contraponía el *taedium vitae* de las personas de naturaleza más compleja. Pues los que iban más allá de la superficie de las cosas se veían puestos en la existencia lo mismo que en un campo de escombros formado por acciones a medio terminar, inauténticas. La propia vida se rebelaba contra esta situación. Ella siente en lo más hondo que no está aquí sólo para que la fe le arrebatase su valor. Un profundo horror se apodera de ella al pensar que la existencia entera podría transcurrir de este modo. La idea de la muerte la aterroriza profundamente. El luto es una disposición anímica en la que el sentimiento reanima, aplicándole una máscara, el mundo desalojado, a fin de alcanzar una enigmática satisfacción al contemplarlo. Todo sentimiento está vinculado a un objeto a priori, y la explicación de ese objeto constituye su fenomenología. Debido a ello, la teoría del luto, que parecía perfilarse como pendant, la teoría de la tragedia, sólo es susceptible de desarrollo mediante la descripción de ese mundo que se abre bajo la mirada del melancólico. Pues los sentimientos, por vagos que puedan parecer a la autopercepción, constituyen una respuesta motriz a una constitución objetiva del mundo. Si las leyes del *Trauerspiel* se encuentran (en parte explícitas y en parte implícitas) en el corazón del luto, no deben ser explicadas en función de la afectividad del autor o de la del público, sino basándose en un sentimiento emancipado del sujeto empírico e interiormente vinculado a la plenitud de un objeto. Se trata de una actitud motriz que ocupa un lugar muy preciso en la jerarquía de las intenciones y que recibe el nombre de sentimiento sólo

porque tal lugar no es el más elevado. Éste queda determinado por la asombrosa tenacidad de la intención; una tenacidad que, entre los sentimientos, quizá sólo sea seriamente comparable a la del amor. Pues, mientras que en la esfera de los afectos no es raro que la relación de una intención con su objeto oscile entre la atracción y el distanciamiento, el luto es capaz de someter su intención a una especial intensificación, a una profundización continua. El estar sumido en una profunda meditación es lo primero que caracteriza a quien sufre de luto. Camino del objeto (o, mejor dicho, al recorrer el objeto mismo) esta intención avanza con la misma lentitud y solemnidad con que se mueven los cortejos de los poderosos. El apasionado interés suscitado por la pompa de las «acciones principales de tema político», interés que constituía por un lado un intento de evadirse de los límites de una domesticidad piadosa, respondía por otro a esa propensión de la meditación profunda a dejarse arrastrar por la gravedad ceremoniosa, en la que reconoce su propio ritmo. La afinidad entre luto y ostentación, tan espléndidamente documentada por las creaciones verbales del Barroco, tiene aquí una de sus raíces, así como también la tiene la absorción suscitada por estas grandes constelaciones de la crónica universal al presentarse ante los ojos como un espectáculo cuya contemplación, sin duda, vale la pena debido al significado que en él se puede descifrar con fiabilidad, pero cuya repetición infinita conduce al predominio desesperanzado de la desgana vital propia de los melancólicos. Hasta al mismo legado renacentista le tomó prestados esta época los materiales que habían de contribuir a acentuar dicha parálisis contemplativa. De la ἀπρόθεια* estoica al luto sólo hay un paso, un paso que, desde luego, no podía darse más que dentro del marco del Cristianismo. Como sucede con todos los elementos pretendidamente antiguos del Barroco su estoicismo también se revela pseudoantiguo. En su recepción del pensamiento estoico, el Barroco dio mucha menos importancia al pesimismo racional que a la desolación a la que el hombre queda abocado como consecuencia de la praxis estoica. El amortiguamiento de los afectos, que da lugar a que se retire el flujo vital que los hace surgir en el cuerpo, puede llegar a convertir la distancia entre el yo y el mundo circundante en un extrañamiento con respecto al propio cuerpo. En la medida en que este síntoma de despersonalización fue visto como una fase avanzada del luto, el concepto de este estado patológico (en el que las cosas más insignificantes, a falta de una relación natural y creativa con ellas se presentan como cifra de una sabiduría enigmática) fue situado en una perspectiva incomparablemente fecunda. De ahí que en torno a la figura de la Melancolía de Alberto Dürero yacían en el suelo, sin usar, los utensilios de la vida activa como objetos de rumiación mental. Este grabado anticipa el Barroco en muchos aspectos. El saber del que rumia en el pensamiento y el investigar del erudito aparecen en él tan íntimamente fundidos como en el hombre del Barroco. El Renacimiento explora el universo, el Barroco las bibliotecas. Sus reflexiones adoptan la forma del libro como punto de referencia. «El mundo no conoce ningún libro mayor que él mismo, pero su parte más noble es el hombre, delante del cual Dios ha impreso, en lugar de un bello frontispicio, su imagen incomparable, haciendo de él, además, el compendio, el núcleo y la piedra preciosa de las demás partes de este gran libro del mundo»². El «Libro de la Naturaleza» y el «Libro de los Tiempos» son objeto de la meditación barroca. En ellos ésta encuentra su casa y su techo. Pero ellos sirven también de cobertura para los prejuicios sociales del poeta coronado por el emperador, quien desde hace mucho tiempo había dejado de tener la dignidad de Petrarca y que mira con superioridad aristocrática los entretenimientos de sus propias «horas de ocio». Y no menos importancia tema el libro como un monumento perenne alzado en el teatro, rico en escritos, de la naturaleza. El editor de Ayres, en un prólogo a sus obras (prólogo que es notable por destacar la melancolía como el estado de ánimo característico de aquel tiempo) ha expresado este significado atribuido a los libros, que él recomienda como remedio secreto contra las acometidas de dicho mal. «Considerando que las pirámides, las columnas y las estatuas, de cualquier material que sean, se dañan con el tiempo, las destruye la violencia o simplemente decaen... que ciudades enteras se han hundido, han perecido y están cubiertas por las aguas mientras que los escritos y los libros son inmunes a tal destrucción, pues todos los que desaparecen o se destruyen en un país o lugar se vuelven a encontrar fácilmente en muchos otros e innumerables sitios, viene a resultar que el hombre no conoce nada más duradero e inmortal que los libros»³. Esta misma mezcla de complacencia y de actitud contemplativa ayuda a comprender por qué «el nacionalismo barroco nunca apareció asociado con la acción política, del mismo modo que el anticonvencionalismo barroco no debía cuajar en la voluntad revolucionaria del Sturm und Drang o en la guerra de los románticos contra el filisteísmo del estado y de la vida pública»⁴. El vano ajeteo del intrigante era visto como la indigna antítesis de la contemplación apasionada, a la que se le concedía en exclusiva el don de liberar a las personas de alto rango de la maraña satánica de la historia, en la que el Barroco no veía otra cosa que política. Y, con todo, la absorción en los pensamientos también conducía con demasiada facilidad a un abismo sin fondo. Eso es lo que nos enseña la teoría de la disposición melancólica.

En ese imponente patrimonio que el Renacimiento legó al Barroco (y que se había ido formando a lo largo de casi dos mil años) la posteridad cuenta con un comentario al Trauerspiel más preciso que el que le podían ofrecer las poéticas. En torno a él se ordenan armónicamente las ideas filosóficas y las convicciones políticas que subyacen a la concepción de la historia como un Trauerspiel. El príncipe es el paradigma del melancólico. Nada ilustra mejor

la fragilidad de la criatura como el hecho de que él también esté sujeto a dicha fragilidad. En uno de los pasajes más poderosos de los Pensamientos, Pascal se hace portavoz del sentir de su época con la siguiente reflexión: «El alma no encuentra en sí nada que la satisfaga. Cuando piensa en sí misma, no hay nada que no la aflija. Esto la obliga a salir fuera de sí, tratando de perder el recuerdo de su estado verdadero mediante la aplicación a las cosas exteriores. Su alegría consiste en este olvido, y basta para que se sienta miserable, obligarla a verse y a estar consigo misma»⁵. «¿Es que la dignidad real no es suficientemente elevada por sí misma para aquel que la posee que baste para hacerle feliz sin más que pensar en lo que es? ¿Habría que distraerle de este pensamiento como al vulgo? Se comprende que hagamos feliz a un hombre distrayéndole de sus contrariedades domésticas para llenar todos sus pensamientos con la idea de bailar debidamente. Pero ¿sucederá lo mismo con un rey y será más feliz dedicándose a esas vanas diversiones que pensando en su grandeza? ¿Y qué objeto más satisfactorio podrá ofrecerse a su mente? ¿No será menoscabar su alegría ocuparle el alma en pensar en ajustar sus pasos a la cadencia de una melodía o en lanzar hábilmente una pelota, en vez de dejarle gozar en reposo de la contemplación de la gloria majestuosa que le rodea? Hagamos la prueba; que se deje a un rey completamente solo, sin ninguna satisfacción de los sentidos, sin nada en qué ocupar la mente, sin compañía, pensando en sí mismo todo el tiempo que quiera; y comprobaremos que un rey sin diversión es un hombre lleno de melancolía. Por eso se evita cuidadosamente que pueda producirse tal cosa, y alrededor de los reyes nunca deja de haber una multitud de personas que velan por que a sus deberes sucedan diversiones, y que durante el tiempo de este ocio se dedican a proporcionarles placeres y juegos, de tal modo que nunca se dé el vacío; es decir, que están rodeados de personas que se ocupan incesantemente de que el rey no esté solo pensando en sí mismo, pues bien se sabe que si piensa en ello iba a sentirse desventurado, aun siendo rey»⁶. De estas ideas se hace amplio eco el Trauerspiel alemán: desde sus mismos comienzos ya resuenan en él. León de Armenia habla del príncipe en los siguientes términos: «Tiembra ante su propia espada. Cuando se sienta a la mesa, el vino mezclado que está en el cristal se le torna hiel y veneno. Apenas palidece el día, una turba enlutada, el ejército del miedo, se desliza y vela junto a su cama Adornado con marfil, vestido de púrpura y escarlata nunca puede estar tan tranquilo como los que confían su cuerpo a la dura tierra. Aun si se le concede un breve sueño, Morfeo le asalta y le pinta durante la noche con sombrías imágenes sus pensamientos diurnos, aterrorizándole, ya con la sangre, ya con el destronamiento, con incendios, con el sufrimiento y la muerte y con la usurpación de su corona»⁷. Y expresado en términos epigramáticos: «¡Allí donde está el cetro hay temor!»⁸. O bien: «La triste melancolía habita sobre todo en los palacios»⁹. Estas afirmaciones conciernen tanto a la disposición interna del soberano como a su situación externa y pueden ser legítimamente asociadas con Pascal. Pues al melancólico le sucede «al principio... lo mismo que a uno al que ha mordido un perro rabioso: le sobrevienen sueños terribles y pasa miedo sin motivos»¹⁰. Así escribe Aegidius Albertinus, el autor muniqués de obras edificantes, en El reino de Lucifer y la caza de las almas, una obra que, precisamente por haber quedado al margen de las nuevas especulaciones, contiene material representativo de la concepción popular. También allí se lee: «En las cortes de los señores hace generalmente frío y es siempre invierno, ya que el sol de la justicia se encuentra lejos de ellas... por lo cual los cortesanos tiritan de puro frío, temor y tristeza»¹¹. Éstos corresponden al tipo del cortesano estigmatizado, descrito por Guevara, autor traducido por Albertinus; y si, a propósito suyo, se piensa en el intrigante, y se evoca además la figura del tirano, entonces la imagen de la corte no es muy distinta de la imagen del infierno, que, después de todo, es conocido como el lugar de la tristeza eterna. Asimismo, el «Espíritu de la Tristeza»¹², que se encuentra en Harsdörffer, probablemente no es otro que el diablo. A esa misma melancolía que manifiesta por medio de escalofríos de terror su dominio sobre el hombre, le atribuyen los doctos ciertos fenómenos que acompañan obligatoriamente la muerte de los déspotas. Se da por seguro que los casos graves desembocan en una locura frenética. Y el tirano sigue sirviendo de modelo hasta en el momento de su ruina. «Pierde los sentidos, aunque su cuerpo siga viviendo, pues ya no ve ni escucha el mundo que vive y se agita alrededor suyo, sino tan sólo las mentiras que el diablo le pinta en el cerebro y le sopla en los oídos, hasta que termina por ponerse a delirar y muere en la desesperación». Así es como Aegidius Albertinus describe el fin del melancólico. Resulta característico, aunque bastante sorprendente, encontrar en Sophonisbe un intento de refutar los «Celos» en cuanto figura alegórica ajustando su conducta a la imagen del melancólico demente. Si la refutación alegórica de los «Celos» en ese pasaje¹³ parece ya extraña, por el simple hecho de que los celos que Syphax tiene de Masinissa están más que justificados, lo que más llama la atención es que al principio la sinrazón de los «Celos» esté caracterizada como un engaño de los sentidos (desde el momento en que los escarabajos, los saltamontes, las pulgas, las sombras, etc., son vistos como rivales), y que luego, sin embargo, y a pesar de las explicaciones de la Razón, los «Celos», debido a la reminiscencia de ciertos mitos, sospechen que tales criaturas son rivales divinos metamorfoseados. Todo lo cual no constituye, pues, la caracterización de una pasión, sino la de un grave trastorno mental. Albertinus recomienda literalmente encadenar a los melancólicos «para que tales excéntricos no se conviertan en monstruos, tiranos y asesinos de niños o de mujeres»¹⁴. También el Nabucodonosor de Hunold aparece encadenado¹⁵.

La codificación de este complejo de síntomas se remonta a la alta Edad Media, y la forma dada en el siglo XII a la teoría 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. Según esta teoría, el melancólico es «envidioso, triste, codicioso, avaro, desleal, timorato y de tez terrosa»¹⁶, y el humor melancholicus se consideraba el «complejo menos noble»¹⁷. La patología humoral veía la causa de estas manifestaciones en el exceso del elemento seco y frío en el hombre. Se pensaba que este elemento era la bilis negra (bilis innaturalis atra, por oposición a la bilis naturalis o candida), del mismo modo que se creía que el temperamento húmedo y caliente (el sanguíneo) estaba basado en la sangre, el húmedo y frío (el flemático) en el agua, y el seco y caliente (el colérico) en la bilis amarilla. Además, según esta teoría, el bazo tenía una importancia decisiva para la formación de la funesta bilis negra. La sangre «espesa y seca» que afluye a ese órgano, condicionando su funcionamiento, inhibe la risa humana y suscita hipocondría. La derivación fisiológica de la melancolía («¿o es que no es más que la fantasía que entristece al espíritu cansado, el cual, por habitar en el cuerpo, ama su propia aflicción?»¹⁸, se pregunta Gryphius) no podía dejar de causar una fortísima impresión durante el Barroco, que tan presente tenía la miseria del hombre reducido a su condición de mera criatura. Si la melancolía surge de las profundidades del ámbito de la criatura, al que el pensamiento especulativo de la época se veía limitado por las trabas de la Iglesia misma, entonces se explica la omnipotencia de que gozaba. De hecho, de entre las intenciones contemplativas, la melancolía es la única que pertenece propiamente a las criaturas y siempre se ha observado que su fuerza no tiene por qué ser menor en la mirada de un perro que en la actitud del genio que rumia sus pensamientos. «Señor, las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los hombres; pero si los hombres las sienten demasiado, se vuelven bestias»¹⁹: con estas palabras se dirige Sancho a Don Quijote. Una versión teológica de esta misma idea (y, desde luego, no como resultado de sus propias deducciones) se encuentra en Paracelso. «La alegría y la tristeza nacieron también de Adán y Eva. La alegría se le impartió a Eva y la tristeza a Adán... Una persona tan alegre como Eva nunca volverá a nacer, y tampoco una tan triste como Adán. Pues los dos componentes respectivos de Adán y Eva se han mezclado de tal modo que la tristeza se templó con la alegría y la alegría a su vez con la tristeza... La ira, la tiranía y la furia, así como la mansedumbre, la virtud y la modestia también se derivan de ellos dos: las primeras de Eva, las segundas de Adán, y, mezcladas, han sido repartidas entre todos sus descendientes»²⁰. Adán, pura criatura en cuanto primogénito, posee la tristeza propia de los seres creados; Eva, creada para divertirlo, posee la alegría. La asociación convencional de la melancolía con el furor no se respeta: Eva tenía que ser caracterizada como instigadora de la Caída. Bien es verdad que desde un principio no se ha tenido esta noción sombría de la melancolía. En la Antigüedad, por el contrario, se la veía dialécticamente. Bajo el concepto de melancolía, un pasaje canónico de Aristóteles vincula la genialidad a la locura. La teoría de la sintomatología melancólica, tal como aparece desarrollada en el capítulo XXX de los *Problemata*, ha estado vigente durante más de dos mil años. El Hércules Egipcio es el prototipo del ingenio capaz de remontarse a las más elevadas hazañas antes de derrumbarse en la locura. «El contraste entre la más intensa actividad espiritual y su decadencia más profunda»²¹, al estar así yuxtapuestos, siempre arrebatarán al observador con el mismo intenso espanto. A ello hay que añadir que la genialidad melancólica se suele manifestar sobre todo en las dotes adivinatorias. La idea de que la melancolía estimula la facultad profética proviene de la Antigüedad y fue tomada de *De divinatione somnium*, un tratado aristotélico. Y este residuo no descartado de antiguos teoremas sale a la luz en la tradición medieval de los sueños proféticos, donde concedido precisamente a los melancólicos. También en el siglo XVII se encuentran caracterizaciones análogas, sólo que tienden cada vez más a lo sombrío: «Una tristeza general es la pitonisa de todos los males futuros». Asimismo, La Melancolía habla en persona, el bello poema de Tscherning, expresa con especial fuerza este aspecto adivinatorio: «Yo, madre de sangre espesa, perezosa carga de la tierra, quiero decir lo que soy y a qué puedo dar lugar. Soy la bilis negra, nombrada primero en latín y ahora en alemán, sin que me hayan enseñado ni el uno ni el otro. Gracias a la locura puedo escribir versos casi tan buenos como los del que se abandona al sabio Febo, el padre de todo arte. Sólo temo suscitar en el mundo la sospecha de querer explorar aseo del espíritu infernal. Si no, podría anunciar antes de tiempo lo que todavía no ha sucedido. Mientras tanto sigo siendo una poetisa: canto lo que me pasa y lo que soy. Y esta fama me viene de mi sangre noble; y cuando el espíritu celestial se mueve en mí, inflamo rápidamente los corazones, igual que un dios. Y los corazones entonces se ponen fuera de sí y buscan un camino que no es de este mundo. Si alguien ha tenido una visión, la recibió de mí a través de las sibilas»²². Resulta asombrosa la longevidad de este esquema (ciertamente nada despreciable) como punto de partida de análisis antropológicos más profundos. Todavía Kant pintaba la imagen del melancólico con los colores usados por teóricos más antiguos. En las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* al melancólico se le atribuyen «deseos de venganza... sugerencias, fantasías, ideas fijas... sueños significativos, presentimientos, señales milagrosas»²³.

Del mismo modo que en la escuela de Salerno (y gracias a la mediación de la ciencia arábiga) revive la antigua patología humoral, también se debe a Arabia la conservación de la astrología: la otra ciencia helenística que alimentó la teoría del melancólico. Se ha señalado como fuente principal del saber astrológico de la Edad Media la

astronomía de Abû Ma Sar, que a su vez depende de la de la Antigüedad tardía. La teoría de la melancolía está estrechamente relacionada con la doctrina de los influjos astrales. Y de éstos, sólo el más maléfico, el de Saturno, podía regir el temperamento melancólico. Es bien sabido que en la teoría del temperamento melancólico el sistema de la astrología y el sistema de la medicina permanecen separados (Paracelso pretendía eliminar la melancolía del segundo de ellos para asignársela en exclusiva al primero)²⁴, así como es también notorio que las especulaciones que se han urdido a fin de conciliar ambos sistemas no tenían más remedio que resultar contingentes frente a la realidad empírica de dicho carácter. Por eso mismo resulta aún más sorprendente y hasta más difícil de explicar la abundancia de intuiciones antropológicas acertadas a que tal teoría ha dado lugar. Se ven surgir detalles tan remotos como la inclinación del melancólico por los largos viajes: de allí el mar en el horizonte de la Melencolia de Dürero; pero también el exotismo fanático de los dramas de Lohenstein, el gusto de la época por las descripciones de viajes. La explicación astronómica de este hecho no está clara, a menos que la distancia del planeta a la tierra y la consiguiente larga duración de su órbita no sean interpretados en el sentido negativo de los médicos de Salerno, sino en un sentido benéfico, con referencia a la razón divina, que asigna la posición más alejada al astro amenazador, y a menos que, por otro lado, la profunda absorción meditativa del melancólico se explique en función de Saturno, que, «como es el planeta más elevado y el más distante de la vida cotidiana, y el motor de toda profunda contemplación, llama al alma hacia el interior, apartándola de las cosas externas, la hace elevarse cada vez más y por último le concede el saber supremo y dones proféticos»²⁵. En reinterpretaciones de este tipo, que son las que vuelven fascinante la evolución de esta teoría, se manifiesta un rasgo dialéctico de la concepción de Saturno que, del modo más sorprendente, cuadra con la dialéctica del concepto griego de melancolía. Al descubrir esta función (la más vital) de la imagen de Saturno, Panofsky y Saxl, en su bello estudio sobre La «Melencolia I» de Dürero, culminaron los descubrimientos de su extraordinario modelo: los estudios de Giehlow sobre La «Melencolia I» de Dürero y el círculo humanístico de Maximiliano. En la primera de estas dos obras se puede leer: «Esta extremidad que, en contraste con los otros tres «temperamentos», hizo de la melancolía en los siglos siguientes algo tan significativo y problemático, tan envidiable e inquietante... también explica la muy profunda y decisiva correspondencia entre la melancolía y Saturno... Igual que la melancolía, también Saturno, ese daimon de los opuestos, confiere al alma, por un lado, la inercia y la insensibilidad, y, por otro, la facultad de la inteligencia y de la contemplación; como la melancolía, él también siempre amenaza a los que están bajo su poder, por nobles espíritus que sean, con los peligros de la depresión o del éxtasis delirante: él, que... para citar a Ficino, "rara vez deja su huella en caracteres y destinos ordinarios, sino en personas que se distinguen de las demás, personas divinas o bestiales, felices u oprimidas por la miseria más profunda"»²⁶. En lo que a esta dialéctica de Saturno respecta, ella requiere una explicación «que sólo se puede buscar en la estructura interna de la concepción mitológica de Cronos como tal... La concepción de Cronos no es dualista tan sólo en relación al efecto extemo del dios, sino también en relación a su propio destino personal (por así decirlo), y además lo es hasta tal punto y grado que se podría denominar a Cronos simplemente el dios de los extremos. Por un lado, él es el señor de la Edad de Oro... por otro es el dios triste, destronado y ultrajado...; por un lado engendra (y devora) innumerables hijos, y por otro está condenado a eterna esterilidad; por un lado es... un monstruo al que se puede engañar con grosera astucia, y por otro es el viejo dios sabio que... es venerado como inteligencia suprema, como un προμήθευς* y προμάντιος**... En esta polaridad inmanente del concepto de Cronos... se encuentra la explicación definitiva del carácter peculiar de la noción astrológica de Saturno: ese carácter que está determinado en última instancia por un dualismo especialmente acusado y fundamental»²⁷. «Jacopo della Lana, el comentarista de Dante, una vez más volvió a desarrollar con gran claridad este juego intrínseco de antítesis, explicándolo sagazmente, al afirmar que Saturno, en su calidad de astro pesado como la tierra, frío y seco, engendra hombres inclinados por entero a las cosas materiales y aptos sólo para el duro trabajo agrícola, pero que, debido a su posición de planeta más elevado, engendra también, por el contrario, a los religiosos contemplativos, personas extremadamente espirituales y apartadas de toda vida terrena»²⁸. La historia del problema de la melancolía se desarrolla en-el espacio de esta dialéctica. Y su punto culminante se alcanza con la magia renacentista. Mientras que las intuiciones aristotélicas en torno a la duplicidad alímica de la disposición melancólica, así como el carácter antitético del influjo de Saturno, habían dado paso en la Edad Media a una concepción puramente demoníaca de ambos aspectos, acorde con la especulación cristiana, con el Renacimiento salió de nuevo a la luz desde sus fuentes toda la riqueza de las lucubraciones antiguas. El gran mérito, y la belleza aún mayor, del trabajo de Giehlow consiste en haber descubierto tal punto de inflexión y en haberlo descrito con toda la fuerza de una peripecia dramática. Para el Renacimiento, que, con un radicalismo nunca alcanzado ni siquiera por el pensamiento de la Antigüedad, reinterpretó la melancolía saturnina en el sentido de una teoría del genio, «el temor a Saturno... ocupaba una posición central en las creencias astrológicas»²⁹, para decirlo con palabras de Warburg. Ya la Edad Media se había apropiado del círculo de creencias asociadas con Saturno, sometiéndolas a múltiples transformaciones. El señor de los meses, «el dios griego del tiempo y el daimon romano de las cosechas»³⁰ se han convertido en la muerte segadora con su guadaña, que ahora ya no se utiliza para la mies, sino para el género humano, del mismo modo que el paso del

tiempo ya no está regido por el ciclo anual con su recurrencia de siembra, cosecha y barbecho, sino por el curso inexorable de toda vida camino de la muerte. Pero a una época que se esforzaba por acceder a toda costa a las fuentes del conocimiento oculto de la naturaleza, la imagen del melancólico le planteaba la cuestión de cómo llegar a captar las fuerzas espirituales de Saturno, escapando al mismo tiempo a la locura. El problema consistía en disociar la melancolía sublime, la Melencolia «illa heroica», de Marsilio Ficino y de Melanchthon³¹, de la melancolía común y perniciosa. La magia astrológica conduce a un régimen preciso del cuerpo y del alma: el ennoblecimiento de la melancolía es el tema principal de la obra *De vita triplici*, de Marsilio Ficino. El cuadrado mágico que se halla inscrito en la tabla situada sobre la cabeza de la Melencolia, de Durero, es el signo planetario de Júpiter, cuyo influjo contrarresta las fuerzas oscuras de Saturno. Al lado de esta tabla cuelga la balanza, que alude a la constelación de Júpiter. «La melencolia es mucho más generosa si la temple la conjunción de Saturno y Júpiter en Libra, como parece haber sido el caso de la melancolía de Augusto»³². Bajo la influencia de Júpiter las inspi- raciones maléficas se vuelven benéficas. Saturno se conviene en protector de las investigaciones más sublimes; la astrología misma cae bajo su jurisdicción. Eso permitió a Durero concebir el proyecto de «expresar en los rasgos saturninos del rostro también la concentración espiritual propia de la adivinación»³³.

La teoría de la melancolía cristalizó alrededor de una cantidad de antiguos símbolos en los que sólo el Renacimiento, con su incomparable genialidad interpretativa, supo leer la imponente dialéctica de aquellos dogmas. Entre los accesorios que se agolpan delante de la Melancolía de Durero está el perro. No es una casualidad que, en su descripción del estado de ánimo del melancólico, Aegidius Albertinus aluda a la rabia. Según una vieja tradición, «el bazo rige el organismo del perro»³⁴, que en eso se parece al melancólico. Si el bazo, un órgano descrito como especialmente delicado, se deteriora, el perro pierde su vivacidad, cayendo presa de la rabia. Desde este punto de vista, el perro simboliza el aspecto sombrío de la complexión melancólica. Por otro lado, se hacía hincapié en el olfato y en la perseverancia de este animal, que así proporcionaba una imagen del investigador y pensador infatigable. «En su comentario a este jeroglífico, Pierio Valeriano dice expresamente que el perro que *faciem melancholicam prae se ferat** es el mejor en la carrera y en el rastreo»³⁵. En el grabado de Durero, especialmente, la ambivalencia de este símbolo está realzada por el hecho de que el animal se representa dormido: si los malos sueños provienen del bazo, también los sueños adivinatorios son privilegio del melancólico. Y estos últimos aparecen con frecuencia en el Trauerspiel en cuanto patrimonio común a los príncipes y a los mártires. Pero incluso estos sueños proféticos hay que entenderlos como surgidos de un adormecimiento geomántico en el templo de la Creación, y no como inspiración sublime o incluso divina. Pues toda la sabiduría del melancólico viene del abismo; deriva de la inmersión en la vida de las cosas creadas y nada debe a la voz de la revelación. Todo lo saturnino apunta hacia las profundidades de la tierra: así es como se reconoce la naturaleza del viejo dios de las cosechas. Según Agripa de Nettesheim, «la semilla de la profundidad y... los tesoros escondidos»³⁶ son dones concedidos por Saturno. En este autor la mirada baja distingue al hombre saturnino, que atraviesa el suelo con los ojos. En Tscherning también aparece la misma caracterización: «Quien aún no me conoce, me reconocerá por mis gestos. Yo dirijo de continuo mis ojos a la tierra porque he brotado previamente de ella. De este modo no miro sino a mi madre»³⁷. Para el melancólico las inspiraciones de la madre tierra despuntan de la noche de la reflexión lo mismo que tesoros surgidos del fondo de la tierra; la intuición fulminante como un rayo le es ajena. La tierra, antes relevante sólo en calidad de elemento frío y seco, alcanza la plenitud de su significado esotérico en el curso del desarrollo de una idea científica de Ficino. Gracias a la nueva analogía entre la fuerza de gravedad y la concentración mental, el viejo símbolo se inserta en el gran proceso interpretativo del filósofo renacentista. «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 a su centro, mientras que, cuando está entregada a sus especulaciones, debe permanecer muy fija, por así decirlo, en el centro mismo del hombre. Pero el recogerse desde la circunferencia para fijarse en el centro es propio sobre todo de la tierra misma, con la cual la bilis negra guarda una especial afinidad. Por eso la bilis negra impulsa de continuo a la mente a que se concentre en un punto, se detenga en él y se entregue a la contemplación. Y, como la bilis negra es de por sí semejante al centro del mundo, obliga a investigar el centro de las cosas singulares y eleva a la comprensión de las más altas»³⁸. Panofsky y Saxl tienen razón en contra de Giehlow al observar a propósito de este pasaje que no se puede decir que Ficino «recomiende» concentración al melancólico³⁹. Pero su aserción poco significa frente a una serie de analogías que abarcan el pensamiento, la concentración, la tierra y la bilis, y esto no sólo por el mero hecho de conducir del primero al último de tales términos, sino también con el propósito de aludir inequívocamente a una nueva interpretación de la tierra dentro del viejo marco sapiencial de la teoría de los temperamentos. Según una antigua opinión, la tierra debe a la fuerza de concentración su forma esférica y, por consiguiente, como ya Ptolomeo había pensado, también su perfección y su posición central en el universo. Así que tampoco habría que rechazar sin más la suposición de Giehlow de que la esfera del grabado de Durero es un símbolo del hombre inmerso en sus pensamientos⁴⁰. Y este «fruto secreto, el más maduro de la cultura cosmológica del círculo de Maximiliano»⁴¹, como Warburg lo denomina,

podría con razón ser considerado un germen en el que la riqueza alegórica del Barroco, todavía frenada por la fuerza de un genio, se encuentra dispuesta a desplegarse de golpe. Pero en el rescate de los viejos símbolos de la melancolía, tal como se la representaban este grabado y la especulación de la época, pasó inadvertido uno que tampoco parece haber llamado la atención de Giehlow y de otros investigadores. Se trata de la piedra. Su puesto está asegurado en el inventario de los símbolos. Aegidius Albertinus ha escrito lo siguiente del melancólico: «La aflicción, que en otros casos ablanda el corazón hasta la humildad, sólo consigue que él se obstine cada vez más en sus absurdos pensamientos, pues sus lágrimas no le caen en el corazón, ablandando su dureza, sino que a él le sucede lo que a la piedra, que, cuando el tiempo está húmedo, sólo suda por fuera»⁴²; y, al leer estas palabras, uno no puede menos que buscar en ellas un significado especial. Pero la situación cambia cuando en la oración fúnebre dedicada por Hallmann al señor Samuel von Butschky se encuentra la siguiente frase: «Era de naturaleza mediatunda y de complexión melancólica, uno de estos temperamentos que reflexionan con más constancia sobre las cosas y proceden con cautela en todas las acciones. Ni la cabeza coronada de serpientes de Medusa, ni el monstruo africano, ni el cocodrilo lloroso de este mundo podían desviar sus ojos, y mucho menos transformar sus miembros en una ruda piedra»⁴³. Y por tercera vez aparece la piedra en el bello diálogo de Filidor entre la Melancolía y la Alegría: «Melancolía. Alegría. La primera es una vieja vestida con despreciables harapos, con la cabeza velada; esta sentada en una piedra debajo de un árbol seco con la cabeza apoyada en el regazo y junto a ella hay una lechuza... Melancolía: La dura piedra, el árbol seco y el ciprés muerto ofrecen un lugar seguro a mi tristeza y me hacen olvidarme de la envidia... Aleona: ¿Quién es esa marmota encaramada en esa rama seca? El destello rojo de sus ojos profundos se asemeja a un cometa ensangrentado cuyo resplandor anuncia destrucción y terror... Ahora te reconozco, enemiga de mis alegrías. Melancolía, engendrada en el abismo del Tártaro por el perro tricéfalo. ¡Oh! ¿Y voy a tener que soportarte en mis dominios? ¡No, desde luego que no! La fría piedra, el arbusto sin hojas hay que erradicarlos, y a tí, monstruo, también»⁴⁴.

Es posible que en el símbolo de la piedra sólo quepa ver la figura más obvia de la tierra, en cuanto elemento frío y seco. Pero es también concebible, y hasta probable (a la luz de la cita anterior de Albertinus), que con la masa inerte se aluda a la noción propiamente teológica del melancólico, presente en uno de los pecados mortales. Se trata de la acidia, de la inercia de corazón. La lentitud de la rotación de Saturno, el planeta sin brillo, permitió establecer una relación entre la acidia y el melancólico; relación que, basada en fundamentos astrológicos o de cualquier otro tipo, se halla ya atestiguada en un manuscrito del siglo XIII. «De la pereza. El cuarto pecado capital es la pereza en el servir a Dios. Lo cual sucede cuando me aparto de una buena obra laboriosa y difícil para entregarme a un vano arrepentimiento. Cuando me aparto de una buena obra si se me hace difícil, se engendra amargura en el corazón»⁴⁵. En Dante la acidia es el quinto en el orden de los pecados capitales. En el círculo infernal correspondiente reina un frío glacial, lo cual remite a los datos de la patología humoral, a la constitución fría y seca de la tierra. La melancolía del tirano aparece a una nueva y más reveladora luz cuando se la considera como acidia. Albertinus asigna expresamente a la acidia el complejo sintomático del melancólico: «La acidia o indolencia es específicamente comparable al mordisco de un perro rabioso, pues a quien éste muerde en seguida le asaltan sueños terribles, pasa miedo mientras duerme, se pone furioso y fuera de sí, rechaza toda bebida, teme el agua, ladra como un perro y se vuelve tan medroso que se cae de puro miedo. La gente así muere pronto si no se les presta ayuda»⁴⁶. La indecisión del príncipe, en particular, no es otra cosa que acidia saturnina. Saturno vuelve a los hombres «apáticos, indecisos, lentos»⁴⁷. Al tirano lo lleva a la ruina la inercia del corazón. Y, del mismo modo que ésta afecta a la figura del tirano, también la del cortesano resulta afectada por la infidelidad, otro rasgo del hombre saturnino. Es difícil imaginar algo más voluble que la mente del cortesano tal como aparece retratado en el Trauerspiel: la traición es su elemento. No se debe ni a precipitación por parte de los autores ni a su torpeza en las caracterizaciones el que en los momentos críticos los sicofantes, sin tomarse apenas tiempo para reflexionar, abandonen a su señor para pasarse al bando opuesto. Por el contrario, su comportamiento demuestra una falta de escrúpulos que, si por un lado constituye un gesto consciente de maquiavelismo, por otro implica una entrega desesperada y melancólica a un orden, considerado impenetrable, de constelaciones funestas, que adopta un carácter abiertamente material. La corona, la púrpura y el cetro son en última instancia accesorios escénicos tal como éstos se conciben en el «drama del destino», y encarnan un fatum al que el cortesano, en cuanto augur suyo, es el primero en someterse. Su infidelidad a las personas lleva aparejada una fidelidad a estas cosas que lo impulsa a sumirse en ellas con devoción contemplativa. El concepto subyacente a tal modo de conducta sólo alcanza su realización plena con esta fidelidad desesperanzada al mundo de las criaturas y a la ley de la culpa por la que se rige su existencia. Dicho de otra manera: todas las decisiones esenciales tomadas en presencia de los hombres pueden vulnerar los principios de la fidelidad, ya que están sujetas a leyes más altas. La fidelidad sólo resulta completamente adecuada a la relación del hombre con el mundo de las cosas. Éste no conoce ninguna ley más alta, así como la fidelidad tampoco conoce ningún objeto al que ella pertenezca tan exclusivamente como al mundo de las cosas. Pues éste la llama siempre a su lado, y cada voto o cada recuerdo, por fidelidad, se rodea de los fragmentos del mundo de las cosas, como si fueran sus

objetos más inalienables que no le exigen demasiado. De manera torpe, y hasta injustificada, la fidelidad expresa a su

FALTA AQUÍ LA P. 149.

En el Trauerspiel sólo Hamlet es espectador por la gracia de Dios; pero no puede hallar satisfacción en lo que ve representado sino tan sólo en su propio destino. Su vida, objeto ejemplar de su luto, remite, antes de extinguirse, a la providencia cristiana, en cuyo seno sus tristes imágenes pasan a disfrutar de una existencia bienaventurada. Sólo en la vida de un príncipe, como ésta, puede la melancolía redimirse, al enfrentarse consigo misma. Lo demás es silencio. Pues todo lo no vivido sucumbe inexorablemente en este espacio en el que la palabra de la sabiduría sólo lleva una existencia falaz de fantasma. Nadie más que Shakespeare fue capaz de hacer saltar la chispa cristiana de la rigidez barroca del melancólico, que tenía tan poco de estoica como de cristiana, que era tan pseudoantigua como falsamente pietista. Si la penetración con la que Rochus von Liliencron supo leer⁵¹ una ascendencia saturnina y señales de acidia en Hamlet no quiere verse privada de su mejor hallazgo, tendrá que reconocer también en ese drama el singular espectáculo de la superación de tales características a la luz del espíritu cristiano. Sólo en este príncipe la absorción meditativa propia del melancólico llega a adquirir un significado cristiano. El Trauerspiel alemán nunca fue capaz de cobrar vida ni de suscitar en su interior la clara luz del autoexamen. Siguió siendo extrañamente impenetrable a la propia mirada y no supo pintar al melancólico más que con los colores crudos y gastados de las fisiologías medievales. ¿A qué viene entonces toda esta digresión? Las imágenes y figuras que en este tipo de teatro se presentan se encuentran bajo la advocación del genio de la melancolía alada de Durero. En presencia de este genio su tosca escena comienza a animarse con una vida interior.

Alegoría y Trauerspiel.

Falta aquí p. 151.

artísticas, contribuyendo ilimitadamente a facilitar las investigaciones en el terreno de la estética. Lo que más llama la atención en este uso vulgar del término «símbolo» es el hecho de que el concepto correspondiente, que de un modo casi imperativo se refiere a una ligazón indisoluble de forma y contenido, se preste a paliar filosóficamente la impotencia crítica que, por falta de temple dialéctico, no hace justicia al contenido en el análisis formal ni a la forma en la estética del contenido. Pues este abuso tiene lugar siempre que en la obra de arte la «manifestación» de una «idea» se considera un «símbolo». La unidad del objeto sensible y el suprasensible, que constituye la paradoja del símbolo teológico, se distorsiona en una relación entre la manifestación y la esencia. La introducción en la estética de este concepto deformado de símbolo fue una destructiva extravagancia romántica que precedió a la desolación de la moderna crítica de arte. Se creía que lo bello, en cuanto creación simbólica, debe formar un todo continuo con lo divino. La noción de la inmanencia ilimitada del mundo ético al mundo de lo bello fue desarrollada por la estética teosófica de los románticos, pero sus fundamentos ya habían sido establecidos desde mucho antes. El Clasicismo presenta una clara tendencia a atribuir la apoteosis de la existencia al individuo cuya perfección no es meramente ética. El único aspecto típicamente romántico es la inserción de este individuo perfecto en una sucesión de hechos que es, sin duda, infinita, pero en todo caso soteriológica, y hasta sagrada¹. Pero una vez que el sujeto ético ha sido absorbido por el individuo, ningún rigorismo, ni siquiera el kantiano, puede salvarlo ni preservar su perfil viril. Su corazón se pierde en el «alma bella»*. Y el círculo de lo «simbólico» queda descrito exclusivamente por el radio de la educación del bello individuo así perfeccionado, más que por su radio de acción. Por el contrario, la apoteosis barroca es dialéctica. Se lleva a cabo mediante la revolución recíproca de los extremos. La interioridad del Clasicismo, desprovista de elementos contrarios, no tiene nada que ver con este movimiento excéntrico y dialéctico, por el simple hecho de que los problemas inmediatos del Barroco, al ser de carácter político-religioso, no afectaban tanto al individuo y a su ética como a su comunidad religiosa. Al mismo tiempo que el concepto profano del símbolo, característico del Clasicismo, se va formando su réplica especulativa: el concepto de lo alegórico. Una verdadera teoría de la alegoría no surgió entonces ni tampoco había existido antes. Calificar de especulativo el nuevo concepto de lo alegórico resulta, sin embargo, legítimo, ya que, de hecho, tal concepto estaba destinado a proporcionar el fondo oscuro contra el que el mundo del símbolo debía destacarse en claro. La alegoría, al igual que otras muchas formas de expresión, no había perdido simplemente su significado por el hecho de «haber envejecido». Por el contrario, lo que en este caso se estaba produciendo, como sucede a menudo, era una batalla entre la vieja y la nueva forma, conflicto que tendía a pasar inadvertido al ser profundo y encarnizado y no haber alcanzado una formulación conceptual. En torno a 1800, a la mentalidad de tendencia simbólica le resultaba tan extraña la forma

de expresión alegórica en su versión primitiva que los escasos intentos aislados de entablar una discusión teórica carecen de valor para la investigación de la alegoría, y por ello mismo resultan particularmente reveladores de la profundidad del antagonismo. La siguiente afirmación ocasional de Goethe puede considerarse una caracterización, retrospectiva y de signo negativo, de la alegoría: «Hay una gran diferencia entre el hecho de que el poeta busque lo particular con vistas a lo general y el hecho de que vea lo general en lo particular. De aquel primer modo de proceder surge la alegoría, donde lo particular sólo cuenta como instancia, como ejemplo de lo general; pero la naturaleza de la poesía consiste propiamente en este otro último modo, que expresa algo particular sin pensar en lo general o sin referirse a ello. Pues quien capta vivo algo particular, obtiene con ello al mismo tiempo lo general, sin darse cuenta, o dándose cuenta sólo más tarde»². Tal es la postura adoptada por Goethe frente a la alegoría con motivo de una carta de Schiller. No es probable que haya visto en ella un objeto digno de reflexión. Más detallada resulta una observación algo posterior de Schopenhauer que apunta en la misma dirección. «Si el objetivo de todo arte consiste en la comunicación de la idea aprehendida...; si, más aún, en arte es inaceptable tomar el concepto como punto de partida, no podremos por consiguiente aprobar que una obra de arte esté destinada de modo deliberado y explícito a la expresión de un concepto: tal es el caso de la alegoría... Si, por tanto, un cuadro alegórico tiene también valor artístico, este valor no es en absoluto solidario y dependiente de su función alegórica. Dicha obra de arte está al servicio de dos fines al mismo tiempo, a saber: la expresión de un concepto y la expresión de una idea, y sólo este último puede ser considerado un fin artístico. El otro es un fin extraño al arte: la diversión intranscendente que consiste en hacer que una imagen funcione al mismo tiempo como inscripción, como si fuera un jeroglífico... Bien es verdad que un cuadro alegórico también puede, en calidad de tal, suscitar en el ánimo una viva impresión: pero el mismo efecto podría también producirlo, en iguales circunstancias, una inscripción. Por ejemplo, si la ambición de la fama está firme y duraderamente arraigada en un individuo... y este hombre se sitúa delante del Genio de la Fama [de Annibale Carracci] con sus coronas de laurel, la visión de este cuadro enardecerá su ánimo y movilizará sus energías. Pero lo mismo sucedería también si de pronto viera la palabra "Fama" escrita en la pared con letras grandes y nítidas»³. Por mucho que esta última observación llegue casi a rozar la esencia de la alegoría, estas puntualizaciones no logran diferenciarse en modo alguno de la serie de breves y sumarios rechazos de la forma de expresión alegórica, y ello se debe al carácter fundamentalmente lógico de la descripción, que, al diferenciar entre «la expresión de un concepto y la expresión de una idea», adopta exactamente el insostenible modo moderno de hablar de la alegoría y el símbolo (aunque Schopenhauer mismo emplee el concepto de símbolo de un modo distinto). Tales argumentos han seguido marcando la pauta hasta los tiempos más recientes. Grandes artistas incluso, teóricos fuera de lo común, como Yeats⁴, siguen suponiendo que la alegoría es una relación

FALTA AQUÍ P. 155

no. Queda intacto el viejo prejuicio que Creuzer contribuyó a expresar lingüísticamente al acuñar el término «alegoría-signo»⁷.

A pesar de ello, las grandes disquisiciones teóricas sobre la simbología contenidas en el primer volumen de la Mitología de Creuzer resultan indirectamente muy valiosas para el conocimiento de lo alegórico. Al lado de la banalidad de las viejas teorías que en ellas sobreviven, contienen observaciones en cuyo desarrollo epistemológico Creuzer podría haber llegado mucho más lejos de lo que llegó. De este modo, él define la esencia del símbolo, cuya jerarquía y cuya distancia en relación a lo alegórico le interesa mantener, en función de los cuatro factores siguientes: «lo momentáneo, lo total, lo insondable de su origen, lo necesario»⁸, y a propósito del primero de ellos en otro pasaje hace la siguiente magnífica observación: «Ese carácter excitante y en ocasiones sobrecogedor tiene que ver con otra propiedad suya: la brevedad. Es como un fantasma que se aparece de repente o como un relámpago que de pronto ilumina la noche oscura. Es un momento que moviliza todo nuestro ser... A causa de esa fecunda brevedad, ellos [los antiguos] lo comparan expresamente con el laconismo... En situaciones importantes de la vida, cuando cada momento esconde un futuro rico en consecuencias que mantiene al alma en tensión, en los instantes fatales, los antiguos estaban a la espera de las señales divinas, a las que... denominaban *symbola*»⁹. Pero por otro lado al símbolo se le exige «claridad... brevedad... gracia y belleza»¹⁰, y en el primero y en los dos últimos de estos requisitos se manifiesta claramente una concepción que Creuzer comparte con las teorías del símbolo propias del Clasicismo. Se trata de la doctrina del símbolo artístico, que hay que distinguir, en cuanto el más elevado, del símbolo religioso, que es más restringido, y hasta del místico. No cabe duda de que en este aspecto fue decisiva para Creuzer la veneración que Winckelmann sentía por la escultura griega, cuyas estatuas de dioses se utilizan para ilustrar este punto. El símbolo artístico es plástico. El espíritu de Winckelmann revive en la antítesis de Creuzer entre el símbolo plástico y el místico. «En este último predomina lo inefable, que, al buscar expresión, con la infinita fuerza de su ser terminará por quebrar la forma

terrena, lo mismo que una vasija demasiado frágil. Pero con ello también queda inmediatamente aniquilada la claridad de la visión, y lo único que resta es un asombro mudo». En el símbolo plástico «el ser no tiende a la efusividad, sino que obedeciendo a la naturaleza, se adapta a su forma, la penetra y la anima. Aquel conflicto entre lo infinito y lo Finito queda, por tanto, resuelto gracias a que lo infinito, limitándose a sí mismo, se humaniza. De esta purificación de lo figurativo, por un lado, y de la renuncia voluntaria a lo desmesurado, por otro, surge el fruto más bello de todo el orden simbólico. Se trata del símbolo de los dioses, que aúna prodigiosamente la belleza de la forma con la suprema plenitud del ser y que, como alcanzó su máxima perfección en la escultura griega, puede denominarse símbolo plástico»¹¹. El Clasicismo buscaba lo «humano» en cuanto la suprema «plenitud del ser» y, movido por este anhelo, como no tenía más remedio que desdeñar la alegoría, sólo captó una imagen engañosa de lo simbólico. A consecuencia de ello se encuentra también en Creuzer una comparación (no alejada de las teorías entonces en curso) entre el símbolo «y la alegoría, que el lenguaje habitual confunde tan a menudo con el símbolo»¹². La «diferencia entre la representación simbólica y la alegórica» consiste en que «esta última no significa más que un concepto general o una idea que no coincide con ella, mientras que la primera es la idea misma encarnada y hecha sensible. En la alegoría tiene lugar un proceso de substitución... En el símbolo el concepto ha descendido a este mundo físico y es él mismo lo que vemos en la imagen sin necesidad de mediación». Pero con ello Creuzer regresa a su concepción inicial. «La diferencia entre ambos modos de representación hay que buscarla, por tanto, en el carácter instantáneo, que está ausente de la alegoría... Allí [en el símbolo] hay una totalidad instantánea; aquí se da una serie progresiva de momentos. De ahí también que sea la alegoría, y no el símbolo, la categoría que incluye el mito..., cuya esencia alcanza su expresión más perfecta en la progresión del poema épico»¹³. Sin embargo, esta idea no dio lugar ni mucho menos a una revalorización del modo de expresión alegórica, ya que, por el contrario, en otro pasaje basado en las afirmaciones precedentes Creuzer escribe a propósito de los filósofos jónicos de la naturaleza: «Ellos restituyen al símbolo, desplazado por la verbosidad de la leyenda, sus antiguas prerrogativas. El símbolo que, siendo originariamente hijo de la escultura y habiendo sido incorporado también al discurso, gracias a la fuerza significativa de su concisión y a su esencial integridad y exhuberancia concentrada, resulta mucho más apropiado que la leyenda para aludir al carácter uno e inefable de la religión»¹⁴. A propósito de estas explicaciones y de otras parecidas, Görres hace la magnífica observación siguiente en una carta: «No me tomo muy en serio la distinción entre el símbolo en cuanto ser y la alegoría en cuanto significación... Podemos darnos perfectamente por satisfechos con la explicación según la cual el símbolo es el signo de las ideas (autárquico, compacto, siempre igual a sí mismo) y la alegoría una réplica de dichas ideas: una réplica dramáticamente móvil y fluyente que progresa de modo sucesivo, acompañando al tiempo en su discurrir. El símbolo y la alegoría son el uno al otro lo que la naturaleza muda, grandiosa y potente de las montañas y las plantas es a la historia humana, que progresa con la vida»¹⁵. Con estas palabras se rectifican muchos equívocos. Pues el conflicto entre una teoría del símbolo que subraya la semejanza de su constitución con el carácter natural de las montañas y las plantas, y el énfasis que Creuzer pone en su aspecto momentáneo, indica muy claramente el fondo de la cuestión. La medida temporal de la experiencia simbólica es el instante místico, en el que el símbolo acoge el sentido en el espacio oculto, en el bosque (si es que puede decirse así) de su interior. La alegoría, por otra parte, no está exenta de una dialéctica correspondiente, y la calma contemplativa con la que se sumerge en el abismo que se abre entre el ser figurativo y la significación no tiene nada de la suficiencia desapasionada aneja a la intención del signo, con la cual parece estar emparentada. El estudio de la forma del Trauerspiel tiene que revelar más claramente que cualquier otro la violencia con que el movimiento dialéctico se agita en este abismo de la alegoría. Esa amplitud secular, 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 carácter dialéctico. La relación entre el símbolo y la alegoría se puede definir y formular persuasivamente a la luz de la decisiva categoría del tiempo, cuya introducción en este campo de la semiótica constituye el gran hallazgo de estos pensadores románticos. Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la facies hipocrática de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado. Todo lo que la historia desde el principio tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro; o, mejor dicho: en una calavera. Y, si bien es cierto que ésta carece de toda libertad «simbólica» de expresión, de toda armonía formal clásica, de todo rasgo humano, sin embargo, en esta figura suya (la más sujeta a la naturaleza) se expresa plenamente y como enigma, no sólo la condición de la existencia humana en general, sino también la historicidad biográfica de un individuo. Tal es el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y secular de la historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo, el cual sólo es significativo en las fases de su decadencia. A mayor significación, mayor sujeción a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entre la physis y la significación. Pero, si la naturaleza ha estado desde siempre sujeta a la muerte, entonces desde siempre ha sido también alegórica. A lo largo del desarrollo histórico la significación y la muerte han fructificado dentro de la misma estrecha relación que los unía cuando todavía eran gérmenes en el estado de pecado de la criatura privada de la gracia. La idea de concebir el

desarrollo del mito como alegoría, que tiene cierta importancia en la obra de Creuzer, se revela a fin de cuentas como moderadamente más moderna si se la considera desde este mismo punto de vista barroco. Contra ella se pronuncia Voss de modo característico: «Como toda la gente sensata. Aristarco consideró las leyendas homéricas sobre el mundo y la divinidad meras creencias ingenuas del período heroico nestoriano. Pero Crates, al que se unieron el geógrafo Estrabón y los gramáticos posteriores, las tenía por símbolos primigenios de doctrinas secretas órficas, procedentes sobre todo de Egipto. Tal simbología, que hacía remontarse arbitrariamente a un pasado primitivo las experiencias y los principios religiosos de los tiempos posthoméricos, siguió predominando a lo largo de los siglos de la vida monástica, siendo conocida generalmente con el nombre de alegoría»¹⁶. El autor desaprueba esta manera de relacionar el mito con la alegoría, pero reconoce que es concebible, y está basada en una teoría de la leyenda como la desarrollada por Creuzer. La epopeya constituye de hecho la forma clásica de una historia de la naturaleza significativa, del mismo modo que la alegoría constituye su forma barroca. Afín como era a estas dos corrientes intelectuales, el Romanticismo no podía dejar de llevar a cabo la aproximación recíproca de la epopeya y la alegoría. Y de este modo Schelling llegó a formular el programa de la exégesis alegórica de la epopeya en la famosa frase: la Odisea es la historia del espíritu humano; la Iliada, la historia de la naturaleza.

El modo mismo de expresión alegórica nació de un peculiar entrecruzamiento de naturaleza e historia. Karl Giehlow dedicó su vida entera a arrojar luz sobre su origen. Sólo a partir de su monumental investigación sobre La ciencia jeroglífica del Humanismo en la alegoría del Renacimiento, especialmente en el arco triunfal del emperador Maximiliano I se ha podido establecer (incluso históricamente) que la nueva alegoría, surgida en el siglo XVI, se destaca de la medieval, y en qué consiste esta diferencia. No cabe duda de que entre ambas existe un nexo preciso y esencial, hecho que se revelará extremadamente significativo a lo largo de este estudio. Pero sólo cuando las variaciones históricas hacen aparecer tal nexo como una constante, puede éste ser reconocido en su substancia, y tal distinción sólo ha sido posible tras el descubrimiento de Giehlow. Entre los investigadores precedentes sólo Creuzer y Görres, y especialmente Herder, parecen haber prestado atención al enigma planteado por esta forma expresiva. Refiriéndose precisamente a las épocas en cuestión, Herder admite: «La historia de este tiempo y de este gusto se encuentra todavía en gran medida sumida en la oscuridad»¹⁷. Su propia conjetura de que «se imitaban las antiguas pinturas de los monjes, pero con mucho discernimiento y penetrante observación de las cosas, por lo que yo casi llamaría a este período la época emblemática»¹⁸ es errónea desde un punto de vista histórico, pero revela una comprensión intuitiva de la substancia de esta literatura que sitúa a Herder por encima de los mitólogos románticos. Creuzer se refiere a él en su discusión de la nueva emblemática. «Aún más tarde persistió este gusto por lo alegórico y hasta pareció revivir en el siglo XVI... En el mismo período, y de acuerdo con la seriedad del carácter nacional, la alegoría adoptó entre los alemanes una orientación más ética. Con los avances de la Reforma lo simbólico se vio obligado a perder cada vez más terreno en cuanto expresión de los misterios de la religión... El viejo gusto por lo sensible se manifestó... en representaciones emblemáticas de carácter moral y político. Ahora a menudo la alegoría tenía que manifestar incluso la verdad recién descubierta. Un gran escritor de nuestra nación que gracias a su amplitud de miras, no encuentra esta manifestación de pujanza alemana ni infantil ni inmadura, sino decorosa y digna de consideración, aprovecha la ocasión del uso generalizado de tal modo de representación en aquel entonces para llamar a aquella época de la Reforma la época emblemática, y da al respecto indicaciones que vale la pena tomar muy en serio»¹⁹. Debido a lo poco que en su tiempo se sabía sobre el tema, Creuzer sólo pudo rectificar la valoración de la alegoría, pero no la idea que se tenía de ella. Sólo la obra de Giehlow, al ser de carácter histórico, abre la posibilidad de examinar en profundidad esta forma desde una perspectiva histórico-filosófica. Él descubrió el impulso motor de su desarrollo en los esfuerzos de los eruditos humanistas por descifrar los jeroglíficos, quienes derivaron el método de sus investigaciones de un corpus pseudoepigráfico, los Hieroglyphica de Horapolo, compuestos a finales del siglo II (o quizá también al terminar el siglo IV) después de Cristo. Esta obra sólo se ocupaba (y esta característica suya determinó básicamente su influjo sobre los humanistas) de los llamados jeroglíficos simbólicos o enigmáticos, meros pictogramas que, sin ninguna relación con los signos fonéticos normales, le eran mostrados al hierogámata en el marco de la instrucción sagrada en cuanto grado último de una filosofía mística de la naturaleza. Los obeliscos se observaban bajo la influencia de esta lectura y fue así como un malentendido dio origen a una rica e infinitamente divulgada forma de expresión. Pues, de la exégesis alegórica de los jeroglíficos egipcios (en la que los lugares comunes procedentes de la filosofía de la naturaleza, de la moral y de la mística ocupaban el lugar de los datos históricos y pertinentes al culto) los literatos pasaron a la producción de este nuevo modo de escritura. Surgieron las iconologías, que no sólo construían frases con ella y traducían proposiciones enteras «palabra por palabra con la ayuda de pictogramas especiales»²⁰, sino que también se presentaban a menudo como léxicos²¹. «Siguiendo al artista y erudito Alberti, los humanistas empezaron a escribir con imágenes de cosas (rebus) en vez de con letras y así surgió a causa de los jeroglíficos enigmáticos la palabra "rebus", y las medallas, columnas, arcos triunfales y todos los demás concebibles objetos artísticos del

Renacimiento se llenaron de tales inscripciones enigmáticas»²². «Junto con la teoría griega de la libertad de la intuición artística, el Renacimiento también tomó de la Antigüedad el dogma egipcio de la construcción implícita en la práctica del arte. Estas dos concepciones no podían dejar de entrar en un conflicto al principio reprimido por artistas geniales y del cual la segunda salió victoriosa tan pronto como un espíritu hierático dominó el mundo»²³. En los productos de la madurez del Barroco se advierte cada vez más la distancia que los separa de los comienzos de la emblemática un siglo antes, su semejanza con el símbolo se vuelve siempre más evanescente, mientras que la ostentación hierática se hace sentir con mayor fuerza. Algo parecido a una teología natural de la escritura está ya en juego en los Libri de re aedificatoria decem de León Battista Alberti. «Un estudio sobre las inscripciones, signos y esculturas apropiados para los monumentos sepulcrales le da ocasión para trazar un paralelo entre la escritura alfabética y los signos egipcios. Subraya como defecto de la primera el hecho de que, al ser conocida sólo en su tiempo, tiene que caer luego en el olvido... Y en contraste pone de relieve el sistema de los egipcios, quienes por ejemplo, designan a Dios mediante un ojo, a la naturaleza con un buitres, al tiempo con un círculo y a la paz mediante un buey»²⁴. Pero al mismo tiempo la especulación dio un giro hacia una apología menos racionalista de la emblemática, reconociendo mucho más decididamente el hieratismo de la forma. En su comentario a las Enéadas de Plotino, Marsilio Ficino observa de los jeroglíficos que con ellos los sacerdotes egipcios «habrían querido crear algo, correspondiente al pensamiento divino, ya que la Divinidad ciertamente no posee la sabiduría de todas las cosas a la manera de una representación cambiante, sino en cierto modo como la forma simple y estable de la cosa misma. ¡Los jeroglíficos vendrían a ser, por tanto, una réplica de las ideas divinas! Le sirve de ejemplo el jeroglífico usado para expresar el concepto de tiempo: la serpiente alada que se muerde el extremo de la cola. Pues la diversidad y la movilidad de la idea humana del tiempo, el modo que éste tiene de unir el principio con el final en un veloz ciclo, cómo enseña prudencia, y trae y se lleva las cosas, toda esta serie de pensamientos está contenida en la imagen precisa y estable del círculo formado por la serpiente»²⁵. La siguiente frase de Pierio Valeriano no hace más que expresar la convicción teológica de que los jeroglíficos de los egipcios contienen una sabiduría hereditaria capaz de iluminar cualquier oscuridad de la naturaleza: «Ya que hablar en jeroglíficos no es otra cosa que desvelar la naturaleza de las cosas divinas y humanas»²⁶. En la Epístola nuncupatoria adjunta a estos mismos Hieroglyphica se hacen las siguientes observaciones: «A los que piensan rectamente no les faltará ocasión de referir y exponer estas cuestiones de modo compatible con nuestra religión. Ni siquiera la consideración de los árboles y de las hierbas es gratuita para nuestros propósitos, ya que el bienaventurado Pablo, y antes que él David, afirman que es posible comprender la grandeza y dignidad de Dios a partir del conocimiento de las cosas creadas. Siendo así, ¿quién de nosotros tendrá un ánimo tan apático e inmerso en las impurezas terrenas que no se declare abrumado por los innumerables beneficios recibidos de Dios, al verse como hombre creado y al ver que todas las cosas contenidas en el cielo, el aire, el agua y la tierra han sido engendradas a causa del hombre»²⁷. La expresión «a causa del hombre» no hay que entenderla en términos de la teleología de la Ilustración, que veía en la felicidad humana el fin supremo de la naturaleza, sino en términos de la del Barroco, que es completamente distinta. Esta última no estaba encaminada a la dicha terrena o moral de las criaturas, sino que perseguía exclusivamente el instruir las misteriosamente. Pues para el Barroco la finalidad de la naturaleza estriba en la expresión de su propio significado en la representación emblemática de su sentido; representación que en tanto que alegórica, nunca puede coincidir con la realización histórica de tal sentido. En sus ejemplos morales y en sus catástrofes la historia contaba sólo como un aspecto temático de la emblemática. Resulta vencedora la rígida faz de la naturaleza significativa y de una vez para siempre la historia debe quedar confinada en el objeto accesorio. La alegoría medieval es de carácter cristiano y didáctico; en su aspecto místico y relacionado con la historia natural, el barroco se remonta a la Antigüedad: a la Antigüedad egipcia, pero pronto también a la griega. Se consideraba el descubridor de sus secretos tesoros de invención a Ludovico da Peltre «llamado "il Morto" por sus hallazgos en el dominio de lo "grotesco" subterráneo. Y también en la literatura (en Los hermanos de Serapión de E. T. A. Hoffmann), y gracias a la mediación de un anacoreta del mismo nombre, se terminó por personificar lo fantástico subterráneo, el mundo oculto de los espectros, en el pintor de la Antigüedad Serapión, el "pintor de balcones" tenido por el clásico de lo grotesco a partir de un pasaje muy comentado de Punió. Pues ya entonces el efecto enigmático y misterioso de lo grotesco parece haberse asociado con el carácter subterráneo y oculto de su origen en ruinas y catacumbas enterradas. La palabra no se deriva de "grotta" en sentido literal, sino de "lo escondido", "lo críptico", sentidos implícitos en las palabras "caverna" y "gruta"... Todavía en el siglo XVIII existía para ello... la expresión "lo oculto en un agujero". Así pues, el elemento enigmático tuvo que ver con lo grotesco desde un principio»²⁸. La posición de Winckelmann no es totalmente incompatible con esta idea. Aunque se oponga con gran decisión a los principios estilísticos de la alegoría barroca, su teoría sigue estando estrechamente emparentada con autores precedentes en múltiples aspectos. Esto lo ha visto muy bien Borinski en su Ensayo sobre la alegoría. «En este punto especialmente, Winckelmann está todavía asociado en líneas generales con la creencia renacentista en la sapiencia veterum, en el vínculo espiritual entre verdad originaria y arte, entre la ciencia intelectual y la arqueología... Él busca en la genuina "alegoría de los Antiguos", "insuflada" por la riqueza de la inspiración homérica, la panacea "espiritual"

contra la "esterilidad" de la eterna repetición de escenas de martirio y mitológicas en el arte de los modernos... Sólo este tipo de alegoría enseña "invención" al artista, lo cual le pone a la altura del poeta»²⁹. De este modo la alegoría queda despojada, de un modo quizá todavía más radical que en el Barroco, de su dimensión puramente edificante.

A medida que en su desarrollo la emblemática se fue ramificando, este modo de expresión se volvió cada vez más impenetrable. Los lenguajes a base de imágenes (el egipcio, el griego y el cristiano) llegaron a entremezclarse. Una obra como el *Polyhistor symbolicus*³⁰ de Caussin (el mismo jesuita cuya *Felicitas*, escrita en latín, fue traducida por Gryphius) puede ilustrar la prontitud con que la teología se hizo eco de este fenómeno. Y, por lo demás, ningún otro tipo de escritura podía parecer tan apropiado como ésta (que, por ser enigmática, resultaba accesible sólo a las personas cultivadas) para guardar las máximas de alta política relativas al verdadero arte de vivir. En su ensayo sobre Johann Valentin Andrea, Herder llegó a especular con la hipótesis de que la emblemática servía de refugio para ciertas ideas que no se querían manifestar abiertamente delante de los príncipes. La opinión de Opitz resulta más paradójica. Pues, mientras que por una parte concibe el esoterismo teológico de esta forma expresiva como la corroboración de un origen noble de la poesía, por otra parte piensa que fue adoptado con el propósito de hacerse entender de todos. En una conocida fórmula del segundo capítulo de su *Poesía alemana* («La poesía al principio no fue otra cosa que una teología oculta») Opitz reprodujo la sentencia del *Art poétique* de Delbene: «La poésie n'était au premier age qu'une théologie allégorique.» Pero por otro lado también afirma: «Teniendo en cuenta que el mundo primitivo y rudo era demasiado grosero e incivilizado como para que se pudieran captar y entender adecuadamente las enseñanzas de la sabiduría y de las cosas celestiales, los hombres prudentes tuvieron que esconder y disimular en rimas y fábulas, que el vulgo sobre todo está dispuesto a escuchar, lo que habían descubierto con vistas a la edificación del temor de Dios y de las buenas costumbres»³¹. Esta concepción siguió siendo normativa y proporciona a Harsdörffer mismo, quizá el alegorista más coherente, las bases para su teoría de esta forma expresiva. Y al haberse infiltrado la emblemática en todas las regiones del espíritu, de las más amplias a las más restringidas (desde la teología, las ciencias naturales y la moral hasta la heráldica, la poesía de ocasión y el lenguaje amoroso), también era ilimitado el repertorio de objetos en que podía inspirarse. Para cada nueva ocurrencia el momento de la expresión coincide con una verdadera erupción de imágenes que sedimentan en una multitud de metáforas caóticamente dispersas. Así es como lo sublime se manifiesta en este estilo. «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 útil para la vida civil: y del mismo modo que las monedas arrojan luz sobre la historia, así también los emblemas la arrojan sobre la filosofía moral»³². Esta comparación resulta particularmente afortunada: al estar marcada por la historia, en cuanto escenario suyo, la naturaleza presenta cierto carácter numismático. El mismo autor, un reseñador de las *Acta eruditorum*, afirma en otro lugar: «Ya se dijo anteriormente en las *Acta*... que cualquier cosa se presta a ser materia de símbolos y emblemas y que en este universo no hay nada que no proporcione un argumento idóneo para ellos, como explicamos a propósito de la publicación el año pasado del primer volumen de la filosofía de las imágenes. Este otro volumen³³, aparecido en el presente año, documenta tal aserción con excelentes ejemplos, mostrando símbolos (acompañados de sus correspondientes lemas) 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 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 y de varias especies de aves»³⁴. Un solo ejemplo bastará para mostrar lo lejos que se llegó en esta dirección. En el *Ars heraldica* de Böckler se lee: «De las hojas. Rara vez se encuentran hojas en los blasones, pero cuando las hay significan la verdad, ya que en muchos aspectos se parecen a la lengua y al corazón»³⁵. «De las nubes. Del mismo modo que las nubes se elevan en las alturas y después vierten lluvia fecunda para refrescar y vigorizar los campos, los frutos y los hombres, así también, en asuntos de virtud, un noble ánimo debe (como si dijéramos) remontarse a las alturas y luego con sus dones aplicarse a servir a la patria»³⁶. «Los caballos blancos significan la paz victoriosa tras la conclusión de la guerra y al mismo tiempo también la velocidad»³⁷. Pero lo más sorprendente es un código entero de jeroglíficos cromáticos que este libro propone combinando los colores dos a dos. «El rojo con el plateado, afán de venganza»³⁸, «el azul... con el rojo, mala educación»³⁹, «el negro... con el púrpura, devoción constante»⁴⁰, para dar sólo algunos ejemplos. «Las numerosas oscuridades en el vínculo entre el significado y el signo... lejos de intimidar, estimulaban a transformar en emblemas cualidades, cada vez más remotas, del objeto representativo, a fin de superar con nuevas sutilezas a los mismos egipcios. A ello se añadía el peso dogmático de los significados heredados de la Antigüedad, de tal modo que la misma cosa podía representar tanto una virtud como un vicio, y por consiguiente, en definitiva, todo»⁴¹.

Esta circunstancia nos conduce a las antinomias de lo alegórico, cuyo tratamiento dialéctico no puede soslayarse si se pretende conjurar la imagen del Trauerspiel. Cada persona, cada cosa, cada relación puede significar otra cualquiera. Esta posibilidad profiere contra el mundo profano un veredicto devastador, aunque justo: es caracterizado como un mundo en el que el detalle apenas cuenta. Sin embargo, está fuera de toda duda (sobre todo para quien tenga presente la exégesis textual alegórica) que todos esos objetos utilizados para significar, precisamente por el hecho de referirse a algo distinto, cobran una fuerza que los hace aparecer inconmensurables con las cosas profanas y los sitúa en un plano más elevado, pudiendo llegar hasta a santificarlos. Según esto, el mundo profano aumenta de rango y se devalúa al mismo tiempo cuando se lo considera alegóricamente. Esta dialéctica religiosa del contenido tiene su correlato formal en la dialéctica de la convención y la expresión. Pues la alegoría es ambas cosas: convención y expresión; y las dos son por naturaleza antagónicas. Pero, así como la doctrina barroca concebía la historia, en general, como un acontecer creado, también la alegoría en particular (aunque a título de convención, igual que toda escritura) es considerada algo creado, a semejanza de la escritura sacra. La alegoría del siglo XVII no es convención de la expresión, sino expresión de la convención. Expresión de la autoridad, por tanto: secreta en razón de la dignidad de su origen y pública en razón del dominio en que se ejerce. Se trata una vez más de las mismas antinomias que en el terreno figurativo se manifiestan en el conflicto entre una técnica fría, prefabricada, y la eruptiva expresión de la alegoresis. También aquí la solución es dialéctica. Se encuentra en la esencia misma de la escritura. Es posible, sin contradicción, concebir un uso más vivo y libre del lenguaje revelado que no le hiciera perder nada de su dignidad. No sucede así con su forma escrita, con la que la alegoría intentaba identificarse. El carácter sagrado de la escritura es inseparable de la idea de su codificación rigurosa. Pues toda escritura sacra queda fijada en complejos que, en última instancia, constituyen (o al menos tratan de formarlos) un solo complejo inalterable. De ahí que la escritura alfabética, en tanto que combinación de átomos gráficos, se encuentre más alejada que cualquier otra de la escritura constituida por complejos de carácter sacro. Estos últimos quedan plasmados en los jeroglíficos. El deseo por parte de la escritura de salvaguardar su propio carácter sagrado (ella estará siempre afectada por el conflicto entre validez sacra e inteligibilidad profana) la empuja a la formación de complejos, a los jeroglíficos. Esto es lo que sucede en el Barroco. Tanto en la apariencia externa como en el aspecto estilístico (tanto en la contundencia de la composición tipográfica como en lo recargado de las metáforas) lo escrito tiende a la imagen visual. Es difícil imaginar algo que se oponga más encarnizadamente al símbolo artístico, al símbolo plástico, a la imagen de la totalidad orgánica, que este fragmento amorfo en el que consiste la imagen gráfica alegórica. Gracias a ella el Barroco se revela como el soberano antagonista del Clasicismo, papel que hasta ahora sólo se le había querido reconocer al Romanticismo. Y no resulta aconsejable resistirse a la tentación de indagar el elemento constante en ambos movimientos. En los dos: en el Romanticismo, igual que en el Barroco, de lo que se trata no es tanto de corregir el Clasicismo como de corregir el arte mismo. Y no se le puede negar al Barroco, ese preludio del Clasicismo tan en contraste con él, un mayor grado de concreción, y hasta una mayor autoridad y un efecto más duradero en el desempeño de dicha corrección. Mientras que, en nombre de la infinitud, de la forma y de la idea, el Romanticismo potencia críticamente el producto acabado, la profundidad de la mirada alegórica transforma de un golpe cosas y obras en una escritura apasionante. Winckelmann aun posee tal penetración de mirada en su Descripción del torso del Hércules del Belvedere en Roma, al recorrerlo parte por parte, miembro por miembro, de un modo que no tiene nada de clásico.⁴³ Y no es casual que este examen se lleve a cabo sobre un torso. En el terreno de la intuición alegórica la imagen es fragmento, runa. Su belleza simbólica se volatiliza al ser tocada por la luz de la teología. La falsa apariencia de la totalidad se extingue. Pues el eidos se apaga, la analogía perece y el cosmos contenido en ella se seca. En los áridos rebus resultantes se encuentra depositada una clarividencia aún accesible al que, confuso, medita rumiando sobre ellos. La misma manera de ser del Clasicismo le impedía percibir la falta de libertad y el carácter inacabado y roto de la bella Physis sensible. Pero son justamente estos aspectos los que, ocultos bajo su extravagante pompa, la alegoría del Barroco proclama con un énfasis sin precedentes. Una profunda intuición de la condición problemática del arte (no se debe a afectación clasista, sino a escrúpulos religiosos, el que su práctica se relegara entonces a los «ratos perdidos») surge como reacción contra el libre arbitrio del que gozó durante el Renacimiento. Si los artistas y pensadores del Clasicismo no se ocuparon de un tema que para ellos era puramente caricaturesco, ciertas afirmaciones de la estética neokantiana permiten darse una idea de lo encarnizado de la polémica. La dialéctica de esta forma de expresión es objeto de malentendidos y se llega a desconfiar de ella por considerarla ambigua. «La ambigüedad, la multiplicidad de sentido es, sin embargo, el rasgo fundamental de la alegoría; la alegoría, el Barroco están orgullosos de la abundancia de significados. Pero la riqueza de esta ambigüedad es la riqueza del derroche; la naturaleza, en cambio, tanto según las viejas reglas de la metafísica como según las de la mecánica, se rige (y no en última instancia) por la ley de la economía. La ambigüedad, por tanto, está siempre en contradicción con la pureza y la unidad del significado»⁴⁴. No menos doctrinarios son los argumentos de un discípulo de Hermann Cohen, Cari Horst, a quien el tema de sus Problemas del Barroco le obligaron a un enfoque más concreto. A pesar de lo cual, afirma de la alegoría que en ella «siempre se manifiesta una "transgresión de los límites del otro modo de

representación", una intrusión de las artes figurativas en el campo de representación de las artes "discursivas". Y tal violación de límites —continúa el autor— en ninguna parte se paga tan cara como en la pura cultura del sentimiento, la cual cae más dentro del dominio de las "artes plásticas" puras que del de las artes "de la palabra", haciendo así que las primeras se aproximen más a la música... Al ser impregnadas a sangre fría las más variadas formas de expresión humanas por ideas tiránicas... se da de lado y se vulnera el sentimiento y la comprensión del arte. Esto es lo que hace la alegoría en el terreno de las "artes plásticas". Su intrusión podría, por tanto, calificarse de grave atentado contra la paz y el orden de la legalidad artística. Y, con todo, la alegoría nunca ha estado ausente de este dominio, y los mayores artistas le han dedicado grandes obras»⁴⁵. Obviamente, este hecho hubiera debido ser suficiente para provocar un cambio en el modo de ver la alegoría. Pero el estilo de pensamiento, no dialéctico, de la escuela neokantiana no está capacitado para captar la síntesis a la que en la escritura alegórica se llega a partir de la lucha de la intención teológica con la intención artística, una síntesis que no debe ser considerada tanto una paz como una tregua dei entre las dos posiciones adversas.

Si con el Trauerspiel la historia entra en escena, lo hace en cuanto escritura. La palabra «historia» está escrita en la faz de la naturaleza con los caracteres de la caducidad. La fisonomía alegórica de la naturaleza-historia, que sube al escenario con el Trauerspiel está efectivamente presente en forma de ruina. Con la ruina la historia ha quedado reducida a una presencia perceptible en la escena. Y bajo esa forma la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de una decadencia inarrestable. Con ello la alegoría reconoce encontrarse más allá de la categoría de lo bello. Las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a las ruinas. De ello es consciente Borinski, quien resulta más certero en la descripción de los hechos que exhaustivo a la hora de explicarlos. «El frontón partido, las columnas despedazadas, tienen la función de proclamar el milagro de que el edificio sacro haya resistido incluso frente a las fuerzas de destrucción, más elementales, el rayo y el terremoto. Las ruinas artificiales aparecen así como el legado último de una Antigüedad que en el suelo moderno sólo puede ser vista en su realidad de pintoresco campo de escombros»⁴⁶. Dice una nota a pie de página: «Se puede seguir la-difusión de esta tendencia en la práctica ingeniosa de los artistas del Renacimiento de situar el nacimiento y la adoración de Cristo en las ruinas de un templo antiguo en vez de un establo; como en la Edad Media. Estas ruinas, que en un Domenico Ghirlandaio (Florencia, Academia) no estaban todavía constituidas más que por puros patrones de elementos ornamentales impecablemente conservados, se convierten ahora en un fin en sí mismas, al funcionar en los pesebres, de gran plasticidad cromática, como una escenografía pintoresca que refleja un caduco esplendor»⁴⁷. Con ello, y muy por encima de las reminiscencias de la Antigüedad, se impone una sensibilidad estilística actualísima. Lo que allí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el trozo, es el material más noble de la creación barroca. Pues es común a las obras literarias de aquel periodo el acumular fragmentos incesantemente sin un propósito bien definido y el adoptar estereotipos con vistas a su realce, a la espera permanente de un milagro. En este sentido los literatos barrocos deben haber considerado la obra de arte como un milagro. Y si, por otra parte, la obra de arte se les prometía como el resultado calculable de un proceso de acumulación, ambos puntos de vista son tan fácilmente conciliables como en la conciencia de un alquimista lo eran la anhelada «obra» milagrosa y las sutiles recetas de su teoría. La experimentación de los escritores barrocos se asemeja a la práctica de los adeptos. El legado de la Antigüedad constituye para ellos, pieza a pieza, los elementos a partir de los cuales se combina el nuevo todo. Mejor dicho: se construye. Pues la visión perfecta de esta nueva entidad era la ruina. Aquella técnica, que en lo particular se aplicaba ostentosamente a los objetos concretos, a las flores retóricas y a las reglas, se proponía sujetar en profusión los elementos procedentes de la Antigüedad en una estructura que, sin llegar a unirlos en un todo, habría de ser, en lo que implicaba de destrucción, aún superior a las antiguas armonías. Tal literatura debe ser considerada un ars inveniendi. La imagen del hombre de genio, del maestro en el ars inveniendi, era la de un hombre capaz de manipular los modelos con soberana habilidad. La «fantasía», la facultad creadora en el sentido moderno de la palabra, era desconocida como criterio determinante de una jerarquía espiritual. «Si en la poesía alemana nadie liasta ahora ha podido siquiera igualar a nuestro Opitz, y mucho menos superarlo (lo que tampoco va a suceder en el futuro) ello se debe sobre todo al hecho de que, además de la habilidad excepcional de su excelente naturaleza, él sea tan leído en textos latinos y griegos y posea tan buenas dotes de expresión y de invención»⁴⁸. Pero la lengua alemana, tal como la veían los gramáticos de la época, no era en este sentido más que una segunda «naturaleza» añadida a la naturaleza de los modelos antiguos. Hankamer explica esta concepción del modo siguiente: «La naturaleza constituida por la lengua, al igual que la naturaleza material, contiene ya todos los secretos.» El escritor «no le infunde nuevas fuerzas, no crea ninguna verdad nueva a partir de las expresiones espontáneas del alma»⁴⁹. Al escritor no le está permitido borrar los rastros de su propia actividad combinatoria si no quiere cancelar también el mero todo, pues la construcción manifiesta de éste constituía el centro de todos los efectos intencionados. De ahí la ostentación de la factura, que, en Calderón especialmente, se deja ver igual que la labor de albañilería en la pared de un edificio cuyo revestimiento se ha desprendido. Así, podría decirse que la

naturaleza siguió siendo la gran maestra también para los escritores de este período. Sólo que no se les manifiesta en la yema y en la flor, sino en la excesiva madurez y en el decaer de sus criaturas. La naturaleza es sentida por ellos como una eterna caducidad, y sólo en esta caducidad donde la mirada saturnina de aquellas generaciones reconocía la historia. En sus monumentos, las ruinas, habitan, según Agripa de Nettesheim, los animales de Saturno. En el momento del declive, y sólo en él, el acontecer histórico se encoge hasta entrar en la escena. Esa noción esencial de la decadencia de las cosas constituye el polo opuesto del concepto de la naturaleza transfigurada, elaborado durante el primer Renacimiento. Este concepto, como Burdach ha señalado, no coincide con «el nuestro en modo alguno». «Sigue dependiendo mucho tiempo todavía del lenguaje y del pensamiento de la Edad Media aunque la importancia concedida a la palabra y a la idea de "naturaleza" sea visiblemente mayor. De todas formas, desde el siglo XIV hasta el XVI lo que la teoría del arte entiende por "imitación de la naturaleza" es la imitación de la naturaleza modelada por Dios»⁵⁰. En cambio, la naturaleza en la que se imprime la imagen del transcurso histórico es la naturaleza caída. La tendencia del Barroco a la apoteosis constituye la contrapartida de su modo específico de contemplar las cosas. Los plenos poderes conferidos a éstas en virtud de su significación alegórica las señalan al mismo tiempo como «demasiado terrenas». Jamás se transfiguran desde dentro. De ahí que tengan que ser iluminadas por las candilejas de la apoteosis. Resulta difícil pensar en una literatura cuyo virtuosismo ilusionista haya expulsado más radicalmente de sus obras esa apariencia radiante que las transfigura y en función de la cual un tiempo se intentó, y con razón, determinar la esencia de la creación artística. La falta de tal apariencia luminosa puede considerarse uno de los rasgos más severos de toda la poesía lírica barroca. Y lo mismo sucede con el drama. «¡Así debemos, por la muerte, penetrar en esa vida en que la noche de Egipto se convierte para nosotros en el día de Gosem y nos ofrece el manto, cubierto de perlas, de la eternidad!»⁵¹: de esta manera pinta Hallmann la vida eterna valiéndose de la utilería teatral. El pertinaz apego al accesorio escénico frustraba la representación del amor. Lo que, en cambio, tiene la palabra es una lascivia desligada del mundo, perdida en la dimensión dramática. «Una mujer hermosa, realizada con mil ornamentos, es una mesa inagotable que satisface a muchos. Una fuente inextinguible que da agua en todo tiempo o, mejor dicho, dulce leche de amor, como suave azúcar corriendo por cien caños. Es la enseñanza del Maligno y el modo de conducta de la bizca envidia el negar a los demás la comida que los reanima pero que no se consume»⁵². En las obras típicamente barrocas se echa de menos la habilidad para velar adecuadamente el contenido. El alcance de sus exigencias es abrumador, hasta en las formas literarias menores. Y en ellas falta por completo el sentido de lo pequeño, del secreto, que en un esfuerzo tan desmesurado como inútil, se intenta reemplazar con lo enigmático y lo oculto. En la obra de arte verdadera el placer sabe cómo hacerse fugaz, vivir en el momento, desaparecer, renovarse. La obra de arte barroca sólo pretende durar y se aferra con todas sus fuerzas a lo eterno. Sólo así se comprende cómo un siglo después los lectores se dejaron seducir por la dulzura liberadora de las primeras Tändeleyn*, y cómo en el Rococó la chinoiserie llegó a convertirse en la antítesis del hierático Bizancio. Al considerar la obra de arte total como la cumbre de la jerarquía estética de la época y como el ideal del Trauerspiel mismo⁵³, el crítico del Barroco no hace más que confirmar una vez más este espíritu carente de ligereza. En cuanto alegorista experimentado, de entre una multitud de teóricos Harsdörffer fue el que defendió más a fondo la interpenetración de todas las artes. Pues esto es precisamente lo prescrito por el predominio de la perspectiva alegórica. Aunque exagere por afán polémico, Winckelmann no hace más que poner de relieve este acercamiento cuando observa: «Vana es... la esperanza de los que creen que gracias a la alegoría se puede llegar al extremo de poder pintar una oda»⁵⁴. A esto hay que añadir una cuestión aún más desconcertante: el modo que en aquel siglo se tenía de introducir las obras literarias. Las dedicatorias, los prólogos y los epílogos, tanto propios como ajenos, los pareceres, las alusiones a los maestros, son todos de rigor. A la manera de un recargado marco encuadran sin excepción las ediciones más importantes y las de obras completas. Pues era rara la mirada capaz de saciarse en la cosa misma. Había una tendencia a apropiarse de las obras de arte sin sacarlas de su red habitual de relaciones, y el ocuparse de ellas (a diferencia de lo que vino a suceder después) distaba mucho de ser una actividad privada de la que no hubiera que rendir cuentas. La lectura era obligatoria y educativa. La voluntad de producir obras macizas, de amplias proporciones y carentes de misterio habría que entenderla como el correlato público de tal concepción. Dichas obras se sienten destinadas no tanto a difundirse creciendo en el tiempo como a ocupar un lugar en el presente aquí en la tierra. Y en múltiples respectos así es como han llegado a alcanzar su recompensa. Pues precisamente gracias a ello el despliegue de la crítica viene a coincidir con inusitada claridad con la posteridad de su perduración. Desde el principio del todo estas obras estaban predispuestas a esa desarticulación crítica que ejerció sobre ellas el transcurso del tiempo. La belleza no es nada por sí misma para el que carece de saber. Y para éste no hay nada tan inaccesible como el Trauerspiel alemán. Su apariencia luminosa se extinguió, al ser extremadamente basta. Lo que perdura es el detalle raro de las referencias alegóricas: un objeto de saber que anida en los edificios reducidos a escombros según un cuidadoso plan. La crítica consiste en una mortificación de las obras. En virtud de su esencia, las obras del Barroco se prestan a esta mortificación mejor que las de cualquier otro tipo. Mortificación de las obras: no se trata, por tanto, a la manera romántica, de un despertar de la conciencia en las que están vivas⁵⁵, sino de un

asentamiento del saber en estas obras, que están muertas. La belleza que perdura constituye un objeto del saber. Y aunque cabe preguntarse si la belleza que perdura aún debería seguir llamándose belleza, lo que sí es cierto es que no hay nada bello que no encierre algo digno de ser sabido. La filosofía no debe ni siquiera poner en duda su propia capacidad para reanimar la belleza de las obras. «La ciencia es tan poco capaz de provocar un goce estético ingenuo como los geólogos y los botánicos de suscitar la sensibilidad necesaria para apreciar un paisaje bello»⁵⁶: esta afirmación es tan incorrecta como erróneo el símil encargado de reforzarla. El geólogo y el botánico pueden muy bien llevar a cabo lo que esta frase les niega. Pues cierto es que, sin una aprehensión al menos intuitiva de la vida del detalle a través de la estructura, todo impulso hacia lo bello se queda en una mera ensoñación. La estructura y el detalle están en última instancia siempre cargados de historia. El objeto de la crítica filosófica consiste en mostrar que la función de la forma artística es justamente ésta: convertir en contenidos de verdad, de carácter filosófico, los contenidos factuales, de carácter histórico, que constituyen el fundamento de toda obra significativa. Esta transformación de los contenidos factuales en contenido de verdad hace que la pérdida de efectividad sufrida por una obra de arte (y debido a la cual de década en década disminuye el atractivo de sus antiguos encantos) se convierta en el punto de partida de un renacimiento en el que toda la belleza efímera cae por entero y la obra se afirma como ruina. En la estructura alegórica del Trauerspiel barroco siempre se han destacado claramente tales formas reducidas a escombros que son características de la obra de arte redimida.

La misma «historia de la salvación» favoreció en gran medida el giro de la historia en dirección a la naturaleza, sobre el que reposa la alegoría. Por mucho que la exégesis de dicha «historia de la salvación» se hubiera siempre llevado a cabo en términos seculares y de retraso temporal, esta tendencia rara vez llegó tan lejos como en Sigmund von Birken. Su Poética cita «las canciones al nacimiento y a la muerte de Cristo, a sus bodas espirituales con el alma, a su gloria y a su victoria, como ejemplos de composiciones de ocasión para nacimientos, bodas y funerales, de panegíricos y de himnos de celebración de las victorias»⁵⁷. El instante místico se convierte en el «ahora» actual; lo simbólico se deforma en lo alegórico. De los acontecimientos que integran la «historia de la salvación» se elimina lo eterno y lo que queda es un tableau vivant abierto a todas las rectificaciones de la dirección escénica. Esto está estrechamente relacionado con la manera barroca de plasmar la forma, que se complace en las vacilaciones, entregándose a interminables preparativos y rodeos. Con toda razón ha observado Hausenstein que en las apoteosis pictóricas el primer plano se suele tratar con un realismo exagerado para conferir mayor plausibilidad a las figuras visionarias del fondo. La contundencia del primer plano trata de abarcar todo el curso de la historia universal, no sólo para realzar la tensión entre inmanencia y transcendencia, sino también para que ambas adquieran el mayor grado posible de rigor, exclusividad e inflexibilidad. Constituye un gesto de una espectacularidad insuperable el colocar de este modo al propio Cristo en el ámbito de lo provisional, de lo cotidiano y lo inseguro. A este propósito afirma tajantemente el Sturm und Drang en palabras de Merck que «a la imagen de un gran hombre en nada puede afectarla el que se sepa que ha nacido en un establo y que yació en pañales entre un buey asno»⁵⁸. Y lo que resulta barroco sobre todo es el carácter provocatorio y agresivo de este gesto. Pues, mientras que el símbolo atrae hacia sí al hombre, lo alegórico, irrumpiendo desde las profundidades del ser, intercepta a la intención en su camino descendente y le golpea en el rostro. Este mismo movimiento es peculiar de la lírica barroca. En sus poesías no se da «un movimiento progresivo, sino que aumentan de volumen desde dentro»⁵⁹. Para contrarrestar la tendencia a la absorción, la alegoría se ve obligada a desplegarse de modo siempre nuevo y sorprendente. El símbolo, en cambio, tal como habían visto los mitólogos románticos, se mantiene tenazmente idéntico a sí mismo. ¡Qué contraste tan llamativo entre la uniformidad de los versos de los libros de emblemas, vanitas vanitatum vanitas, y el ajetreo de la moda, que hacía que a partir de la mitad del siglo un libro apareciera inmediatamente tras el otro! Las alegorías envejecen, ya que el efecto chocante forma parte de su esencia. Si el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía y ésta hace que la vida lo desaloje hasta que queda como muerto, aunque seguro en la eternidad, entonces el objeto yace frente al alegorista, entregado a merced suya. Lo cual quiere decir que a partir de ahora el objeto es totalmente incapaz de irradiar un significado, un sentido; el significado que le corresponde es el que le presta el alegorista. Éste lo deposita en el objeto para echar luego mano de él: un gesto al que no hay que atribuir un alcance psicológico, sino ontológico. En su poder la cosa se transforma en algo distinto y él habla así de algo diferente, y la cosa se convierte para él en la clave de un dominio de saber escondido, y como emblema de ese saber él la venera. Esto es lo que hace de la alegoría una escritura. La alegoría es un esquema y, en cuanto tal, objeto del saber, solo inalienable a éste en cuanto que es algo fijado: imagen fijada y signo que fija al mismo tiempo. El ideal barroco del saber, el almacenamiento, del que las gigantescas bibliotecas eran un monumento, llega a realizarse en los caracteres de la escritura. En su calidad de imágenes, y casi tanto como en China, a éstos se los considera no sólo signos de lo que hay que saber, sino también dignos de ser sabidos por sí mismos. Este aspecto también dio lugar a que entre los románticos se iniciara un balance crítico de la alegoría. Sobre todo con Baader. En su escrito Acerca de la influencia de los signos en la producción y la configuración de las ideas se afirma: «Como es sabido, depende sólo de nosotros el usar un objeto cualquiera de la naturaleza como signo convencional de una idea,

como se ve en la escritura simbólica y jeroglífica, y este objeto sólo asume un carácter nuevo cuando a través de él queremos expresar, no sus características naturales, sino las que le prestamos nosotros, por así decirlo»⁶⁰. Una nota nos proporciona el comentario a este pasaje: «Hay buenas razones para que todo lo que vemos en la naturaleza exterior sea ya para nosotros una escritura, una especie de lenguaje por signos al que, sin embargo, le falta lo esencial: la pronunciación, la cual el hombre simplemente debe haberla recibido de alguna otra parte»⁶¹. «De alguna otra parte» tiene que sacarla entonces el alegorista, quien no deja así de reconocer en la arbitrariedad una manifestación radical del poder de la sabiduría. La abundancia de cifras que él encontraba en el mundo de las criaturas, profundamente marcado por la historia, justifica las quejas de «derroche» formuladas por Cohen. Puede que tal abundancia sea desproporcionada al poder ejercido por la naturaleza, pero la voluptuosidad con que la significación domina como un sombrío sultán en el harén de las cosas empuja a ésta de un modo incomparable a la expresión. Es, de hecho, peculiar del sádico el degradar a su objeto para luego (o en virtud de la degradación misma) satisfacerlo. Así también hace el alegorista en esta época ebria de atrocidades, tanto imaginadas como vividas. Esto es aplicable incluso a la pintura religiosa. El «alzar los ojos», que la pintura barroca convierte «en un esquema completamente independiente de la situación determinada por el tema del momento»⁶², traiciona y devalúa las cosas de un modo difícil de expresar. La función de la escritura barroca a base de imágenes no consiste tanto en desvelar las cosas sensibles como en ponerlas al desnudo sin más. El que hace emblemas no revela la esencia latente «detrás de la imagen»⁶³, sino que, en forma de escritura, de lema (que en los libros de emblemas están estrechamente vinculados con lo representado), fuerza a la esencia de lo representado a comparecer ante la imagen. Por tanto, el Trauerspiel, que se desarrolló en el ámbito de lo alegórico, viene a ser básicamente también, en virtud de su forma, un tipo de drama destinado a la lectura. El reconocimiento de este hecho nada dice sobre el valor y la posibilidad de su puesta en escena. Pero deja bien en claro que el selecto espectador del Trauerspiel se sumía en su contemplación como si rumiara el espectáculo, siendo así al menos comparable a un lector; y que las situaciones cambiaban con no demasiada frecuencia, pero con la velocidad del rayo, igual que la fisonomía de la letra impresa cuando se pasa la página de un libro. Y tal reconocimiento ayuda también a entender cómo es que, guiados por un atisbo de la ley de estos dramas (atisbo que suscitaba en ellos extrañeza y contrariedad) los investigadores de la vieja escuela llegaron a sostener con obstinación que no habían sido nunca representados.

Esta opinión era ciertamente errónea, pues la alegoría es la única y poderosa diversión que se le ofrece al melancólico. Bien es verdad que la arrogante ostentación con la que el objeto banal parece irrumpir desde las profundidades de la alegoría pronto deja paso a su desolado rostro cotidiano; bien es verdad que el interés con que el enfermo de melancolía se queda absorto en lo aislado y en lo ínfimo va seguido por el gesto desilusionado de desechar el emblema, una vez vaciado, gesto en cuyo ritmo un observador dado a especular podría reconocer significativamente el comportamiento de los monos. Pero los detalles amorfos, que sólo se dan como alegóricos, continúan apremiando sin cesar. Pues si la regla prescribe que «cada cosa» debe ser «considerada en sí misma» para que con ello «la inteligencia crezca y el gusto se refine»⁶⁴, entonces el objeto capaz de satisfacer tal intención viene a estar presente en cada momento. En sus Diálogos dramáticos, Harsdörffer sienta las bases para un género particular en el hecho de que «siguiendo el ejemplo de Jueces, IX, 8, sustituye el mundo animal de las fábulas de Esopo por objetos inanimados (el bosque, el árbol y la piedra) que actúan y hablan, mientras que aún puede surgir otro género si las palabras, las sílabas y las letras aparecen como personajes»⁶⁵. En esta última dirección se distinguió especialmente Christian Gryphius, el hijo de Andreas, con su drama didáctico *Las diferentes edades de la lengua alemana*. Esta fragmentación del material gráfico constituye, sin ningún género de dudas, uno de los principios de la perspectiva alegórica. En el Barroco, sobre todo, es perceptible el retroceso del personaje alegórico frente a los emblemas, que casi siempre se ofrecen a la mirada en una desolada y triste dispersión. Una buena parte del Ensayo sobre la alegoría de Winckelmann hay que entenderla como una rebelión contra este estilo. «La simplicidad consiste en trazar una imagen capaz de expresar con el menor número posible de signos aquello que se pretende significar, lo cual es característico de la alegoría en los mejores períodos de la Antigüedad. Más tarde, y con la ayuda de otros tantos signos, se empezaron a unir muchos conceptos en una sola figura, a la manera de esas divinidades llamadas panthei, que combinan los atributos de todos los dioses... La mejor y más perfecta alegoría de un concepto, o de varios, es la que está incluida en una única figura, o así es por lo menos como habría que imaginársela»⁶⁶. De este modo se expresa la voluntad de totalidad simbólica que el Humanismo veneraba en la figura del cuerpo humano. En cambio, las cosas, en forma de retazos, se destacan fijamente del fondo de la construcción alegórica. Y a éstas no les dieron ninguna importancia los teóricos propiamente dichos de este campo, ni siquiera los románticos. Puestas en un platillo de la balanza, y en otro el símbolo, a las cosas se las encontró demasiado ligeras. «La imagen emblemática alemana... carece por completo de esa dignidad significativa. De ahí que tuviera que quedar confinada a una esfera inferior y ser excluida totalmente de las expresiones simbólicas»⁶⁷. A esta afirmación de Creuzer replica Görres: «Como su teoría explica el símbolo místico en tanto que símbolo formal, en el que el espíritu se esfuerza en trascender la forma y

en destruir el cuerpo, y considera, en cambio, el símbolo plástico como la pura línea de demarcación entre el espíritu y la naturaleza, sigue aún faltando la antítesis de aquel primero, que sería el símbolo real, en el que la forma corpórea devora lo que la anima, y aquí encajarían muy bien el emblema y la alegoría alemana en el sentido más restringido de la palabra»⁶⁸. La posición romántica de ambos autores estaba demasiado poco consolidada como para que no hubiera reaccionado con hostilidad frente al didactismo racional del que esta forma parecía sospechosa; bien es verdad que, por otra parte, el carácter sencillo, extravagante y popular de muchas de sus creaciones tenía que resultarle atractivo a Görres por lo menos. Pero él no llegó a adoptar una posición clara al respecto. Y aun hoy día nada es menos evidente que el hecho de que, al primar en ella las cosas sobre las personas y el fragmento sobre la totalidad, la alegoría se enfrente polarmente al símbolo y, por ello mismo en igualdad de fuerzas. La personificación alegórica siempre ha movido a confusión al no estar claro que su cometido no consistía en personificar el mundo de las cosas, sino en dar a las cosas una forma más imponente, caracterizándolas como personas. Cysarz ha sido muy clarividente a este respecto. «El Barroco vulgariza la antigua mitología a fin de introducir en ella, por todas partes, figuras, y no almas: se trata de la última fase del proceso de su enajenación, después de que los contenidos de fe hieráticos hubieran sido estetizados por Ovidio y secularizados por los escritores neolatinos. En ello no hay el más mínimo asomo de una espiritualización de lo corpóreo. La naturaleza entera se personaliza, pero no para dotarle de interioridad, sino todo lo contrario: para ser privada de su alma»⁶⁹. Aquella torpe pesadez, que se ha achacado a la falta de talento del artista o a la poca perspicacia de sus patronos, es intrínseca a la alegoría. Por eso mismo hay que poner especialmente de manifiesto el que Novalis, que era mucho más consciente que los románticos posteriores de lo que le separaba de los ideales clásicos, demuestre un profundo conocimiento de la esencia de la alegoría en los pocos pasajes en los que roza este tema. El siguiente apunte hace surgir de golpe ante el lector atento la atmósfera que rodea al escritor del siglo XVI (alto funcionario, gran experto en asuntos secretos de Estado y sobrecargado de obligaciones): «También las actividades profesionales se prestan a tratamiento poético... Cierta arcaísmo del estilo, una adecuada disposición y ordenamiento de los volúmenes, una leve alusión a la alegoría, cierta rareza, devoción y asombro que se transparentan en la forma de escribir, son algunos de los rasgos esenciales de este arte»⁷⁰. En este espíritu es como de hecho el modo de operar barroco vuelve su atención hacia las cosas concretas. Que el genio romántico comulga con el espíritu barroco precisamente en la esfera de lo alegórico queda igualmente claro en este otro fragmento: «Poemas que meramente suenan bien y están llenos de bellas palabras, pero sin ningún sentido o coherencia; de los que se comprenden a lo sumo estrofas aisladas, como fragmentos de las cosas más heterogéneas. La verdadera poesía puede tener, en el mejor de los casos, un sentido alegórico global y producir un efecto indirecto, como la música, etc. La naturaleza es, por tanto, puramente poética, del mismo modo que lo son el gabinete de un mago, el laboratorio de un físico, un cuarto infantil, un desván y una despensa»⁷¹. No se debe considerar en modo alguno accidental esta relación de lo alegórico con lo que los gabinetes de magia o los laboratorios de alquimia, tal como precisamente se los conocía en el Barroco, tenían de fragmentario, desordenado y agobiante. Las obras de Jean Paul, el mayor alegorista de todos los poetas alemanes, ¿no vienen a ser acaso cuartos infantiles y aposentos encantados de ese tipo? Una verdadera historia de los medios expresivos del Romanticismo no podría encontrar un autor que mejor mostrara que incluso el fragmento y la ironía proceden de la transformación de lo alegórico. En resumidas cuentas: la técnica del Romanticismo apunta en más de un respecto hacia la esfera de la emblemática y de la alegoría. Y la relación entre ambas podría formularse de la siguiente manera: en su forma plenamente desarrollada, la barroca, la alegoría lleva consigo una corte: en torno al centro de la figura (centro que, al contrario de lo que sucede en las perífrasis de conceptos, nunca falta en las verdaderas alegorías) se agrupa la multitud de emblemas. Éstos parecen estar ordenados arbitrariamente: El palacio confuso, el título de un drama español, podría adoptarse como esquema explicativo de la alegoría. Esta corte está sujeta a la ley de la «dispersión» y la «recolección». Las cosas son juntadas conforme a su significación; la falta de interés en su existencia las dispersa de nuevo. El desorden de la escena alegórica constituye la contrapartida del boudoir galante. Según la dialéctica de esta forma expresiva, la falta de rigor en la ordenación sirve de contrapeso a cierta voluntad fanática de coleccionismo: especialmente paradójico resulta el profuso despliegue de instrumentos de penitencia y de poder. Como muy bien dice Borinski de la forma arquitectónica barroca, el hecho de que «este estilo compense sus excesivas exigencias constructivas por medio de la de coración, siendo "galante" (para utilizar su propio lenguaje)»⁷², lo acredita como contemporáneo de la alegoría. También la poética barroca requiere ser leída en términos de crítica estilística, a la luz de esta observación. Su teoría de la «tragedia» toma por separado, como elementos sin vida, las leyes de la tragedia antigua y las amontona alrededor de una figura alegórica de la musa trágica. Sólo una interpretación equivocada del Trauerspiel debida a prejuicios clasicistas (como la que el Barroco llevó a cabo ignorando su propio modo de ser) pudo dar lugar a que las «reglas» de la tragedia antigua se convirtieran en las reglas amorfas, forzosas y emblemáticas mediante las cuales la nueva forma se fue constituyendo. En tales condiciones de desmoronamiento y de desintegración alegórica, la imagen de la tragedia griega aparecía como la única señal posible, como el signo distintivo natural de la poesía «trágica» en absoluto. Sus reglas pasan a ser vistas como

muy relevantes para el Trauerspiel, sus textos son leídos como si fueran textos de Trauerspiel. Las traducciones de Sófocles realizadas por Hölderlin en su último período (no en vano denominado «barroco» por Hellingrath) nos dan una idea justa de hasta qué punto este fenómeno fue (y siguió siendo) posible.

Palabras despojadas de vuestra fuerza, sois fragmentos desmembrados

Y un círculo de sombras inconscientes que, estando solas, os desvanecéis.

Pero, emparejadas con una imagen, se os aceptará, si es que un profundo emblema ayuda a comprender lo que está oculto.

Franz Julius von dem Knesebeck:
Imágenes simbólicas triples.*

El conocimiento filosófico de la alegoría, y especialmente el conocimiento dialéctico de su forma-límite, proporciona el único fondo no desfigurado por el gris de los retoques sobre el que la imagen del Trauerspiel se destaca con colores vivos, y bellos (si es que es lícito aplicarle este adjetivo). En el coro y en el intermedio la estructura alegórica del Trauerspiel se pone de relieve con tanta fuerza que nunca les pudo pasar del todo inadvertida a los espectadores. Pero por ello mismo tanto el uno como el otro han sido siempre los puntos vulnerables por los que la crítica penetraba en el edificio (que con tanto atrevimiento pretendía ser tomado por un templo griego) a fin de destruirlo. De este modo, afirma Wackernagel: «El coro es herencia y patrimonio de la escena griega, y sólo en ella puede ser considerado el resultado orgánico de ciertas premisas históricas. Entre nosotros nunca ha habido motivos para crear otro semejante, por lo que los intentos de trasplantarlo a la escena alemana llevados a cabo por nuestros dramaturgos de los siglos XVI y XVII sólo podían fracasar»¹. Es indudable que el drama coral griego depende de factores de tipo nacional, pero está igualmente fuera de toda duda que algo parecido sucedió también la aparente imitación del teatro griego llevada a cabo en el siglo XVII. El coro del drama barroco no es algo externo a él. Forma parte de su interior de la misma manera que la labor de talla gótica de un retablo se muestra como perteneciente a su interior cuando se abren los paneles decorados con historias pintadas. En el coro, o bien en el intermedio, la alegoría ya no es variopinta ni tiene que ver con la historia, sino que presenta un aspecto sobrio y severo. Al final del cuarto acto de Sophonisbe de Lohenstein asistimos a la disputa de la Lujuria y la Virtud. La Lujuria acaba siendo desenmascarada y tiene que oír de labios de la Virtud «¡Bien! ¡Veamos la belleza de este ángel! Voy a quitarte el vestido prestado. ¿Podría un mendigo coserse ropa peor que ésta? ¿Quién no saldría huyendo de esta esclava? Pero ¡arroja también tu manto de mendiga! Mirad, ¿tendría acaso un cerdo un aspecto más sucio? Esto es una llaga cancerosa y aquello una mancha de lepra. Y ¿no te horrorizan a ti misma la hinchazón y el pus? La Lujuria tiene cabeza de cisne y cuerpo de cerdo. Quitémosle también el afeitado del rostro. Aquí la carne está pudriéndose y allí se están abriendo camino los piojos. Así es como se transforman en basura los lirios de la Lujuria. ¡Y aún no basta! ¡Quítate también los harapos! ¿Qué se ve ahora? Una carroña, el esqueleto de un cadáver. Mira ahora también a lo que se reduce por dentro la Lujuria: ¡arrojémosla al pudridero!»². Se trata del viejo motivo alegórico que representa el mundo en figura de mujer*. A pasajes descollantes como éste se debe el que incluso los autores del siglo pasado se hicieran de vez en cuando alguna idea de lo que aquí está en juego. «En los Reyen», escribe Conrad Müller, «la tendencia de Lohenstein a la afectación se pone menos de manifiesto en sus dotes verbales, ya que sus florituras retóricas, raramente compatibles con el elegante templo de la tragedia, casan muy bien con el oropel engañoso de la alegoría»³. Y, tanto como en la palabra, lo alegórico se manifiesta también en los personajes y en lo escénico. Es en los intermedios, en los que las cualidades aparecen personificadas y las virtudes y los vicios encarnados, donde esta tendencia alcanza su apogeo, sin limitarse a tales abstracciones. Pues es evidente que una serie de tipos como la constituida por el rey, el cortesano y el bufón no carece de significado alegórico. También a este propósito son relevantes las intuiciones de Novalis; «Las escenas propiamente visuales son las únicas que pertenecen al teatro. Los personajes alegóricos son los que la mayor parte de la gente ve alrededor suyo. Los niños son esperanzas, las doncellas son deseos y ruegos»⁴. Con gran perspicacia estas palabras apuntan hacia la relación existente entre el espectáculo propiamente dicho y la alegoría, cuyas figuras en el Barroco eran, desde luego, otras y estaban mejor definidas (en sentido cristiano y cortesano) de como las describe Novalis. El carácter alegórico de las figuras se pone de manifiesto en la medida en que la relación entre la trama y la peculiar moralidad de los personajes es escasa y vacilante. En León de Armenia resulta absolutamente imposible saber si la persona a la que Balbo golpea es culpable o inocente. Basta que la víctima sea el rey. Así también se explica que prácticamente cualquier personaje pueda entrar a formar parte del tableau vivant de una apoteosis alegórica. La «Virtud» alaba a Masinissa⁵, un pobre diablo. El Trauerspiel alemán nunca fue capaz de distribuir tan

secretamente como Calderón los rasgos del personaje en los mil pliegues de un ropaje alegórico. Tampoco consiguió, como Shakespeare, reinterpretar de un modo grandioso la figura alegórica proyectándola en nuevos papeles de acusada singularidad. «Ciertas figuras de Shakespeare presentan los rasgos fisionómicos de la alegoría del morality play, pero tales rasgos sólo son reconocibles para el ojo más adiestrado. Podría decirse que se mueven cubiertas por un capuchón mágico que vuelve invisibles tales rasgos alegóricos. Rosencrantz y Guildenstern son figuras de este tipo»⁶. A causa de su pasión por la seriedad, el Trauerspiel alemán nunca supo hacer un uso no demasiado obvio de la alegoría. Sólo el elemento cómico justifica la presencia de lo alegórico en el drama profano, pero cuando este elemento cómico hace su aparición en serio, entonces, de repente, la seriedad puede llegar a convertirse en mortal.

La importancia creciente del intermedio, que ya en la fase central de la producción de Gryphius sustituye al coro antes de la catástrofe dramática⁷, coincide con una intrusión cada vez mayor de su despliegue de pompa alegórica, la cual alcanza su punto culminante con Hallmann. «De igual modo que la ornamentación del discurso ahoga sus líneas maestras, su sentido lógico... y degenera en catacresis, así también... la ornamentación retórica, aplicada al drama en cuanto escenificación de un exemplum de una antítesis o de una metáfora, llega a ocultar por entero su estructura»⁸. Estos intermedios son obviamente fruto de los principios de la perspectiva alegórica, de los que antes nos hemos ocupado. Ya se trate, según el modelo del drama escolástico de los jesuitas, de un exemplum alegórico, spiritualiter apropiado, extraído de la historia antigua (el Rey de Dido en Adonis y Rosibella, el Rey de Callisto en Catharina⁹, obras ambas de Hallmann), ya se trate de desarrollar en los coros (procedimiento favorito de Lohenstein) una psicología edificante de las pasiones, o bien de que predomine en ellos (como sucede en Gryphius) la reflexión religiosa, en todos estos casos en mayor o menor medida el incidente dramático no está concebido como una catástrofe singular, sino como una catástrofe que responde a una necesidad natural y que se inserta en el curso del mundo. Pero, incluso en su función utilitaria, la alegoría no constituye una intensificación del desarrollo dramático, sino que da lugar a un amplio intermedio exegético. Los actos no surgen rápidamente los unos de los otros, sino que se escalonan como terrazas. La estructura dramática está dispuesta en amplios planos que se pueden abarcar en una sola panorámica, con lo cual el escalón correspondiente al intermedio se convirtió en el lugar donde se ponía de relieve la estatuaría de los ejemplos. «La mención en palabras de un exemplum va simultáneamente acompañada por su representación escénica en forma de tableau vivant, como sucede en el Adonis, llegándose a apiñar en el escenario hasta tres, cuatro e incluso siete de tales exempla (Adonis). Del mismo modo, la apostrofe retórica "Mira cómo..." fue también transpuesta escénicamente con ocasión de los discursos proféticos pronunciados por espíritus»¹⁰. En la «representación muda» la voluntad de alegoría con todas sus fuerzas retenía en el espacio la palabra evanescente a fin de hacérsela accesible a un espectador carente de imaginación. La tendencia a nivelar, en términos que podríamos denominar «atmosféricos», el espacio de la percepción visionaria, correspondiente al personaje dramático, con el espacio correspondiente a la percepción profana del espectador (un riesgo dramático rara vez asumido por el mismo Shakespeare) se pone tanto más de manifiesto a causa de la exigüidad de los resultados conseguidos por estos maestros menores. La descripción visionaria del tableau vivant constituye un triunfo del carácter contundente y antitético del Barroco: «La acción y el Rey son dos mundos separados, tan distintos entre sí como el sueño y la realidad»¹¹. «La técnica dramática de Andreas Gryphius consiste en separar tajantemente en la acción y en el Rey el mundo real de las cosas y los acontecimientos del mundo ideal de los significados y las causas»¹². Si se nos permite utilizar estas dos afirmaciones a modo de premisas, pronto llegaremos a la conclusión de que el mundo que se hace perceptible en el Rey es el mundo de los sueños y de los significados. La experiencia de la unidad de unos y otros constituye la posesión más inalienable del melancólico. Pero la separación radical de la acción y el intermedio también se desvanece ante los ojos de su selecto espectador. Su mutua vinculación de vez en cuando se pone de manifiesto a lo largo del mismo desarrollo dramático. Así, por ejemplo, en el Rey en el que Agripina se ve salvada por sirenas. Y, significativamente, en ninguna parte esta vinculación se revela de un modo tan bello e impresionante como en el personaje de un durmiente, el emperador Bassiano, en el intermezzo que sigue al acto IV del Papiniano. Durante su sueño un Rey representa su espectáculo cargado de sentido. «El emperador se despierta y abandona la escena, triste»¹³. «Por lo demás, sería ocioso preguntarse cómo el escritor, para quien los fantasmas eran algo real, podía concebir su relación con las alegorías»¹⁴, observa Steinberg equivocadamente. Los fantasmas, al igual que las alegorías, tan profundamente significativas, son apariciones provenientes del reino del luto, inducidas por el individuo preso de él, quien rumia los signos y el futuro. Menos claras están las razones de la extraña aparición sobre la escena de los espíritus de las personas vivas. «El Alma de Sophonisbe» se encara con sus propias pasiones en el primer Rey del Trauerspiel de Lohenstein que lleva el nombre de dicha protagonista¹⁵, mientras que en las acotaciones escénicas a la Liberata de Hallmann y en Adonis y Rosibella¹⁷ lo que sucede es que los personajes simplemente se disfrazan de fantasmas. Cuando Gryphius hace aparecer un espíritu bajo los rasgos de Olympia¹⁸ no se trata más que de una nueva variación de este motivo. Todo esto no es, desde luego, un puro

«disparate»¹⁹ como Kerckhoffs pretende, sino un singular testimonio del fanatismo con el que hasta lo absolutamente singular, el personaje, se multiplica en el dominio de lo alegórico. Una acotación escénica que se encuentra en la *Sophia* de Hallmann quizá constituya un caso aún más extravagante de alegorización: cuando hay casi adivinar que no son dos personas muertas, sino dos apariciones de la muerte las que como «si fueran dos muertos armados de flechas... bailan un tristísimo ballet entremezclado con crueles gestos dirigidos a *Sophia*»²⁰. Una cosa así tiene que ver con ciertas representaciones emblemáticas. Los *Emblemata* selectiora, por ejemplo, contienen una lámina²¹ que muestra una rosa a medio florecer y medio marchita al mismo tiempo, al sol saliendo y poniéndose en el mismo paisaje. «La esencia del Barroco escriba en la simultaneidad de sus acciones»²², escribe Hausenstein con cierta crudeza, pero no desprovisto de intuición. Pues el procedimiento más radical para hacer presente el tiempo en el espacio (¿y en qué consiste la secularización del tiempo, sino en transformarlo en un presente estricto?) es convertir los acontecimientos en simultáneos. La dualidad de significado y realidad se reflejaba en la organización del escenario. El uso del telón intermedio permitía alternar un espectáculo que se desarrollaba en la parte delantera con escenas que ocupaban toda la profundidad del escenario. Y «el fasto, desplegado sin vacilaciones, sólo... podía ser adecuadamente exhibido en la parte trasera del escenario».²³ Pero como el desenlace de la situación no era posible sin la apoteosis final y las complicaciones de la acción sólo podían urdirse en el espacio limitado del proscenio, ésta terminaba por resolverse en medio de la plenitud alegórica del fondo. Esta misma separación atraviesa la estructura tectónica del conjunto. Ya se ha señalado que en estos dramas una armazón de corte clásico contrasta con su estilo expresivo. Hausenstein se dio cuenta de un hecho relacionado al afirmar que la forma arquitectónica externa de los palacios y las casas (y también de las iglesias, hasta cierto punto) está matemáticamente determinada, mientras que el estilo de los interiores constituye el dominio de la imaginación desencadenada²⁴. Si el elemento de sorpresa, y de complicación incluso, tiene su importancia en la construcción de estos dramas y merece ser subrayado por contraste con la transparencia (propia del Clasicismo) del curso de la acción, a ello no es ajeno el exotismo en la elección de los temas. El *Trauerspiel* favorece más que la tragedia la invención de la trama literaria. Y, dado que ya nos hemos referido aquí al *Trauerspiel* burgués, podríamos ir más lejos en esta dirección y recordar que el título primitivo de *Sturm und Drang**, el drama de Klingler, era *Der Wirrwarr* [La confusión]. Con sus peripecias e intrigas, el *Trauerspiel* barroco buscaba la complicación. Y es precisamente este aspecto el que permite comprender claramente su relación con la alegoría. El sentido de su acción se expresa en una configuración intrincada, semejante a la que forman las letras de un monograma. Birken califica de «ballet» a una clase de *Singspiel* «dando a entender con ello que la posición y el orden de las figuras, así como la pompa externa, es lo esencial del espectáculo. Tal ballet no es más que una pintura alegórica ejecutada con figuras vivas, y con cambios de escena. Lo que se dice no pretende ser un diálogo en modo alguno; se trata simplemente de una explicación de las imágenes, puesta en boca de las imágenes mismas»²⁵.

Las puntualizaciones precedentes valen también para el *Trauerspiel*, siempre que no se le apliquen con excesiva rigidez. Ya la simple costumbre de llevar doble título pone de manifiesto que éste consistía en la puesta en escena de tipos alegóricos. Valdría la pena investigar por qué Lohenstein es el único en ignorar tal costumbre. Uno de los dos títulos se refiere al asunto tratado, el otro a su dimensión alegórica. La forma alegórica aparece «triumfante», tal como se decía usando la terminología medieval. En la sinopsis argumental de *Cardenio y Celinda* puede leerse: «Así como Catharine ha mostrado anteriormente la victoria del amor sacro sobre la muerte, éstos dos muestran el triunfo o el cortejo de la victoria de la muerte sobre el amor terreno»²⁶. «El objetivo principal de este drama pastoril», observa Hallmann a propósito de Adonis y Rosibella, «es presentar al amor ingenioso y triunfante sobre la muerte»²⁷. «La virtud victoriosa»: tal es el subtítulo dado por Haugwitz a su *Soliman*. La moda más reciente de esta forma de expresión vino de Italia, donde los triunfos predominaban en las procesiones. Es posible que la impresionante traducción de los *Trionfi*²⁸ aparecida en 1643 en Köthen haya favorecido la influencia de este esquema. Italia, la cuna de la emblemática, había desde siempre marcado la pauta en estos asuntos, O como dice Hallmann: «Los italianos, que sobresalen en todo tipo de invenciones, han dado igualmente prueba de su arte al trazar una imagen emblemática del infortunio humano»²⁹. Con frecuencia las palabras de los diálogos no funcionan nada más que a manera de leyenda explicativa añadida como por arte de magia a las constelaciones alegóricas en que los personajes se hallan implicados. Para decirlo en breve: la sentencia, en cuanto leyenda explicativa de la imagen escénica, declara el carácter alegórico de ésta. En este sentido se puede muy bien calificar a las sentencias de «bellas máximas intercaladas»³⁰, como las denomina Klai en el prólogo a su drama sobre Herodes. Ciertas instrucciones dadas por Escalígero para su utilización estaban todavía vigentes. «Las máximas didácticas y los apotegmas son como las columnas que sostienen el *Trauerspiel*, pero no deben ser pronunciados por criados y gente de baja extracción, sino por los personajes más nobles y de mayor edad»³¹. Pero no sólo enunciados emblemáticos propiamente dichos³², sino parlamentos enteros suenan aquí y allá como si hubieran estado destinados a acompañar a un grabado alegórico. Así los versos introductorios del héroe en *Papiniano*. «Aquel que se encumbra por encima de todos y desde la soberbia altura del honor y la riqueza

contempla cómo sufre la plebe, cómo a sus pies un imperio estalla en resplandecientes llamas, cómo allí la espuma de las olas se abre camino hasta los campos, y aquí la cólera del cielo, mezclada con el rayo y con el trueno, alcanza torres y templos, y cómo el cálido día quema lo que la noche refresca, y ve sus propios trofeos victoriosos aquí y allá trabados con muchos millares de cadáveres; ese hombre, sin duda, se encuentra (tengo que admitirlo) muy por encima del común de los mortales. Pero, ¡ay! ¡qué fácil es que el vértigo se apodere de él!»³³. La sentencia tiene aquí la misma función que el efecto luminoso en la pintura barroca: es un crudo destello en la oscuridad de la complicación alegórica. Y se presta a que una vez más tendamos un puente en dirección de un modo de expresión más antiguo. En su obra *El teatro religioso* a través de la crítica Wiiken ha comparado las palabras pronunciadas por los personajes de estos dramas con las filacterias que «en los cuadros antiguos se añaden... a las figuras de los personajes de cuya boca salen»³⁴, y esto mismo podría afirmarse de numerosos pasajes de textos de Trauerspiel. Hace veinticinco años R. M. Meyer aún podía escribir lo siguiente: «Nos perturba el que en los cuadros de los antiguos maestros a las figuras les cuelguen filacterias de la boca... y casi nos horroriza la idea de que hubo un tiempo en que cada una de las figuras creadas por la mano de un artista llevaba, por así decirlo, una de esas cintas en la boca, que el espectador debía leer como una carta para olvidar en seguida al portador. Sin embargo, no hay que... pasar por alto el hecho de que esta concepción casi infantil del individuo estaba basada en una grandiosa concepción global»³⁵. Como es natural, al enfrentarse improvisadamente a esta concepción, la crítica se ve obligada no sólo a encontrar de mala gana paliativos para ella, sino también a renunciar del todo a comprenderla, como le sucede al autor citado, quien la explica haciéndola remontarse a una «época primitiva» en que «todo estaba dotado de animación». Lo que se trata de demostrar, por el contrario, es que, comparada con el símbolo, la alegoría occidental es una creación tardía resultante de debates culturales muy fecundos. La sentencia alegórica es comparable a la filacteria. Podría ser también caracterizada como un marco, como un corte de rigor en el que la acción, modificada de continuo, se inserta esporádicamente para revelarse así como motivo emblemático. Lo que distingue al Trauerspiel no es, por tanto, la inmovilidad, ni siquiera la lentitud de la acción («en lugar del movimiento se encuentra la inmovilidad»³⁶, observa Wysocki), sino el ritmo intermitente de un continuo hacer pausa, de un brusco cambiar de dirección y de un volverse rígido de nuevo.

Cuanto más pretende el poeta que un verso se quede grabado como sentencia, tanto más profusamente le dota de nombres de cosas correspondientes a la descripción emblemática de lo que se quiere decir. El accesorio escénico, cuya importancia se perfila en el Trauerspiel barroco antes de hacerse explícita gracias al «drama del destino», sale ya de su estado de latencia en el siglo XVII en forma de metáfora emblemática. En una historia del estilo de esta época (que Erich Schmidt planeó, sin llegar a llevarla a cabo)³⁷ se podría llenar todo un buen capítulo con ejemplos de este procedimiento figurativo. La proliferación de metáforas, el «carácter exclusivamente sensual»³⁸ de las figuras de dicción, rasgos apreciables en todos esos ejemplos, habría que atribuirlos a una inclinación por el modo de expresión alegórica, y no a cierta «sensualidad poética», a menudo invocada, ya que todo lenguaje evolucionado, inclusive el poético, evita el poner continuamente de relieve el substrato metafórico que lo sustenta. Pero, por otro lado, sería igualmente absurdo el intento de buscar en aquella moda lingüística «el principio... consistente en despojar al lenguaje de una parte de su carácter sensual, dándole una configuración más abstracta, fenómeno siempre evidente cuando se hacen esfuerzos por ponerlo al servicio de un trato social más refinado»³⁹: se trataría de una extensión abusiva de un principio básico del lenguaje «a la moda» de los petimetres a la moda lingüística vigente en la gran poesía de aquella época. Pues el preciosismo de ésta, como el del modo expresivo barroco en general, reside en gran medida en la regresión radical al nivel del vocabulario concreto. Y es tan acusada la manía de hacer uso de este tipo de palabras, por una parte, y de exhibir, por otra, elegantes antítesis, que cuando la aparición de un término abstracto se hace inevitable, se le añade otro concreto con una frecuencia del todo inusitada, dando lugar a la aparición de nuevas palabras. Así, por ejemplo: «el rayo de la calumnia»⁴⁰, «el veneno de la altivez»⁴¹, «los cedros de la inocencia»⁴², «la sangre de la amistad»⁴³. O bien: «Porque Mariamne muere como una víbora y prefiere la hiel de la discordia al azúcar de la paz»⁴⁴. La réplica triunfal a tal enfoque se pone de manifiesto cuando se logra repartir significativamente una entidad viva entre los disjecta membra de la alegoría, como Hallmann hace en una imagen de la vida de la corte. «También Teodorico ha navegado en ese mar donde el hielo en vez de las olas, el veneno secreto en vez de la sal, la espada y el hacha en vez de los remos, las telas de araña en vez de las velas y el pérfido plomo en vez del ancla, rodean el vidrio frágil de la barquilla»⁴⁵. Como muy atinadamente afirma Cysarz, «cualquier ocurrencia, por abstracta que sea, se lamina en una imagen, y esta imagen, por concreta que sea, es después burilada en forma de palabras». Ningún dramaturgo ha sido tan proclive como Hallmann a este procedimiento estilístico, que llega a romper el hilo de sus diálogos. Pues, apenas se entabla cualquier discusión, en un abrir y cerrar de ojos es transformada por uno u otro de los interlocutores en un símil que, más o menos modificado, sigue proliferando a través de numerosas réplicas. Sohemus ofende gravemente a Herodes al observar que «la lujuria no puede habitar el palacio de las virtudes»; y este último, muy lejos de castigar este insulto, se sume inmediatamente en la

alegoría: «Se ve a la verbena florecer junto a las nobles rosas»⁴⁶. Así es como, de múltiples maneras, los pensamientos se disuelven en imágenes⁴⁷. Numerosos historiadores de la literatura han llamado la atención⁴⁸ sobre algunas de las excentricidades verbales a las que Hallmann se dejó arrastrar en su búsqueda de concetti. «La boca y el ánimo están encerrados en el cofrecillo del perjurio, cuyo candado ahora lo abre el celo ardiente»⁴⁹. «Ved cómo a Feroras le tienden la triste mortaja en una copa de veneno»⁵⁰. «Si es que la verdad puede revelar el hecho horrible de que la boca de Mariamne ha absorbido la leche impura del pecho de Tirídates, llévese a cabo de inmediato lo que Dios y la justicia ordenan y el consejo y el rey decidan»⁵¹. Ciertas palabras, el término «cometa» en Hallmann sobre todo, adquieren un uso alegórico grotesco. Para describir las desgracias que acontecen en el palacio de Jerusalén, Antípater hace notar que «los cometas están copulando en el palacio de Salem»⁵². En ocasiones este tipo de imagen parece casi fuera de control, como si la composición degenerase en una mera retahíla de ideas. Hallmann proporciona un ejemplo modélico de ello: «La astucia femenina: Cuando mi serpiente yace entre las nobles rosas y, silbando, chupa la savia de la sabiduría. Sansón es vencido por Dalila y rápidamente despojado de su fuerza sobrenatural; si, del mismo modo, José ha llevado la bandera de Juno, y Heredes lo ha besado en su carro, mirad cómo una salamandra [quizá Dolch, "puñal", en vez de Molch, "salamandra"] desgarrar este naípe, ya que su mismo tesoro conyugal con astucia le está tallando el ataúd»⁵³. En la María Estuardo de Haugwitz una camarera, hablando de Dios, le hace la siguiente observación a la reina: «Él agita el mar de nuestros corazones, de tal modo que el orgulloso empuje de sus olas nos produce a menudo ardientes dolores, pero es también la única corriente milagrosa gracias a cuyo movimiento incomprensible se aplaca el mal de nuestra desdicha»⁵⁴. Este pasaje es tan oscuro y rico en alusiones como los salmos de Quirinus Kuhlmann. La crítica racionalista, que ha proscrito este tipo de literatura, empieza por polemizar contra su alegoresis lingüística. «¡Qué oscuridad tan jeroglífica y enigmática pesa sobre la entera expresión!»⁵⁵, puede leerse en el Tratado crítico sobre la naturaleza, los fines y el uso de los símiles de Breitinger a propósito de un pasaje de la Cleopatra de Lohenstein. En la misma línea, Bodmer observa con desaprobación de Hofmannswaldau: «Encierra los conceptos en los símiles y en las figuras como en una cárcel»⁵⁶.

Esta literatura era de hecho incapaz de liberar, convirtiéndola en sonido animado, la meditación profunda del sentido así aprisionado en la significación de los caracteres escritos. Su lenguaje está atestado de materia. Nunca se ha escrito de una manera menos alada. La reinterpretación de la tragedia antigua no resultaba en absoluto más desconcertante que la nueva forma adoptada por el himno, que pretendía emular el vuelo de Píndaro, por oscuro y barroco que fuera. Al Trauerspiel alemán de este siglo le estuvo negado (para decirlo con palabras de Baader) el dar voz a su aspecto jeroglífico. Pues su escritura no se transfigura en sonido articulado; el mundo del Trauerspiel está orientado con una autosuficiencia total al despliegue de su propia energía. La escritura y el sonido se encuentran mutuamente enfrentados en una polaridad de alta tensión. La relación entre ambos funda una dialéctica a cuya luz la «hinchazón» de estilo se justifica como un gesto lingüístico constructivo absolutamente calculado. Para decir la verdad, esta visión del problema se le ofrece como una de las más ricas y afortunadas a cualquiera que se acerque libre de prejuicios a las fuentes escritas. Sólo cuando, ante la profundidad de su abismo, en la investigación el vértigo prevaleció sobre la fuerza del razonamiento, pudo la hinchazón convertirse en aquel fanteoche que en ella veía la estilística de los epígonos. El precipicio abierto entre la imagen escrita dotada de significación y el embriagador sonido articulado, separación que cuarteo el sólido macizo del significado verbal, fuerza a la mirada a adentrarse en las profundidades del lenguaje. Y aunque el Barroco fuera ajeno a la reflexión filosófica en torno a esta relación, los escritos de Böhme dan indicaciones inequívocas a este respecto. Jacob Böhme uno de los más grandes alegoristas, siempre que habla del lenguaje defiende el valor del sonido frente a la silenciosa meditación profunda. Él desarrolló la teoría del lenguaje «sensual» o de la naturaleza. Y este lenguaje natural (aquí está lo decisivo) no implica que el mundo alegórico se convierta en sonido articulado, pues este mundo, en cuanto alegórico, queda por el contrario confinado en el silencio. El «Barroco verbal» y el «Barroco figural» (que es como Cysarz se ha limitado a denominar estas dos formas de expresión) se fundamentan polarmente el uno en el otro. En el Barroco la tensión entre la palabra y la escritura es inconmensurable. La palabra podría decirse que es el éxtasis de la criatura: es exposición, presunción, impotencia frente a Dios; mientras que la escritura constituye su compostura: es dignidad, superioridad, omnipotencia sobre las cosas del mundo. Así sucede por lo menos en el Trauerspiel, mientras que la concepción de Böhme, más favorable, presenta una imagen más positiva del lenguaje hablado. «La palabra eterna, o sonido divino, o voz, que es un espíritu, con ocasión del engendramiento del gran misterio se introdujo en las formas creadas lo mismo que en una palabra pronunciada o sonido; e, igual que la alegre música se encuentra en sí misma en el espíritu del eterno engendramiento, así también el instrumento se encuentra en sí mismo en cuanto forma articulada que la Voz viva guía y pulsa con su propia eterna voluntad espiritual hasta que suena y resuena, lo mismo que un órgano de muchas voces es accionado por un soplo único, de tal manera que cada una de esas voces, y hasta cada uno de sus tubos, da su propio tono»⁵⁷. «Sin el conocimiento de la signatura, todo lo dicho, escrito o enseñado a propósito de Dios es mudo y carente de sentido, pues depende sólo de una ilusión histórica, de la boca de otro,

donde el espíritu sin conocimiento enmudece, Pero, si el espíritu le manifiesta la signatura, entonces el hombre comprende lo que dice la boca del otro y hasta llega a comprender cómo el espíritu... se ha revelado en el sonido por medio de la voz... Pues en la forma externa de todas las criaturas, en sus impulsos y deseos, en el sonido, voz o lenguaje que emiten, se reconoce el espíritu escondido... Cada cosa dispone de su boca para poder revelar. Y en esto consiste el lenguaje de la naturaleza, gracias al cual cada cosa habla a partir de sus propias cualidades y continuamente se revela ella misma»⁵⁸. El lenguaje hablado es, por consiguiente, el dominio de la expresión libre, originaria, de la criatura, mientras que los caracteres escritos de la alegoría esclavizan a las cosas en los excéntricos entrelazamientos del significado. Este lenguaje, que en Böhme es el de las criaturas bienaventuradas y en los versos del Trauerspiel el de las criaturas caídas, se postula como natural no sólo en razón de su expresión, sino más bien de su misma génesis. «Acercas de las palabras existe la vieja controversia sobre si éstas, en cuanto notificaciones externas de nuestra noción interna del sentido, son por naturaleza o elección, naturales o arbitrarias, γύσει o θέσει: y, en lo que a las palabras de las lenguas principales respecta, los doctos atribuyen su origen a un particular efecto de la naturaleza»⁵⁹. Ni que decir tiene que la «noble y heroica lengua alemana» iba en cabeza de las «lenguas principales», como se afirma por vez primera en la Miscelánea histórica de Fischart, de 1575. La teoría que la suponía directamente derivada del hebreo estaba muy extendida, y no era la más radical. Otras hacían remontarse el hebreo, el griego e incluso el latín al alemán. «Basándose en la Biblia», afirma Borinski, «en Alemania llegó a "probarse" históricamente que, en sus orígenes, el mundo entero, y por consiguiente también el de la Antigüedad clásica, era alemán»⁶⁰. Se intentaba así, por una parte, apropiarse de los materiales culturales más remotos, mientras que, por otra, se tenía buen cuidado de disimular lo artificioso de esta actitud esforzándose en acortar vigorosamente la perspectiva histórica. Todo se sitúa en el mismo espacio rarefacto. Pero en lo que respecta a la total asimilación de todos los fenómenos orales a un estado primigenio del lenguaje, ésta tomó una orientación a veces espiritualista, y a veces naturalista, cuyos polos respectivos están representados por la teoría de Böhme y por la praxis de la escuela de Nuremberg. Escalígero proporcionó a ambos un punto de partida, si bien sólo temático. El pasaje en cuestión de la Poética suena de un modo bastante singular. «En la A hay anchura. En la I, longitud. En la E, profundidad. En la O, comprensión... Mucho contribuyen a suspender el ánimo las vocales de las palabras votum y religio, especialmente cuando el sonido se alarga, como en dii, o también cuando se emite rápidamente, como en pii. Por último, para señalar todo tipo posible de alargamiento valgan las siguientes palabras: littora, lites, lituus, it, ira, mitis, dives, ciere, dicere, diripiunt... Dii, pii, itt son palabras que no se pueden pronunciar sin una expiración muy evidente, Littus [corneta] tiene un sonido semejante al de la cosa que significa... La P, sin embargo, carece en cierto modo de firmeza. Pues reconozco algo de carácter imitativo en las palabras siguientes: piget [afligirse], pudet [avergonzarse], poenitet [arrepentirse], pax [paz], pugna [lucha], pes [pie], parvus (pequeño), pono [pongo], pavor [pavor] y piger [perezoso]. Al suscitar miedo, la palabra parece [¡abstente!] infunde también perseverancia. Y pastor la infunde en mayor medida que Castor, del mismo modo que la misma palabra plenum, y también purum, posco y otras análogas. Pero la T es la que más se pone de relieve, pues es una letra que explica su propio sonido. Un sonido característico lo producen las letras S, R y T, como en tuba, tonitrus y tundo. Pero, aunque esta letra sea la última en la mayor parte de las formas verbales latinas, su inclusión en las que son onomatopéyicas contribuye también a aumentar su efecto. Así, rupit [rompió] da mayor impresión de rotura que rumpo [rompo]»⁶¹. En términos análogos (y con independencia de Escalígero, a todas luces) desarrolló Böhme sus especulaciones en torno al sonido articulado. Él siente el lenguaje de las criaturas «no como un dominio constituido por las palabras, sino como... disperso en sus sonidos y resonancias»⁶², «La a era para él la primera letra, que sale del corazón; la i la sede del amor supremo; la r, como "raspa, crepita y cruje", presenta el carácter del origen del fuego; la s era para él el fuego sacro»⁶³. Puede suponerse que la plausibilidad que tales descripciones tenían en aquella época se debía en parte a la vitalidad de los dialectos, que aún florecían por doquier. Pues los intentos de imponer una norma, llevados a cabo por las sociedades lingüísticas, se limitaban al alemán escrito. Por otro lado, desde una perspectiva naturalista el lenguaje de la criatura era descrito como una formación onomatopéyica. De ello es un buen ejemplo la poética de Buchner, quien a este respecto no hace más que desarrollar el parecer de su maestro Opitz⁶⁴. Bien es verdad que, según Buchner, en el Trauerspiel no hay lugar para la onomatopeya propiamente dicha. Pero ¿no es el pathos en cierto modo el soberano sonido natural del Trauerspiel? Los miembros de la escuela de Nuremberg son quienes llegan más lejos en esta dirección. Klajus afirma que «en alemán no hay ninguna palabra que no exprese mediante una "peculiar analogía" aquello miso que ella significa»⁶⁶. Harsdörffer da la vuelta a esta afirmación. «La naturaleza habla nuestra lengua alemana en todas las cosas que emiten un sonido, y por eso algunos han querido imaginar que Adán, el primer hombre, no pudo haber nombrado a las aves y a todos los animales de la Tierra de otro modo que con nuestras palabras, ya que él expresaba conforme a la naturaleza toda propiedad innata y capaz de emitir sonido por sí misma. De ahí que no nos deba sorprender el que la mayor parte de nuestras palabras primitivas suenen igual que las del lenguaje sagrado»⁶⁷. De aquí dedujo él que la tarea de la poesía lírica alemana era «captar este lenguaje de la naturaleza en palabras y ritmos, por decirlo de algún modo. Para él, como también para Birken, una poesía así concebida constituía incluso una exigencia religiosa, ya que es

Dios quien se revela en el susurro de los bosques... y en el rugir de la tormenta»68. Ideas análogas afloran de nuevo con el Sturm und Drang. «Las lágrimas y los suspiros son el lenguaje común a todos los pueblos. ¡Puedo comprender hasta a los pobres hotentotes y, aunque soy de Tárenlo, no me quedaré sordo ante la palabra de Dios!... El polvo está dotado de voluntad: este es el pensamiento más sublime que me inspira el Creador, y aprecio el omnipotente instinto de libertad hasta en la mosca que se debate»69. Ésta es la filosofía de la criatura y de su lenguaje, sacada del contexto de lo alegórico.

No resulta del todo suficiente explicar el alejandrino en cuanto forma métrica propia del Trauerspiel barroco en razón de la estricta diferenciación a la que están sometidos sus dos hemistiquios, empujándolos a menudo a la antítesis. Pues tan característico de este tipo de verso puede ser el modo en que su fiereza fonética interna contrasta con la articulación lógica (y hasta clacista, si se prefiere) que presenta su fachada. Ya que es cierto que, tal como lo expresa Ormeis, «el estilo trágico... está lleno de palabras suntuosas y altisonantes»70. Si, frente a las proporciones colosales de la arquitectura y la pintura barrocas se ha podido destacar «la propiedad de simular la ocupación del espacio»71 que ambas tienen en común, esta misma función también la desempeña el lenguaje del Trauerspiel al proyectarse pictóricamente en el alejandrino. La sentencia, a pesar de la inmovilización instantánea de la acción sobre la que ella incidía, debe al menos simular movimiento, lo cual daba lugar a cierta necesidad técnica del pathos. Harsdörffer pone claramente de manifiesto la vehemencia que, siendo característica del verso en general, lo es también de las sentencias. «¿Por qué tales obras de teatro están escritas en su mayor parte en lenguaje medido? Respuesta: como los ánimos deben ser movidos con la mayor intensidad posible, utilizan los Trauerspiele y los dramas pastoriles el edificio de la rima, que, igual que una trompeta, comprime la palabra y la voz para que produzcan una impresión mucho más fuerte»72. Y, como la sentencia (que a menudo se ve obligada a adherirse al repertorio de imágenes) se complace en llevar al pensamiento por caminos trillados, el aspecto fonético se vuelve tanto más digno de atención. Era inevitable que, también en el tratamiento del alejandrino, la crítica estilística sucumbiera al error general de la vieja filología y aceptara como indicios de su esencia formal los antiguos estímulos o incluso los pretextos que impulsaron a la creación de tal forma. Típico a este respecto (aunque muy acertado en su primera parte) resulta el siguiente comentario procedente de un trabajo de Richter que se titula *Combate amoroso* en 1630 y *escena teatral* en 1670: «El singular valor artístico de los grandes dramaturgos del siglo XVII está muy estrechamente relacionado con el modo de plasmarse creativamente su estilo verbal. Mucho más que mediante la caracterización o que mediante la composición misma... la alta tragedia del siglo XVII afirma su posición única con la ayuda de lo que consigue gracias al empleo de procedimientos retóricos que en última instancia siempre se remontan a la Antigüedad. Pero la concisión cargada de imágenes y la sólida construcción de los períodos y de las figuras de estilo no sólo se resistían a la memoria de los actores, sino que estaban tan enraizadas en este mundo formal, absolutamente heterogéneo, de la Antigüedad, que su distancia del lenguaje del pueblo resultaba infinitamente grande... Es una lástima que... no poseamos ningún tipo de documentos que nos informen de cómo el hombre de la calle se enfrentaba a este tipo de teatro»73. Aun suponiendo que el lenguaje de estos dramas no hubiera sido más que cosa de doctos, la gente sin educación habría disfrutado en todo caso con las partes visuales del espectáculo. Pero la hinchazón del estilo correspondía a los impulsos expresivos de aquella época, y estos impulsos suelen ser incomparablemente más fuertes que el interés racional en una trama que resultaba transparente hasta en los detalles. Los jesuitas, que sabían entender al público magistralmente, es difícil que hayan podido contar para sus representaciones con un auditorio compuesto exclusivamente por personas conocedoras del latín74. Sin duda estaban convencidos de la antigua verdad de que la autoridad de una afirmación depende tan poco de su inteligibilidad que hasta puede aumentar si la afirmación es oscura.

Los principios de teoría del lenguaje observados por estos escritores, así como sus prácticas, hacen surgir en el lugar más inesperado un motivo fundamental de la concepción alegórica. En los anagramas, en los locuciones onomatopéyicas y en otros muchos tipos de virtuosismo lingüístico, la palabra (tanto la sílaba como el sonido) se pavonea emancipada de cualquier asociación de sentido heredada, como una cosa que puede ser explotada alegóricamente. El lenguaje del Barroco aparece siempre sacudido por la rebelión de sus elementos. Y el siguiente pasaje, sacado del drama de Calderón en torno a Heredes, sólo en razón de la plasticidad debida a su arte, resulta superior a otros análogos, en especial de Gryphius. Por una pura casualidad, a Mariene, la esposa de Herodes, le caen bajo la vista los trozos de una carta en la que su mando, en caso de que él muera, ordena matarla a fin de proteger su honor supuestamente amenazado. Ella recoge del suelo estos fragmentos y da cuenta de su contenido en versos sumamente expresivos. «Dize a partes desta suerte: / Muerte es la primer razón / que e topado: onor contiene / ésta. Mariene, aquí / se escribe, ¡Çielos, valedme! / Que dicen mucho en tres voçes / "Marienne, onor y muerte." / Secreto aquí, aquí respeto, / serviço aquí, aquí conviene, / y aquí muerto yo, prodigue. / Mas ¿qué dudo? Si me advierten / los dobleçes del papel / adonde están los dobleçes, / llamándose vnos a otros. / Sé, o prado, lámina verde, / en que ajustándolos lea:»75. Aun aisladas, las palabras se revelan

fatídicas. Hasta nos atreveríamos a decir que el mero hecho de que, separadas las unas de las otras, todavía signifiquen algo, confiere cierto carácter amenazador a ese significado residual que han conservado. De esta forma el lenguaje es desintegrado para que se preste en sus fragmentos a una expresión renovada y más intensa. Con el Barroco el empleo de las mayúsculas cobró carta de naturaleza en la ortografía alemana. Lo que así se pone de manifiesto no es sólo cierta exigencia de pompa, sino también el principio atomizador y disociativo característico de la visión alegórica. Es indudable que muchas de las palabras escritas con mayúscula cobraron al principio una resonancia alegórica a los ojos del lector. Reducido a escombros, el lenguaje en sus pedazos ha dejado de servir como mero medio de comunicación y, en cuanto objeto recién nacido, adquiere una dignidad igual a la de los dioses, los ríos, las virtudes y otras formas naturales análogas transfiguradas en alegoría. Esto es lo que sucede con especial contundencia, como ya se ha dicho, en la obra juvenil de Gryphius. Y si no es posible hallar ni en él ni en ningún otro autor alemán un pasaje equivalente al de Calderón, que es incomparable, el vigor de Andreas Gryphius no desmerece, sin embargo, al lado de la sutileza del dramaturgo español. Pues domina de un modo absolutamente asombroso el arte de hacer que los personajes se repliquen los unos a los otros en una disputa como por medio de jirones sueltos de discurso. Así, por ejemplo, en el segundo acto de León de Armenia. «León: Esta casa seguirá en pie si los enemigos de la casa caen. Theodosia: Si su caída no hiere a los que rodean esta casa. León: La rodean con la espada. Theodosia: Con la que nos han protegido. León: Que han blandido en contra nuestra. Theodosia: Los que han sostenido nuestro trono»⁷⁶. Cuando las réplicas se vuelven malévolas y violentas, aparecen preferentemente pasajes a base de acumulaciones de diálogos fragmentados. Son más numerosos en Gryphius que en los autores posteriores⁷⁷ y, en compañía de los abruptos laconismos, cuadran bien con la imagen estilística global de sus dramas, pues ambos procedimientos suscitan la impresión de lo roto y lo caótico. A pesar de lo bien que se presta para evocar emociones teatrales, esta técnica no queda en absoluto limitada al drama. En la siguiente afirmación de Schiebel se la declara un recurso consciente de predicación pastoral: «Todavía en el día de hoy un cristiano devoto recibe a veces una pequeña gota de consuelo (aunque no sea más que una palabrita procedente de una canción espiritual o de un sermón edificante). Entonces él la traga (por así decirlo) con tanto apetito, que le hace bien, le toca íntimamente y le reconforta hasta el punto de tener que confesar que en ella había escondido algo divino»⁷⁸. No es una casualidad el que una expresión como la anterior asigne la recepción de las palabras al sentido del gusto, por así decirlo. Para el Barroco el sonido articulado es y sigue siendo algo puramente sensual, mientras que el significado se aposenta en la escritura y afecta a la palabra hablada sólo como si fuera una enfermedad inescapable; la palabra se quiebra en el acto mismo de resonar y la obstrucción de las emociones, que estaban dispuestas a brotar, despierta el sentimiento de luto. El significado aparece aquí, y seguirá todavía apareciendo, como el fundamento de la tristeza. La antítesis de sonido y significado debería alcanzar su máxima intensidad si se lograra presentar a ambos en unidad sin llegar a estar reunidos en el sentido de formar una construcción lingüística orgánica. Esta tarea, de posible deducción, se lleva a cabo en una escena que brilla a la altura de una obra maestra dentro de una «acción principal de tema político» vienesa, desprovista de interés por lo demás. En El glorioso martirio de Juan Nepomuceno la escena catorce del primer acto presenta a uno de los intrigantes (Zytho) haciendo de eco de los parlamentos mitológicos pronunciados por su víctima (Quido), al responder a ellos con significados que presagian muerte⁷⁹. La transformación de la pura sonoridad del lenguaje de la criatura en la ironía grávida de significado que resuena como un eco en la boca del intrigante resulta sumamente característica de la relación que este carácter dramático mantiene con el lenguaje. El intrigante es el señor de los significados. Los significados inhiben la efusión inocente de un lenguaje natural onomatopéyico, dando origen a un sentimiento luctuoso del que, juntamente con ellos, es responsable el intrigante. Ahora bien, si el eco, que constituye el verdadero dominio del libre juego del sonido, viene a resultar (por así decirlo) agredido por los significados, se comprende que este fenómeno no tuviera más remedio que aparecer como una completa revelación del modo en que en aquella época se concebía el lenguaje. Y para expresar este hecho también se disponía de una forma específica. «Una cosa muy agradable y popular es el eco, que repite las dos o tres últimas sílabas de una estrofa, mediante la omisión de una letra a menudo, de tal manera que suena como una respuesta, una advertencia o una profecía.» Este juego y otros parecidos, que con tanta ligereza fueron tachados de fruslerías, tocan, por tanto, el meollo de la cuestión. La actitud lingüística subyacente a la hinchazón retórica se disimula tan poco en ellos que muy bien podrían servir como ejemplos de su fórmula. El lenguaje, que por un lado trata de hacer valer sus derechos en el orden de las criaturas mediante su riqueza fonética, por otro lado está incesantemente sujeto a una lógica forzada en la sucesión de los alejandrinos. Tal es la ley estilística de la hinchazón, la fórmula del «estilo asiático»⁸⁰ del Trauerspiel. El gesto que así trata de apropiarse del significado llega a identificarse con el gesto que distorsiona violentamente la historia. No adoptar, tanto en el lenguaje como en la vida, más que los rasgos típicos del movimiento de las criaturas, y expresar, sin embargo, la totalidad del universo cultural desde la Antigüedad hasta la Europa cristiana: tal es la extraordinaria actitud mental a la que jamás se renuncia ni siquiera en el Trauerspiel. Su modo de expresión, enormemente artificioso, responde, por tanto, a la misma radical nostalgia de la naturaleza que también caracteriza a los dramas pastorales. Por otra parte, este modo de expresión, que se limita a representar (a saber: representa la naturaleza

del lenguaje) y que en la medida de lo posible, evita la comunicación profana, es de carácter cortés y distinguido. De una verdadera superación del Barroco, de una reconciliación entre el sonido y el significado quizá no se pueda hablar antes de Klopstock, y ello gracias a lo que A. W. Schlegel llamaba la tendencia «gramatical» de sus odas. La hinchazón de su estilo depende mucho menos del sonido y de la imagen que de la disposición de las palabras, de su orden.

La tensión fonética del lenguaje del siglo XVII conduce directamente a la música en cuanto oponente del discurso cargado de sentido. Como todas las demás raíces del Trauerspiel, también ésta se halla entrelazada con las del drama pastoril. Lo que se incorpora al Trauerspiel desde el principio en calidad de coro danzado y luego cada vez más, con el paso del tiempo, como coro oratorio hablado, despliega abiertamente su carácter operístico en el drama pastoril. La «pasión por lo orgánico»⁸¹, de la que hace tanto se viene hablando a propósito del Barroco en las artes plásticas, no es tan fácil de delimitar en su vertiente literaria. Y, al hacerlo, habrá siempre que tener en cuenta que tales palabras no se refieren tanto a la figura externa como a los misteriosos espacios interiores de lo orgánico. Desde estos espacios interiores se proyecta la voz y, bien mirado, su preponderancia de hecho implica, si se quiere, un momento orgánico de la literatura, como se puede observar sobre todo en Hallmann, en sus intermedios en forma de oratorio. El cual escribe: «Palladius: ¡La danza, dulce como el azúcar, está dedicada a los dioses mismos! Antonius: ¡La danza, dulce como el azúcar, endulza todo sufrimiento! Svetonius: ¡La danza, dulce como el azúcar, mueve las piedras y el hierro! Julianus: ¡Platón mismo debe alabar la danza dulce como el azúcar! Septitius: ¡La danza, dulce como el azúcar, vence toda concupiscencia! Honorius: ¡La danza, dulce como el azúcar, reconforta el alma y el pecho!»⁸². Razones estilísticas permiten suponer que tales pasajes eran recitados a coro⁸³. Flemming también dice lo mismo a propósito de Gryphius: «No cabía esperar demasiado de los papeles secundarios. Por ello les hace hablar poco, prefiriendo juntarlos en un coro, y logra así importantes efectos artísticos que nunca se habrían podido conseguir mediante un lenguaje naturalista a cargo de los caracteres individuales. De este modo el artista utiliza los obstáculos materiales en provecho del efecto artístico»⁸⁴. Basta pensar en los jueces, en los conspiradores y en las comparsas de León de Armenia, en los cortesanos de Catharina, en las doncellas de Julia. Un impulso más en dirección a la ópera lo proporciona la obertura musical, que entre los jesuitas y los protestantes precedía al espectáculo. Los intermedios coreográficos así como la intriga (cuyo estilo resultaba coreográfico en un sentido aún más profundo) tampoco son ajenos a esta evolución que hacia el final del siglo trajo consigo la disolución del Trauerspiel en la ópera. El complejo de hechos que las presentes observaciones tratan de evocar aparece expuesto por Nietzsche en El nacimiento de la tragedia. Lo que él se proponía era diferenciar adecuadamente la «obra de arte total» [Gesamtkunstwerk] wagneriana, que se pretendía trágica, de la ópera lúdica que se había ido formando durante el Barroco. Y, con su rechazo del recitativo, declaró la guerra a ésta. Con lo cual dio su adhesión a aquella forma que correspondía por completo a una tendencia entonces de moda: la de hacer revivir el sonido primigenio de todas las criaturas. «Érale lícito a la gente entregarse al sueño de que ahora había bajado de nuevo hasta los comienzos paradisíacos de la humanidad, en la que también la música tenía que haber poseído necesariamente aquella pureza, poder e inocencia insuperados de que los poetas sabían hablar tan conmovedoramente en sus comedias pastoriles... El recitado fue considerado como el redescubierto lenguaje de aquel primer hombre; la ópera, como el reencontrado país de aquel ser idílico o heroicamente bueno, que en todas sus acciones obedece a la vez 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, a la más ligera excitación afectiva... El hombre artísticamente impotente crea para sí una especie de arte, cabalmente porque es el hombre no-artístico de suyo. Como ese hombre no presiente la profundidad dionisiaca de la música, transforma el goce musical en una retórica intelectual de palabras y sonidos de la pasión en stilo rappresentativo y en una voluptuosidad de las artes del canto; como no es capaz de contemplar ninguna visión, obliga al maquinista y al decorador a servirle; como no sabe captar la verdadera esencia del artista, hace que aparezca mágicamente delante de él, a su gusto, el "hombre artístico primitivo", es decir, el hombre que, cuando se apasiona, canta y dice versos»⁸⁵. Por insuficiente que para el conocimiento de la ópera siga resultando cualquier comparación con la tragedia (sobre todo si se trata de la tragedia con música), hay que admitir que, desde el punto de vista de la literatura y, especialmente desde el del Trauerspiel, la ópera aparece necesariamente como un producto de decadencia. La inhibición tanto del significado como de la intriga pierde su importancia, y el desarrollo de la trama y del lenguaje de la ópera sigue su curso sin encontrar resistencia hasta dar en lo banal. Con la desaparición del impedimento desaparece también el luto, el alma de la obra, y, al quedar vacío el armazón dramático, queda a su vez vacío el armazón escénico, que ahora debe buscarse otra justificación, ya que la alegoría, aun cuando no se ausente del todo, queda convertida en una hueca fachada.

La voluptuosa complacencia en la pura sonoridad contribuyó a la decadencia del Trauerspiel. A pesar de ello, la música (y no como concesión de los autores, sino en razón de su propia esencia) está íntimamente vinculada al drama alegórico. Ésta es al menos la lección que se sacaría de la filosofía de la música de los autores románticos

que guardan afinidad con él y cuyas ideas podríamos examinar aquí. Al menos en esta filosofía de la música, y sólo en ella, se produciría la síntesis de las antítesis cautelosamente abiertas por el Barroco, y sólo gracias a ella tales antítesis alcanzarían su legitimidad plena. Tal enfoque romántico del Trauerspiel plantea al menos la cuestión de cómo en Shakespeare y en Calderón la música se encuentra asociada a este género dramático de un modo que va más allá de lo puramente teatral. Pues tal es el caso. Y por ello cabe esperar que la siguiente explicación del genial Johann Wilhelm Ritter abra una perspectiva en la que aquí debemos renunciar a profundizar, por no incurrir en una improvisación irresponsable. Pues tal empresa sólo sería posible mediante una discusión de los fundamentos histórico-filosóficos del lenguaje, la música y la escritura. Lo que a continuación viene son pasajes de un largo ensayo (una especie de monólogo, podría decirse) en el que el investigador, tomando como pretexto una carta acerca de las figuras sonoras de Chladni, a medida que escribe y quizá casi sin proponérselo, va desarrollando ideas que, con fuerza o de manera más tanteante, abarcan muchas cosas diferentes: «Sería hermoso», observa él a propósito de esas líneas que, según la distinta nota musical que se toque, dibujan figuras distintas sobre una placa de vidrio cubierta de arena, «que lo que aquí aparece claro de manera externa fuera también exactamente lo que la figura sonora es para nosotros en el interior: Figura luminosa, escritura de fuego... Cada sonido estaría así inmediatamente acompañado de su propia letra... Llevo mucho tiempo ocupándome... de esta conexión tan íntima entre la palabra y la escritura, del hecho de que escribimos cuando hablamos. Dime: ¿cómo es que se nos convierte en palabra el pensamiento, la idea?; y ¿es posible llegar a tener un pensamiento o una idea sin su jeroglífico, su letra, su escritura? Verdaderamente no puede ser de otro modo, pero habitualmente no pensamos en ello. Pero la existencia de la palabra y la escritura prueba que en un tiempo en que la naturaleza humana era más fuerte se pensaba realmente más en ello. Su simultaneidad originaria (y absoluta, por supuesto) consistía en el hecho de que el órgano mismo de la locución escribe a fin de hablar. Sólo la letra habla, o mejor dicho: la palabra y la escritura forman ya una unidad desde el principio y ninguna de ellas es posible sin la otra... Toda figura sonora es una figura eléctrica, y viceversa»⁸⁶. «Yo me proponía, por tanto..., redescubrir o al menos buscar la escritura originaria, la escritura natural, por el camino de la electricidad»⁸⁷. «En realidad la Creación entera es lenguaje y ha sido, por tanto, creada literalmente mediante la palabra, que es a su vez palabra creada y palabra creadora... Pero la letra esta también indisolublemente ligada a esta palabra, tanto en líneas generales como en el detalle»⁸⁸. «Dentro de la esfera de tal escritura y de su evolución y derivaciones cabe encuadrar especialmente todas las artes plásticas: la arquitectura, la escultura, la pintura, etc.»⁸⁹. Con estas puntualizaciones la virtual teoría romántica de la alegoría se concluye en cierto modo interrogativamente. Y para contestar a tal pregunta habría que aplicar a esta intuición adivinatoria de Ritter los conceptos a ella adecuados; habría que aproximar entre sí a cualquier precio el lenguaje oral y el escrito, lo cual implicaría identificarlos exclusivamente de un modo dialéctico, en cuanto tesis y síntesis; habría que garantizar a ese eslabón intermediario y antitético que es la música (el último lenguaje común a todos los hombres después de la construcción de la torre de Babel) el lugar central que le corresponde en cuanto antítesis; y habría que investigar cómo la escritura se genera a partir de la música, y no directamente a partir del material fónico. Y éstas son tareas que se encuentran muy lejos del alcance de las intuiciones románticas, así como del de una filosofía no teológica. Aunque se quede en lo virtual, esta teoría romántica de la alegoría constituye un monumento inconfundible a la afinidad existente entre el Barroco y el Romanticismo. No hace falta añadir que las discusiones propiamente dichas de la alegoría, como la de Friedrich Schlegel en su Diálogo sobre la poesía⁹⁰, no alcanzan la profundidad de las explicaciones de Ritter; ni que con la frase «toda belleza es alegoría», y a juzgar por la terminología tan poco rigurosa de Friedrich Schlegel, sin duda se pretendía expresar simplemente el lugar común clasicista de que la belleza es símbolo. No es éste el caso de Ritter. Con su teoría de que toda imagen no es más que imagen escrita, atina justo en el centro de la concepción alegórica. En el contexto de la alegoría la imagen es tan sólo signatura, tan sólo monograma de la esencia, y no la esencia velada. La escritura, sin embargo, no comporta nada de utilitario, no se elimina en la lectura en cuanto escoria. Entra a formar parte de lo leído en cuanto «figura» suya. Los impresores, y hasta los mismos autores del Barroco, prestaban la mayor atención a la figura de lo escrito. De Lohenstein se sabe que se ejercitó en reproducir «sobre el papel, con su propia mano e imitando la mejor tipografía, el lema del grabado Castus amor Cygnis vehitur. Venus improba corvis»⁹¹*. Herder cree (y este parecer aún sigue siendo válido hoy día) que la literatura barroca «apenas ha sido superada... en lo que a calidad de impresión y de ornamentación respecta»⁹². Y a esta época no le faltaron del todo atisbos de las amplias relaciones existentes entre el lenguaje y la escritura, nexos que constituyen la fundamentación filosófica de la alegoría y que encierran en sí mismos la resolución de la verdadera tensión entre ambos, si es que es acertada la ingeniosa y reveladora hipótesis de Strich sobre los poemas caligramáticos, según la cual éstos «podrían estar basados en la idea de que la longitud variable del verso, si imita a una forma orgánica, debe también producir un ritmo orgánicamente ascendente y descendente»⁹³. La opinión que Birken pone en boca de Floridán en El botín heroico de Danneberg apunta por completo en esta misma dirección: «en este mundo, todo fenómeno natural, incluyendo el movimiento de las estrellas, podría ser el efecto

o la materialización de una resonancia o de un círculo cósmico»⁹⁴. He aquí, por fin, lo que desde el punto de vista de la teoría del lenguaje constituye la unidad del Barroco de la palabra y del Barroco de la imagen.

*Sí, cuando el Altísimo venga a hacer su cosecha en
el camposanto
Yo, que soy una calavera, tendré un rostro de ángel.*

Daniel Casper von Lohenstein:
Discurso de la calavera
del señor Matthäus Machner*.

Todos los resultados que, relativos a conexiones del más largo alcance, hayamos podido obtener hasta ahora gracias al empleo de un método que quizá parezca a veces inconcreto todavía o aun reminiscente de la historia cultural, convergen cuando se los contempla bajo especie alegórica y se agrupan en la idea hasta llegar a constituir el Trauerspiel. Es por este único motivo por el que nuestra exposición puede (o, mejor dicho, debe) ceñirse con tanta insistencia al almacén alegórico de esta forma, ya que sólo él hizo posible que el Trauerspiel asimilara en cuanto contenido el material temático que las condiciones históricas de su tiempo le ofrecían. Este contenido asimilado no se puede elucidar plenamente al margen de los conceptos teológicos, que resultaron indispensables ya para su mera exposición. Si en la conclusión de este estudio se habla de ellos sin más rodeos, no debe pensarse que se trata de una μεταβασις εις αλλο γένος**. Pues la forma límite del Trauerspiel, la alegórica, sólo puede ser resuelta críticamente desde un plano más elevado, el de la teología, mientras que las limitaciones de un enfoque puramente estético terminan conduciendo por fuerza a la paradoja. El proceso de resolver en lo sagrado una entidad profana, que es de lo que aquí se trata ha de ser llevado a cabo en términos históricos (en términos de una teología de la historia, más concretamente) y de un modo exclusivamente dinámico (y no estático, como correspondería a una economía de la salvación previamente asegurada): todo esto habría que darlo por sentado, aun cuando el Trauerspiel del Barroco no apuntara tan claramente en dirección del Sturm und Drang y del Romanticismo, y aun cuando fueran menos apremiantes las esperanzas (sin duda vanas) de recuperar lo más válido de él en los experimentos dramáticos más recientes. La tarea de delimitación de su contenido, aún por hacer, se las tendrá que ver sobre todo (como es obvio) con ciertos motivos especialmente ingratos, al parecer sólo susceptibles de determinación temática. En primer lugar: ¿a qué vienen esas escenas de horror y martirio en las que se regodean los dramas barrocos? Las fuentes que permitirían contestar directamente a esta pregunta escasean, como corresponde a la actitud desenvuelta e irreflexiva de la crítica de arte barroca. De todos modos, existe una, oculta pero valiosa: «Entero, el cuerpo humano no puede entrar a formar parte de un icono simbólico. Pero una parte del cuerpo se presta a la constitución de dicho icono»[30]. Esto es lo que se afirma en el curso de la exposición de un debate en torno a las normas de la emblemática. El autor de emblemas ortodoxo no podía pensar de otro modo: el cuerpo humano no podía constituir una excepción a la regla según la cual lo orgánico había de ser despedazado a fin de recoger en sus fragmentos el significado verdadero, fijado y escritural. Y ¿dónde se podía manifestar esta ley más triunfalmente que en el hombre, el cual deja en la estacada a su physis convencional y dotada de conciencia, a fin de repartirla por las múltiples regiones del significado? La emblemática y la heráldica no siempre han obedecido incondicionalmente a esta ley. Así el Ars heraldica ya mencionada, a propósito del hombre, dice solamente que «los cabellos significan los múltiples pensamientos»[31], mientras que «los heraldistas» cortan al león en dos, al pie de la letra: «La cabeza, el pecho y toda la parte delantera significan magnanimidad y bravura, mientras que la trasera significa la fuerza, la rabia y la cólera que acompañan al rugido»[32]. Transpuesto al terreno de una cualidad que después de todo afecta al cuerpo, tal desmembramiento emblemático inspira Opitz la preciosa expresión «el manejo de la castidad»[33], de la que según él Judith es modelo. Halmann hace algo parecido al ejemplificar esta virtud en la púdica Ágytha, cuyo «órgano para dar a luz» es hallado incorrupto en la sepultura todavía muchos años después de su entierro[34]. Si el martirio condiciona así emblemáticamente el cuerpo de la persona viva, tampoco carece de importancia el hecho de que los dramaturgos tuvieran siempre presente el dolor físico como simple móvil de la acción. No es sólo el dualismo lo que resulta barroco en Descartes; también su teoría de las pasiones merece ser tenida muy en cuenta como consecuencia de la doctrina del influjo psicofísico. Pues, si el espíritu es en sí pura razón, razón fiel a sí misma, y si sólo y exclusivamente las influencias del cuerpo lo ponen en contacto con el mundo externo, entonces la violencia de los tormentos que sufre constituía una fuente de vigorosos afectos más inmediata que lo que se ha convenido en llamar conflictos trágicos. Ya que, si es en la muerte cuando el espíritu se libera a la manera de los espectros, de igual modo es sólo también entonces cuando el cuerpo alcanza la plenitud de sus derechos... Pues esto se comprende por sí mismo: la alegorización de la physis no puede llevarse a cabo con la suficiente energía más que gracias al cadáver. Y los personajes del Trauerspiel mueren porque sólo así, en cuanto cadáveres, pueden ser admitidos en la patria alegórica. Perecen, no para acceder a la inmortalidad, sino

para acceder a la condición de cadáveres. «Nos deja su cadáver en prenda de último favor»⁶, dice de su padre la hija de Carlos Estuardo, quien, por su parte, no se olvidó de pedir que la embalsamaran. Contemplada desde el lado de la muerte, la vida consiste en la producción del cadáver. No es sólo con la pérdida de los miembros o con las alteraciones que el cuerpo sufre con la edad como el cadáver se va desprendiendo del cuerpo, sino también pedazo a pedazo, a lo largo de todos los procesos de eliminación y purificación. No es una casualidad que precisamente las uñas y el pelo, que, en su calidad de materia muerta, se cortan del cuerpo vivo, continúen creciendo en el cadáver. Hay en la physis, que constituye la mneme por excelencia, un memento mori en vela; la obsesión medieval y barroca con la muerte resultaría de todo punto inconcebible si no fuera más que el mero producto de una reflexión acerca del final de la vida humana. Las poesías en que un Lohenstein toma como tema a cadáveres no responden esencialmente a un gesto manierista, aunque este elemento sea reconocible en ellas. Ya en la producción más temprana de Lohenstein se encuentran notables ejemplos de este tema lírico. Todavía en la escuela, se le encomendó la tarea de celebrar, siguiendo un viejo esquema, «la pasión de Cristo en estrofas alternas en latín y en alemán, ordenadas como los miembros del cuerpo humano»⁷. El Altar en memoria y gratitud que erigió a su madre muerta responde al mismo esquema. Nueve implacables estrofas describen las distintas partes del cadáver en estado de putrefacción. Temas parecidos deben haber tenido una análoga relevancia para Gryphius, y este especial interés en la emblemática, así como en las ciencias naturales, ciertamente lo impulsaron al estudio de la anatomía, por él nunca abandonado. Para el teatro se encontraban modelos de descripciones semejantes en el Hércules Eteo de Séneca sobre todo, aunque también en Fedra, en Las troyanas y en otras obras. «Cada una de las partes del cuerpo es enumerada en disección anatómica con una inequívoca complacencia en la crueldad»⁸. Como es sabido, también en otros respectos Séneca fue una autoridad altamente respetada del teatro del horror, y valdría la pena investigar hasta qué punto los motivos que, procedentes de sus dramas, fueron muy influyentes en la época barroca estaban basados en presuposiciones análogas. Para el Trauerspiel del siglo XVII el cadáver llega a ser el accesorio escénico emblemático por excelencia. Sin él, las apoteosis resultan prácticamente inconcebibles. Éstas «resplandecen de pálidos cadáveres»⁹ y es cosa del tirano abastecer de ellos al Trauerspiel. Así, la conclusión de Papiniano, que revela huellas de la influencia del teatro de bandidos sobre la obra tardía de Gryphius, da a ver lo que Bassiano Caracalla ha hecho a la familia de Papiniano. El padre y dos hijos han sido asesinados. «Los dos cadáveres son traídos a escena en dos catafalcos por los criados de Papiniano y colocados el uno enfrente del otro. Plautia ya no habla, sino que, abrumada de tristeza, va de un cadáver al otro y de vez en cuando les besa la cabeza y las manos hasta que por último cae desmayada sobre el cuerpo de Papiniano, siendo llevada en pos de los cadáveres por sus damas de compañía»¹⁰. Al final de Sophia de Hallmann, después de haberse ejecutado todos los martirios de la inflexible cristiana y de sus hijas, se abre el escenario interno «en el que se muestra el banquete de los muertos, es decir, las cabezas de los tres niños con tres vasos de sangre»¹¹. El «banquete de los muertos» gozaba de alta estima. En Gryphius aún no aparece representado, sino narrado. «El príncipe Meurab, ciego de odio, desafiante a consecuencia de tanto sufrimiento, hizo cortar las lívidas cabezas de la multitud asesinada, y cuando la fila de cabezas de los que tanto le habían injuriado fue expuesta sobre su mesa a la atención pública, completamente fuera de sí, agarró la copa que se le tendía y gritó: ¡éste es el cáliz que yo, vengador de los míos y ya no más esclavo, tomo en mis manos!»¹². Más tarde, tales banquetes aparecieron en escena, y para ello se recurrió a un truco italiano recomendado por Harsdörffer y Birken. A través de un orificio en el tablero de una mesa, cuyo mantel colgaba hasta el suelo, aparecía la cabeza de un actor. A veces estas exhibiciones del cuerpo inanimado se producen también al comienzo del Trauerspiel. Tal es el caso de la acotación introductoria de Cacerina de Georgia¹³ o del curioso decorado de Hallmann en el primer acto de Heraclius: «Un vasto campo lleno de una gran multitud de cadáveres del ejército derrotado del emperador Mauricio, así como varios arroyuelos que brotan de las montañas vecinas»¹⁴.

No es un mero interés anticuario lo que nos impulsa a seguir los rastros que, a partir de aquí sobre todo, nos hacen remontarnos a la Edad Media. Pues sería difícil sobrestimar la importancia que para el Barroco tiene el reconocimiento del origen cristiano de la concepción alegórica. Y estos rastros, dejados por espíritus tan numerosos como variados, son los mojones de un camino seguido por el genio de la visión alegórica incluso en el mudar de sus intenciones. Para asegurarse esta filiación, los escritores del siglo XVII a menudo miraban al pasado. Como modelo de Los sufrimientos de Cristo Harsdörffer señaló a su discípulo Klai el poema de la Pasión, de Gregorio Nacianceno¹⁵. Gryphius mismo «tradujo casi veinte himnos de la Alta Edad Media... en su propio lenguaje, que era muy apropiado para este estilo majestuoso y resonante; y siente una especial predilección por Prudencio, el más grande de todos los autores de himnos»¹⁶. La afinidad material entre el Cristianismo barroco y el medieval es triple. La lucha contra los dioses paganos, el triunfo de la alegoría y la mortificación de la carne son igualmente necesarios para ambos. Estos motivos guardan entre sí la más estrecha relación. Considerados desde el punto de vista de la historia de la religión, vienen a ser (a juzgar por los resultados) una sola y misma cosa. Y el origen de la alegoría sólo puede ser explicado desde esa misma perspectiva. Si en dicho origen la disolución del

antiguo Panteón juega un papel decisivo, resulta sumamente revelador el hecho de que su restauración, llevada a cabo por el Humanismo, suscite protestas en el siglo XVII. Rist, Moscherosch, Zesen, Harsdörffer y Birken arremeten contra la ornamentación mitológica de la literatura con una vehemencia sólo comparable a la de los escritores latinos de los primeros tiempos del Cristianismo, y Prudencio, Juvenco y Venancio Fortunato son citados como ejemplos encomiables de una musa casta. «Auténticos diablos» llama Birken¹⁷ a los dioses paganos, y la mentalidad de un pasado con mil años a las espaldas resuena de un modo muy chocante en un pasaje de Hallmann que no revela ciertamente ninguna preocupación por el color histórico. En el curso de la discusión sobre asuntos religiosos que enfrenta a Sofía y al emperador Honorio salta al aire la siguiente pregunta: «¿No protege acaso Júpiter el trono imperial?» «¡El verdadero hijo de Dios, y no Júpiter!», replica Sofía¹⁸. Esta arcaica prontitud en la respuesta es directamente achacable a la actitud barroca. Pues una vez más la Antigüedad se aproximaba, amenazadora, al Cristianismo, adoptando aquella figura mediante la que había hecho un último intento (y no inútil) por imponerse con todas sus fuerzas a la nueva doctrina: en forma de gnosis. Con el Renacimiento, y fomentadas sobre todo por los estudios neoplatónicos, se fortalecieron las corrientes ocultistas. El movimiento de los rosacruces y la alquimia flanquearon a la astrología, esa vieja reliquia occidental del paganismo de Oriente. La Antigüedad europea se escindió y su oscura influencia en la Edad Media revivió a costa de la luminosa imagen que había legado al Humanismo. A partir de un clima hecho de afinidades electivas, Warburg ha dado una explicación fascinante de cómo en el Renacimiento «los fenómenos celestes eran concebidos en términos humanos a fin de limitar, en las imágenes al menos, su poder demoníaco»¹⁹. El Renacimiento reanima la memoria asociada a las imágenes (y en las escenas de conjuros de los Trauerspiele puede también apreciarse hasta qué punto), pero al mismo tiempo suscita una especulación en torno a las imágenes que es quizá aún más decisiva para la formación del estilo, y cuya dimensión emblemática está vinculada al mundo medieval. No hay ningún producto de las fantasías alegóricas tan específicamente barroco que no encuentre su correspondencia en aquel mundo. Se asiste a la resurrección de los autógrafos de tendencia alegorizante, que ya habían sido objeto de interés por parte de la primitiva apologética cristiana. A los dieciséis años Grocio edita a Marciano Capella. En el coro del Trauerspiel los antiguos dioses aparecen en un plano de absoluta igualdad con las alegorías, siguiendo así exactamente la usanza paleocristiana. Y como el temor a los demonios hacía por fuerza que la carne (debido a la sospecha que pesaba sobre ella) pareciera particularmente opresiva, ya en la Edad Media se procedió radicalmente, a fin de controlarla por medio de la emblemática. «La desnudez como emblema»: así podría titularse la siguiente caracterización de Bezold: «Sólo en el más allá los bienaventurados debían ser partícipes de una corporeidad incorruptible y de un disfrute recíproco de su hermosura con completa pureza (Agustín, De Civitate Dei, XXII, 24). Pero por el momento la desnudez seguía siendo un signo de impureza, como apropiada que era en todo caso para los dioses griegos, es decir, para demonios infernales. A consecuencia de ello, siempre que los sabios medievales se topaban con figuras desvestidas trataban de interpretar esta falta de decoro recurriendo a un simbolismo traído a menudo por los pelos y hostil la mayoría de las veces. No hay más que leer las explicaciones que Fulgencio y sus seguidores dan de por qué a Venus, a Cupido y a Baco se los pinta desnudos: a Venus, por ejemplo, porque devuelve a sus adoradores a casa completamente desnudos o porque el delito de la lujuria no se puede ocultar; a Baco, porque los bebedores se deshacen de todo lo que tienen o bien porque el que está embriagado no es capaz de guardar para sí sus pensamientos más secretos... Las relaciones que un escritor carolingio, Walahfrid Strabo, intenta descubrir en su descripción, sumamente oscura, de una escultura desnuda son ingeniosas hasta la saciedad. 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 desnuda, induce al poeta a jugar con la idea ingeniosa de que el personaje desnudo redundaba en particular afrenta del otro personaje desnudo; es decir, del tirano ario despojado de toda virtud»²⁰. Como de todo esto se desprende, la exégesis alegórica apuntaba principalmente en dos direcciones: estaba destinada a fijar en sentido cristiano la naturaleza verdadera (la demoníaca) de los antiguos dioses y servía también para la mortificación piadosa del cuerpo. No se debe, por tanto, a puro azar el que la Edad Media y el Barroco se complacieran en ingeniosas yuxtaposiciones de imágenes de ídolos y de huesos de muertos. Así en la Vita Constantini Ensebio puede llegar a hablar de calaveras y de huesos en las estatuas de los dioses y Männling afirma que los «egipcios» solían «enterrar cadáveres en imágenes de madera».

El concepto de lo alegórico no puede hacer justicia al Trauerspiel más que en la medida en que se distinga específicamente no sólo del símbolo teológico, sino también (y con igual nitidez) del simple epíteto retórico. Pues la alegoría no surgió a la manera de un arabesco escolástico en tomo al modo en que los antiguos tenían de representar a los dioses. En sus orígenes no tiene nada (sino, más bien, todo lo contrario) de ese carácter lúdico, distante y superior que se le suele atribuir cuando se piensa en sus productos más tardíos. Si la Iglesia hubiera podido sin más ahuyentar a los dioses de la memoria de sus fieles, la alegoresis jamás se habría producido. Pues la alegoría no es el monumento epigonal de una victoria, sino la palabra destinada a exorcizar un resto aún intacto de la vida de la Antigüedad. Bien es verdad que en los primeros siglos de la era cristiana con mucha frecuencia

los dioses mismos se dejaron llevar por una tendencia a la abstracción. Usener dice a este respecto: «En la medida en que la fe en los dioses de la época clásica perdió su fuerza, también sus imágenes (de acuerdo con la forma que la literatura y el arte les habían dado) se liberaron, volviéndose disponibles en cuanto cómodos instrumentos de representación poética. A partir de los poetas de la época de Nerón, e incluso de Horacio y Ovidio, se puede seguir este proceso, que alcanzó su punto culminante en la nueva escuela alejandrina: su representante más importante es Nonnos, que marcó la pauta en el periodo posterior; y en la literatura latina, Claudio Claudiano, que había nacido en Alejandría. En la obra de ellos, todo, cualquier acción, cualquier acontecimiento, se convierte en un juego de fuerzas divinas. No es de sorprender que estos poetas también concedan más espacio a los conceptos abstractos: a sus ojos los dioses con aspecto de persona no tienen un significado más profundo que esos mismos conceptos; ambos se han convertido por igual en formas muy dúctiles de representación de la imaginación poética»²¹. Todo lo anteriormente dicho corresponde, desde luego, a la descripción de una intensiva fase preparatoria de la alegoría. Pero si la alegoría misma consiste en algo más que en la mera volatilización (por abstracta que ésta sea) de esencias teológicas, a saber: si más bien consiste en la supervivencia de dichas esencias en un entorno inadecuado y hasta hostil, entonces esta noción de la alegoría, correspondiente al final del Imperio Romano, no es la genuina. El antiguo mundo de los dioses hubiera debido extinguirse con el desarrollo de este tipo de literatura, y fue precisamente la alegoría la que lo salvó. Pues uno de los móviles más poderosos de la alegoría es la intuición de la caducidad de las cosas y el cuidado por salvarlas en lo eterno. Ni en el arte, ni tampoco en la ciencia ni en la política, había nada en la alta Edad Media comparable a las ruinas que la Antigüedad había dejado en todos estos terrenos. En aquel entonces el conocimiento de la caducidad de las cosas se derivaba inexorablemente de la percepción inmediata: se trata del mismo tipo de conocimiento que se impuso a los ojos del hombre europeo varios siglos más tarde en el periodo de la guerra de los Treinta Años. A este respecto conviene observar que las catástrofes más sobresalientes quizá no dejaron en la gente una huella tan amarga de esta experiencia de lo efímero como los cambios sufridos por las normas legales, con toda su pretensión de eternidad, cambios que en aquellos tiempos de transición se producían particularmente a la vista. La alegoría arraiga con más fuerza allí donde la caducidad y la eternidad entran mas de cerca en conflicto. En su obra *Los nombres de los dioses* Usener mismo nos ha proporcionado los medios para trazar con exactitud la línea de demarcación histórico-filosófica entre la naturaleza sólo «en apariencia abstracta» de ciertas divinidades antiguas y la abstracción alegórica. «Debemos, por tanto, admitir el hecho de que la impresionable sensibilidad religiosa de la Antigüedad pudiera elevar fácilmente al rango de divinidades incluso conceptos abstractos. La razón por la que estas divinidades, casi sin excepción, siguieron arrastrando una existencia fantasmal y como exangüe es que también los dioses particulares tenían a la fuerza que palidecer ante los dioses personales, quienes disponían de la transparencia de la palabra»²². Estas improvisaciones religiosas, sin duda, prepararon el terreno de la Antigüedad para la recepción de la alegoría, pero la alegoría misma fue sembrada por el Cristianismo. Pues resultó absolutamente decisivo para el desarrollo de esta modalidad de pensamiento el hecho de que no sólo la caducidad, sino también la culpa tuviera que aparecer manifiestamente asentada en la esfera tanto de los ídolos como de los cuerpos. Al significante alegórico la culpa le impide alcanzar en sí mismo la realización de su sentido. La culpa no sólo acompaña al sujeto de la observación alegórica, quien traiciona al mundo por amor al saber, sino también al objeto de su contemplación. Esta visión, fundada en la doctrina de la caída de la criatura, que arrastró consigo a la naturaleza, constituye el fermento de la profunda alegoresis occidental, que es distinta de la retórica oriental de esta forma de expresión. Al estar muda, la naturaleza caída se entristece. Aunque, si se la invierte, esta afirmación puede llegar todavía más al fondo de la esencia de la naturaleza: es su tristeza la que la hace enmudecer. Hay en todo sentimiento luctuoso una tendencia a prescindir del lenguaje, tendencia que va infinitamente más allá de la simple incapacidad o de la aversión a comunicar. Así, lo que está inerte tiene la sensación de ser exhaustivamente conocido por lo incognoscible. Ser nombrado (aun cuando el que nombra sea igual a los dioses y un bienaventurado) quizá siga siempre entrafando un presentimiento de luto. Y mucho más si lo que está en juego no es el ser nombrado, sino tan sólo el ser leído: el ser leído sin certeza por el alegorista y el cobrar plenitud de significación sólo gracias a él. Por otra parte, cuanto más cargadas de culpa se percibían la naturaleza y la Antigüedad, más de rigor se volvía su interpretación alegórica, que, a pesar de todo parecía el único modo de redención concebible. Pues, en medio de aquella degradación consciente del objeto la intención melancólica se mantiene, sin embargo, singularmente fiel al carácter de cosa que éste presenta. Pero la profecía de Prudencio («Purificado de toda sangre, el mármol terminará por resplandecer; los bronce, que ahora son tenidos por ídolos, se alzarán inocentes») ²³ aún no se había cumplido doce siglos más tarde. Para el Barroco, y basta para el Renacimiento, el mármol y los bronce de la Antigüedad conservaban todavía algo del horror con el que San Agustín había reconocido en ellos «los cuerpos de los dioses, en cierto modo». «Hay en ellos invitados ciertos espíritus que tienen poder, bien para dañar, bien para cumplir los deseos de quienes les tributan los honores divinos y el obsequio del culto»²⁴. O, como Warburg lo expresaba, sólo que en relación al Renacimiento: «La belleza formal de las figuras de los dioses y el elegante equilibrio conseguido entre la fe cristiana y la pagana no debe, sin embargo, hacernos perder de vista el hecho de

que incluso en Italia, alrededor de 1520, es decir, en el período de actividad artística más libre y creativa, la Antigüedad era venerada (por así decirlo) bajo la figura de una especie de Hermes bifronte que presentaba una cara demoníaca y oscura, que exigía un culto supersticioso, y otra olímpica y jovial, que reclamaba adoración estética»²⁵. Por consiguiente, lastres fases más importantes en el origen de la alegoresis occidental están situadas al margen de la Antigüedad o en contra de ella: los dioses se proyectan en un mundo que les es extraño, se vuelven maléficos y se convierten en criaturas. Subsisten las vestiduras de los dioses olímpicos, alrededor de las cuales los emblemas se agrupan en el curso del tiempo. Y estas vestiduras participan de la condición de las criaturas, tanto como el cuerpo de un diablo. En este sentido, la teología helenística de Evémero, siendo de tendencia ilustrada, incorpora, curiosamente, un elemento de la naciente fe popular. Pues «la reducción de los dioses a la condición de meros mortales estaba cada vez más estrechamente vinculada a la idea de que en los restos de su culto, en sus imágenes sobre todo, seguían operando fuerzas mágicas maléficas. Pero la demostración de su total impotencia perdió aun más peso todavía al asumir ciertos substitutos satánicos las competencias que a ellos les eran negadas»²⁶. Por otra parte, junto a los ropajes y a los emblemas perduraban las palabras y los nombres y, en la medida en que se habían perdido los contextos vivos de donde habían surgido, se convertían en el origen de conceptos que conferían a estas palabras un nuevo contenido susceptible de representación alegórica, como es el caso de la Fortuna, Venus (en cuanto la Dama-Mundo) y otras análogas. La muerte de las figuras y la abstracción de los conceptos constituyen, por tanto, el requisito previo para la transformación del Panteón en un mundo de mágicas criaturas conceptuales. Ésta es la base de la representación del Amor «en Giotto como demonio de la lascivia dotado de alas de murciélago y garras», así como de la supervivencia de seres fabulosos como el fauno, el centauro, la sirena y la arpía en cuanto figuras alegóricas en el círculo del infierno cristiano. «El antiguo mundo de los dioses, clásicamente ennoblecido, a partir de Winckelmann se nos ha quedado ciertamente tan grabado en cuanto símbolo de la Antigüedad, en general, que nos olvidamos por completo de que se trata de una recreación llevada a cabo por la cultura humanista erudita. En efecto, este lado "olímpico" de la Antigüedad tuvo primero que serle arrebatado al lado "demoníaco" tradicional. Pues, desde el final de la Antigüedad y en calidad de demonios cósmicos, los antiguos dioses no dejaron de formar parte de las fuerzas religiosas de la Europa cristiana, y tuvieron una influencia tan decisiva sobre la organización práctica de su modo de vida que no se puede negar la existencia de un poder paralelo constituido por la cosmología pagana, y más en concreto por la astrología, tácitamente tolerado por la iglesia cristiana»²⁷. La alegoría corresponde a los antiguos dioses, reducidos a la condición de cosa muerta. Por lo cual la siguiente afirmación contiene una verdad más profunda de la que ella misma pretende expresar: «La proximidad de los dioses constituye en definitiva una exigencia vital de la mayor importancia para el desarrollo vigoroso de la alegoresis»²⁸.

El origen de la visión alegórica se encuentra en la confrontación entre una physis abrumada de culpa, instituida por el Cristianismo, y una natura deorum más pura, encarnada en el Panteón. Al cobrar nueva vida el componente pagano con el Renacimiento y el componente cristiano con la Contrarreforma, la alegoría, en cuanto forma de su confrontación, también se vio obligada a renovarse. La importancia de ello para el Trauerspiel se deriva del hecho de que en la figura de Satán la Edad Media estrechó con fuerza los lazos que unían lo material a lo demoníaco. En primer lugar, la condensación de las múltiples instancias paganas en un solo Anticristo rigurosamente definido en el plano teológico permitió dar a la materia, de un modo menos equívoco que mediante los demonios, ese característico aspecto suyo dominante y sombrío. Y la Edad Media llegó así no sólo al punto de poner estrictos límites al estudio de la naturaleza; esta esencia diabólica de la materia hizo recaer sospechas sobre los mismos matemáticos. «Sea cual fuere el objeto del pensamiento de éstos», explica el escolástico Enrique de Gante, «se trata siempre de algo espacial (quantum) o que ocupa un lugar en el espacio, como el punto. De ahí que tales personas sean melancólicas y de ellos salgan los mejores matemáticos, pero los peores metafísicos»²⁹. En la medida en que la intención alegórica se vuelve hacia el mundo creatural de las cosas, hacia lo que está muerto o, en el mejor de los casos, medio vivo, el hombre resulta excluido de su campo de visión. Aunque, si ella se atiende exclusivamente a los emblemas, entonces un vuelco de la situación o la salvación misma no son impensables. Pero puede suceder que, burlándose de todo disfraz emblemático, la mueca del diablo, con toda su triunfante vivacidad y desnudez, se alce sin tapujos desde el seno de la tierra ante la mirada del alegorista. No fue hasta la Edad Media cuando los rasgos angulosos y afilados de este Satán se inscribieron en la cabeza de los demonios de la Antigüedad, que era originariamente más voluminosa. Según la doctrina gnóstico-maniquea, la materia fue creada con vistas a la «destartarización» del mundo, destinada, por tanto, a absorber lo diabólico a fin de que, eliminada ella, el mundo se presentara purificado; pero, gracias a la figura del diablo, la materia recuerda su condición «de Tártaro», se burla de su propio «significado» alegórico y pone en ridículo a quienquiera que se crea capaz de penetrar impunemente en sus profundidades. Así pues, del mismo modo que la tristeza terrenal es inseparable de la alegoresis, la alegría infernal corresponde a la frustración que los anhelos de ésta sufren al triunfar la materia. De ahí la comicidad infernal del intrigante, de ahí su intelectualismo, de ahí su conocimiento del significado. En su mudez, la criatura es capaz de esperar su salvación a base de significar. La sagaz versatilidad

del hombre se expresa a sí misma y, al convertir mediante la autoconsciencia su propia materialidad en algo semejante a él mismo (lo que constituye el más reprobable de los cálculos), contrapone al alegorista la risa sarcástica del infierno, en la que desde luego queda superada la mudez de la materia. Precisamente gracias a la risa, y bajo un disfraz sumamente excéntrico, la materia se empapa de espíritu con exuberancia. Y tan espiritual se vuelve que llega a sobrepasar con mucho al lenguaje. Aspira a elevarse y termina en risa estridente. Por bestial que el efecto de esta risa parezca desde fuera, para la sinrazón interna sólo cuenta como espiritualidad. «Lucifer, el príncipe de las tinieblas, el señor de la profunda tristeza, el emperador de la sentina infernal, el duque de las aguas sulfúreas, el rey del abismo»³⁰, no permite que se burlen de él. Julius Leopold Klein le llama con razón, la «figura protoalegórica». Precisamente, como este mismo historiador de la literatura ha sugerido en sus notables observaciones, uno de los más poderosos personajes de Shakespeare sólo se puede entender en términos de alegoría, con referencia a la figura de Satán. «Al papel de Iniquity del Vice remite... el Ricardo III de Shakespeare, que es el Vice convertido en el BuffoonDevil histórico, ilustrando así del modo más notable (en cuanto legítimo heredero, encarnado en un personaje histórico de carne y hueso, tanto del Devil como del Vice) su propia procedencia y desarrollo en la historia del teatro, que tienen como punto de partida el diablo de los misterios dramáticos y el Vice "moralizante", dotado de doble lenguaje, del moral-play.» Una nota a pie de página apoya esta afirmación: «Gloster (aparte): Así, como el tradicional Vicio Iniquidad, moralizo con palabras de doble sentido. En el personaje de Ricardo III el Devil y el Vice aparecen fundidos en un héroe guerrero de tragedia plenamente histórico, como él reconoce en su propio aparte»³¹. Aunque no es exacto hablar de un héroe de tragedia. Por el contrario, nos atreveríamos a señalar una vez más (y tal es el motivo de esta breve digresión) que la teoría del Trauerspiel está destinada de antemano a contener los prolegómenos de la interpretación de Ricardo III, de Hamlet, así como de todas las «tragedias» de Shakespeare en general. Pues en la obra de Shakespeare la penetración de lo alegórico va mucho más allá de las formas de la metáfora, que es donde llamó la atención de Goethe. «Shakespeare es rico en maravillosos tropos, surgidos de conceptos personificados, que a nosotros no nos irían bien en absoluto, pero que en su obra se encuentran perfectamente en su sitio porque en su tiempo el arte entero estaba dominado por la alegoría»³². Novalis es todavía más explícito: «En un drama de Shakespeare es posible encontrar una idea arbitraria, una alegoría, etc.»³³. Pero el Sturm und Drang, que reveló Shakespeare a Alemania, se fija sólo en el aspecto elemental de su obra, pero no en lo que tiene de alegórico. Y, sin embargo, lo que caracteriza a Shakespeare es precisamente el hecho de que en él estas dos dimensiones son igualmente esenciales. Toda expresión elemental de la criatura se llena de significado gracias a su existencia alegórica y todo lo alegórico adquiere peso gracias al carácter elemental del mundo de los sentidos. Con la extinción del factor alegórico se pierde también la fuerza elemental del drama, hasta que el Sturm und Drang la hace resucitar, en forma de Trauerspiel precisamente. El Romanticismo tuvo a su vez un nuevo atisbo de lo alegórico. Pero, en la medida en que privilegió a Shakespeare, no fue más allá de este atisbo. Pues en Shakespeare prima lo elemental, mientras que en Calderón prima lo alegórico. Antes de causar terror en el luto. Satán tienta. En su calidad de iniciador induce a un saber que constituye la base de la conducta punible. Si Sócrates puede estar equivocado al enseñar que el conocimiento del bien lleva a hacer el bien, esta afirmación es más aplicable en lo que al conocimiento del mal respecta. Y ese saber no adopta la forma de una luz interior, de una lumen naturale que surge en la noche de la tristeza, sino la de un resplandor subterráneo que despunta del seno de la tierra. A aquel que toma este resplandor como objeto del rumiar de su pensamiento se le enciende la mirada penetrante y rebelde de Satán. Esto confirma una vez más la importancia de la polimatía barroca para el Trauerspiel. Pues sólo para el que sabe puede algo adoptar una forma alegórica. Pero, por otro lado, cuando la reflexión en vez de perseguir pacientemente la verdad, pretende alcanzar el saber absoluto de un modo incondicionado y compulsivo con la ayuda de la inmediatez de la absorción contemplativa; entonces las cosas se le escapan en la sencillez de su esencia, presentándosele como enigmáticas alusiones alegóricas y, más aún, como polvo. La intención alegórica resulta tan opuesta a la intención encaminada a la verdad, que en ella se revela incomparablemente el hecho de que la pura curiosidad dirigida hacia el mero saber y el altivo aislamiento del hombre son una sola y misma cosa. «La horrible alquimista, la terrible muerte»³⁴: esta profunda metáfora de Hallmann no está basada solamente en el proceso de descomposición corporal. El saber mágico, del que la alquimia forma parte, amenaza al adepto con el aislamiento y con la muerte espiritual. Como la alquimia y el movimiento de los rosacruces y las escenas de conjuros del Trauerspiel prueban, esta época no era menos dada a la magia que el Renacimiento. Semejante al rey Midas, ella convierte en un significante todo lo que cae en sus manos. Las metamorfosis de todo tipo eran su elemento; y el esquema de éstas, la alegoría. Y, en la medida en que esta pasión no quedó limitada al período del Barroco, se presta especialmente a la identificación inequívoca de rasgos barrocos en períodos posteriores, justificando así una tendencia terminológica reciente que pretende reconocer una actitud barroca en la obra tardía de Goethe o de Hölderlin. La más peculiar forma de existencia del mal no consiste en obrar, sino en saber. Y, por consiguiente, la tentación física entendida en términos meramente sensoriales (en cuanto lujuria, gula y pereza) está muy lejos de constituir su única razón de ser, así como, en rigor, tampoco constituye para nada su fundamento último y preciso. Su razón de ser se revela más bien en el espejismo de un dominio de

espiritualidad absoluta (es decir, sin Dios) que sólo puede ser experimentado concretamente gracias al mal: vinculado a la materia en cuanto réplica simétrica suya. El estado de ánimo en él dominante es el luto, que es al mismo tiempo la fuente y el contenido de las alegorías. Y de él proceden las tres promesas primitivas de Satán, que son de orden espiritual. El Trauerspiel no deja de mostrarlas en acción, ya en la figura del tirano, ya en la del intrigante. Lo que tienta es la ilusión de la libertad (en la exploración de lo prohibido), la ilusión de la independencia (al separarse de la comunidad de los devotos) y la ilusión de lo infinito (en el abismo vacío del mal). Pues es propio de toda virtud el tener delante de sí un término: a saber un modelo en Dios; así como toda depravación abre el camino a un avance infinito hacia las profundidades. Por esta razón, la teología del mal hay que derivarla en mucho mayor medida de la caída de Satán, en la cual se confirman los temas recién mencionados, que de las amonestaciones mediante las cuales la doctrina de la Iglesia suele caracterizar al Cazador de almas. La espiritualidad absoluta, que es lo que Satán significa, se destruye a sí misma al emanciparse de lo sagrado. La materialidad (que no es inanimada más que aquí) se convierte en su patria. Lo puro y simplemente material y esa espiritualidad absoluta son los dos polos del reino de Satán, y la conciencia viene a constituir su síntesis de pacotilla, que imita la síntesis germinativa, la de la vida. Pero el especular de la conciencia, que, en su alejamiento de la vida, se adhiere al mundo de las cosas, propio de los emblemas, termina por toparse con la sabiduría de los demonios. «Se llaman (demonios)», afirma Agustín en La ciudad de Dios, «por la ciencia, porque la palabra es griega»³⁵. Y sumamente espiritual sonó de boca de San Francisco de Asís el veredicto sobre la espiritualidad fanática. A uno de sus discípulos, que se había sumido en el estudio con un ardor excesivo, le muestra de este modo el recto camino: «Un solo demonio sabe más que tú.»

Adoptando la forma del saber, el instinto conduce al abismo vacío del mal, para allí poder tener segura la infinitud. Pero este abismo es también el de la absorción meditativa sin fondo, cuyos datos no se prestan a entrar a formar parte de constelaciones filosóficas, por lo cual reposan en los libros de emblemas del Barroco constituyendo un mero repertorio apto para un sombrío despliegue de pompa. Más que cualquier otra forma, el Trauerspiel opera con este repertorio. Metamorfoséandolas, interpretándolas y profundizando en ellas sin descanso, el Trauerspiel intercambia unas con otras las imágenes que lo constituyen. Y en este proceso domina sobre todo la oposición. Sin embargo, sería equivocado, o al menos superficial, explicar en función de un gusto por las antítesis sin más todos esos innumerables efectos en los que visual, o tan sólo verbalmente, el salón del trono se transforma en calabozo, el lugar de placer en cripta funeraria y la corona en una guirnalda de ensangrentado ciprés. Incluso la oposición entre apariencia y ser no da cuenta exacta de esta técnica de las metáforas y de las apoteosis, técnica que está basada en el esquema del emblema, el cual, por medio de un artificio que siempre tenía que sorprender de nuevo, hace surgir delante de los ojos lo significado. La corona: ella significa la guirnalda de ciprés. Entre los innumerables ejemplos de este furor emblemático (ya hace tiempo que se han reunido materiales que lo documentan)³⁶ resulta insuperable en su arrogante crudeza cuando Hallmann, «al estar atravesado de rayos el firmamento político», hace transformarse un arpa en el «hacha de un verdugo»³⁷. Dentro de esta misma línea se encuentra la siguiente declaración, perteneciente a sus Discursos fúnebres: «Pues, considerando los incontables cadáveres de los que está llena no sólo nuestra Alemania, sino también casi toda Europa, debido en parte a los estragos de la peste y en parte a las armas de la guerra, hemos de reconocer que nuestras rosas se han convertido en espinas, nuestros lirios en ortigas, nuestros paraísos en cementerios, y hasta nuestro ser entero en una imagen de la muerte. Por ello espero que no se me tome a mal el haberme atrevido a desplegar también mi cementerio de papel en este teatro general de la muerte»³⁸. Tales metamorfosis también se abrieron camino hasta los Reyen³⁹. Igual que los cuerpos al precipitarse dan una voltereta en su caída, así también la intención alegórica, rebotando de imagen simbólica en imagen simbólica, caería en poder del vértigo de su propia profundidad sin fondo, si no fuera porque la más radical de estas imágenes la obliga a un cambio de dirección que hace aparecer como puro y simple autoengaño toda su oscuridad, vanagloria y distanciamiento de Dios. No obstante, supondría no entender para nada el fenómeno de lo alegórico el separar el acervo de imágenes gracias a las cuales se produce este vuelco hacia la salud de la salvación de aquel otro sombrío de imágenes que significan muerte e infierno. Pues precisamente las visiones de embriaguez destructora, en las que todo lo terrenal se derrumba hasta quedar reducido a un campo de escombros, no revelan tanto el ideal de la absorción meditativa alegórica como el límite a que está sometida. La desconsolada confusión del Gólgota, reconocible como esquema de las figuras alegóricas en mil grabados y descripciones de la época, no es sólo la imagen simbólica de la desolación de toda existencia humana. En esta imagen la caducidad no aparece tanto significada o representada alegóricamente, sino significando ella misma, ofrecida en cuanto alegoría: en cuanto la alegoría de la resurrección. En las señales de muerte del Barroco el enfoque alegórico termina por cambiar de dirección, volviéndose sólo ahora hacia atrás en un arco máximo, con ánimo de redención. Los siete años de inmersión en su objeto han venido a resultar un solo día. Pues también esta temporalidad del infierno se seculariza hecha espacio, y ese mundo, que se abandonó al profundo espíritu de Satán, traicionándose, pertenece a Dios. El alegorista se despierta en el mundo de Dios, «Sí, cuando el Altísimo venga a hacer su cosecha en el

camposanto / Yo, que soy una calavera, tendré un rostro de ángel»⁴⁰. Así llegan a descifrarse las cosas más desmembradas, las más extintas, las más dispersas. Ciertamente es con ello la alegoría pierde todo lo que tenía de más propio: el saber secreto y privilegiado, el régimen de la arbitrariedad en el dominio de las cosas muertas, la infinitud supuestamente implícita en la ausencia de esperanza. Todo esto se desvanece como polvo con ese vuelco único en el que la absorción meditativa alegórica se ve obligada a desalojar la fantasmagoría final de lo objetivo y, abandonada por completo a sus propios recursos, se reencuentra a sí misma, ya no lúdicamente en el mundo terreno de las cosas, sino en serio, bajo el amparo del cielo. Y en esto precisamente consiste la esencia de la absorción melancólica: en el hecho de que sus objetos últimos, gracias a los cuales ella cree poder apoderarse mejor de lo repudiado, se convierten en alegorías, y colman y niegan la nada en la que se manifiestan, del mismo modo que la intención termina por no perseverar con fidelidad en la contemplación de las osamentas, sino que, infiel, da un salto hacia la resurrección.

«Con llanto esparcimos las semillas en los barbechos y nos marchamos tristes»⁴¹. La alegoría termina por quedarse con las manos vacías. El puro y simple mal, que ella custodiaba en cuanto profundidad duradera, no existe más que en ella es única y exclusivamente alegoría: significa algo distinto de lo que es. Y significa precisamente el no-ser de aquello que él representa. Los vicios absolutos, encarnados por los tiranos y los intrigantes, son alegorías. No son reales y tienen la apariencia de lo que representan sólo bajo la mirada subjetiva de la melancolía; son esta mirada misma, que es aniquilada por sus propios productos ya que lo único que significan es su ceguera, pues ellos señalan a la absorción puramente subjetiva como aquello a lo que ellos deben ex elusivamente su existencia. El puro y simple mal se revela como fenómeno subjetivo gracias a la forma alegórica que adopta. La subjetividad ingentemente antiartística del Barroco converge en este punto con la esencia teológica de lo subjetivo. La Biblia introduce el mal mediante el concepto de saber. Ser «conocedores del bien y del mal»⁴² es la promesa que la serpiente hace a los primeros humanos. Pero de Dios se dice después de la Creación: «Y vio Dios ser muy bueno cuanto había hecho»⁴³. El conocimiento del mal carece, por tanto, de su correspondiente objeto. El mal no existe en el mundo. No comienza a surgir en el hombre mismo más que con el afán de conocer o, más bien, de juzgar. El conocimiento del bien, en cuanto conocimiento, es secundario. Se deriva de la praxis. El conocimiento del mal es primario en cuanto conocimiento. Se deriva de la contemplación. El conocimiento del bien y del mal viene a ser, por tanto, todo lo opuesto a cualquier tipo de conocimiento efectivo. Y al estar relacionado con la profundidad de lo subjetivo, no es en el fondo más que conocimiento del mal. Es «cháchara», en el profundo sentido en que Kierkegaard entiende esta palabra. Por representar el triunfo de la subjetividad y la irrupción de un régimen de arbitrariedad sobre las cosas, este conocimiento constituye el origen de toda contemplación alegórica. En el mismo momento de la Caída la unidad de la culpa y el acto de significar emerge como abstracción, delante del árbol del «conocimiento». Lo alegórico vive en abstracciones y en cuanto abstracción, en cuanto facultad del espíritu mismo del lenguaje, se encuentra en la Caída como en su casa. Pues, al carecer de nombre, el bien y el mal se hallan fuera del alcance de la nominación, más allá del lenguaje de los nombres en el que el hombre del paraíso nombró las cosas, lenguaje que él deja abandonado en el abismo de esa interrogación. Para las lenguas el nombre no es más que una base donde echan sus raíces los elementos concretos. En cambio, los elementos abstractos del lenguaje están enraizados en la palabra que juzga, en el veredicto Y, mientras que en tribunal de la tierra la vacilante subjetividad del juicio queda anclada a la realidad gracias a las penas impuestas, la ilusión del mal alcanza su reconocimiento pleno en el tribunal celeste. Allí, la subjetividad declarada triunfa sobre cualquier engañosa objetividad del Derecho y se incorpora a la omnipotencia divina en cuanto obra de «la suma sabiduría y el amor primero»⁴⁴: en cuanto infierno. Tal subjetividad no es apariencia, ni tampoco esencia substantivamente saturada, sino el reflejo real que la subjetividad vacía arroja sobre el bien. En el puro y simple mal la subjetividad alcanza su cuota de realidad y la ve como el mero reflejo de sí misma en Dios. En la imagen del mundo propia de la alegoría la perspectiva subjetiva queda, por tanto, totalmente absorbida en la economía del todo. Así es como en Bamberg las columnas de un balcón barroco están dispuestas en realidad exactamente del mismo modo en que aparecerían vistas desde abajo si hubieran sido construidas regularmente. Y así es como también el ardiente éxtasis se salva al secularizarse en la sobriedad de lo concreto cuando le hace falta, sin que se pierda una sola chispa suya: en una alucinación, Santa Teresa ve que la Virgen deposita rosas sobre su cama, y se lo comunica a su confesor. «No veo ninguna flor», replica él. «Es a mí a quien se las ha traído la Virgen», contesta la santa. En este sentido la subjetividad confesa y ofrecida en espectáculo se convierte en la garantía formal del milagro, ya que proclama la acción divina misma. Y «no hay ningún giro en el curso de un desarrollo que el estilo barroco no hiciera concluir con un milagro»⁴⁵. «Se trata de la idea aristotélica del θαυμαστον*, de la expresión artística del milagro (los σημεια** bíblicos), que a partir de la Contrarreforma, y desde el concilio de Trento sobre todo, domina también la arquitectura y la escultura... Consiste en suscitar la impresión de fuerzas sobrenaturales, precisamente en las zonas altas, mediante volúmenes que se proyectan vigorosamente y parecen sostenerse a sí mismos, impresión interpretada y acentuada por medio de los ángeles de la decoración escultórica, que están peligrosamente suspendidos en el aire... Con el único propósito

de intensificar aún esta impresión, el efecto de estas leyes es evocado de nuevo hasta la exageración en la otra parte: en las zonas bajas. ¿A qué vienen, si no, las constantes alusiones a la potencia de las fuerzas sustentantes y las fuerzas sustentadas, los pedestales gigantescos, las dobles y triples columnas y pilastras salientes, los refuerzos destinados a asegurar su cohesión, todo esto que, luego, al final, resulta que sirve para sostener un simple balcón? ¿Qué función tiene todo esto sino la de hacer resaltar, por contraste con las dificultades de sustentación de abajo, el milagro suspendido en las alturas? Se trata de considerar de antemano posible la "ponderación misteriosa", la intervención de Dios en la obra de arte»⁴⁶. La subjetividad, que se precipita en las profundidades como un ángel, es sujeta por las alegorías y fijada en el cielo, a Dios, gracias a la «ponderación misteriosa». Sólo que con recursos tan banales como los de un teatro que se desarrolla a base de los Reyen, el intermedio y la pantomima no cabe poner en pie la apoteosis transfigurada tal como aparece en Calderón. Ésta se constituye consecuentemente a partir de una constelación significativa del todo, sobre el que ella se limita a poner más énfasis, aunque de un modo menos duradero. La insuficiencia del Trauerspiel alemán se debe al flojo desarrollo de la intriga, que escasamente, ni de lejos, está nunca a la altura de las del dramaturgo español. Sólo la intriga hubiera sido capaz de encaminar la organización de la escena a esa totalidad alegórica que en la imagen de la apoteosis hace surgir algo heterogéneo respecto a las imágenes del curso de la acción, señalando al mismo tiempo al luto el comienzo y el final de su intervención. El poderoso esbozo de esta forma debe ser pensado hasta sus últimas consecuencias; sólo bajo esta condición puede ser tratada la idea del Trauerspiel alemán. Dado que en las ruinas de los grandes edificios la idea de su proyecto habla con más fuerza que en los edificios de menores proporciones, por bien conservados que estén, el Trauerspiel alemán del Barroco merece ser interpretado. Conforme al espíritu de la alegoría, desde un comienzo está concebido como ruina, como fragmento. Si otras formas resplandecen majestuosas como en el primer día, en ésta la imagen de lo bello ha quedado fijada en el último.

Nota Editorial.

* Goethe, Johan Wolfgang von, Sämtliche Werke, edición del Jubileo, llevada a cabo por Eduard von der Hellen en colaboración con Konrad Burdach (y otros), Stuttgart-Berlín, sin fecha (1907 y ss.), vol. 40: Schriften zur Naturwissenschaft, II, páginas 140-141.

[1] Cf. Meyerson, Émile, De l'explication dans les sciences, 2 vols.. París, 1921, passim.

* Salvar los fenómenos. (N. del T.)

[2] Günter, Hermann, Von der Sprache der Götter und Geister. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen zur homerischen und eddischen Göttersprache, HalleSaale. 1921, p. 49. Cf. Usener, Hermann, Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung, Bonn, 1896, p. 321.

* (Como si subsistiera) por sí mismo. (N. del T.)

[3] Hering, Jean, «Bemerkungen über das Wesen, die Wesenheit und die Idee», en Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, 4 (1921), p. 522.

** El término Trauerspiel (plural: Trauerspiele) significa literalmente «obra teatral fúnebre o luctuosa» (de Trauer: «duelo, luto», y Spiel: «espectáculo») y se empezó a utilizar en Alemania en el siglo XVII en lugar de la palabra de origen griego Tragödie. Hemos renunciado a traducir este término como «tragedia» a fin de mantener el doblete Tragödie/Trauerspiel, que sirve a Benjamin para establecer su fundamental oposición entre la tragedia clásica (tanto antigua como moderna), por un lado, y la especificidad del Trauerspiel como drama trágico, por otro. Considerando que el desarrollo y el apogeo del Trauerspiel tuvieron lugar durante el Barroco (período sobre el que se centra el estudio de Benjamin), algunos traductores han propuesto traducir Trauerspiel como «drama barroco». Esta solución, sin embargo, induce a confusión en ciertos contextos donde el autor usa a su vez la palabra genérica «drama», o bien cuando, como es habitual entre los historiadores de la literatura alemana, Benjamin también aplica el término Trauerspiel a obras relacionadas con este género, pero anteriores o posteriores al Barroco (tal sería el caso del Trauerspiele burgués del Sturm und Drang, o el del Trauerspiel romántico de Friedrich Schlegel). Conviene además tener en cuenta que, desde su perspectiva germánica, Benjamin denomina Trauerspiele a obras pertenecientes a otras literaturas y asimilables a la categoría que él se propone definir: los dramas de Shakespeare o de Calderón, por ejemplo. (N. del T.)

[4] Scheler, Max, Vom Umsturz der Werte, 2.^a ed. revisada de los Abhandlungen und Aufsätze, Leipzig, 1919, vol. 1, p. 241.

[5] Burdach, Konrad, Reformation, Renaissance, Humanismus. Zwei Abhandlungen über die Grundlage moderner Bildung und Sprachkunst, Berlín, 1918, páginas 100 y ss.

[6] Burdach, op. cit., p. 213 (nota).

[7] Strich, Fritz, «Der lyrische Stil des siebzehnten Jahrhunderts», en Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Franz Muncker zum 60 Geburtstag dargebracht von Eduard Berend (y otros), Munich, 1916, p. 52.

[8] Meyer, Richard Moritz, «Über das Verständnis von Kunstwerken», en Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur, 4 (1901) (=Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur und für Pädagogik, 7), p. 378.

[9] Meyer, op. cit., p. 372.

[10] Croce, Benedetto, Breviario de estética, traducción de José Sánchez Rojas, Madrid, Espasa Calpe, 1967 (7.ª ed.), pp. 50-51.

[11] Croce, op. cit., pp. 53-54.

[12] Croce, op. cit., pp. 56.

[13] Cf. Cohen, Hermann, Logik der reinen Erkenntnis (System der Philosophie, I) Berlín, 1914 (2.ª ed.), pp. 35-36.

[14] Cf. Benjamin, Walter, «Die Aufgabe des Übersetzers» («La tarea del traductor»), en Baudelaire, Charles, Tableaux parisiens, traducción alemana con un prólogo de Walter Benjamin, Heidelberg, Die Drucke des Argonautenkreises, 5, 1923, páginas VIII-IX.

* En el original, Haupt- und Staatsaktionen (literalmente: «acciones principales y de Estado»). Como Benjamin señala en el apartado que les dedica más adelante (en la sección titulada «El Trauerspiel y la Tragedia»), este tipo de dramas viene a ser un producto epigonal del teatro barroco, una réplica meridional y popular al Trauerspiel culto de la Alemania del Norte (no en vano el término fue acuñado por el ilustrado Gottsched con intención denigratoria): las Haupt- und Staatsaktionen estuvieron muy en boga a finales del siglo XVII y principios del XVIII en la Alemania del Sur y en Austria (sobre todo en Viena) y eran representadas principalmente por compañías de actores ambulantes. Haupt- se refiere al hecho de que estas acciones constituían el espectáculo principal, por oposición a la obra accesoria o Nachspiel: la acción secundaria, generalmente más breve y de carácter cómico, que se representaba a continuación. Staat describe su temática, muy estereotipada, supuestamente noble y elevada, y de carácter histórico-político (aunque, por significar también «majestuosidad», la palabra Staat puede referirse además a lo pomposo del lenguaje y de la puesta en escena). (N. del T.)

[15] Sirich, op. cit., p. 21.

[16] Cf. Schlegel, August Wilhelm von, Sämtliche Werke, editadas por Eduard Böcking, vol. VI: Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur, 2ª parte, Leipzig, 1846 (3.ª ed.), p. 403. Y también, Schlegel, August Wilhelm, Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst, editadas por Jakob Minor, 3.ª parte (1803-1804): Geschichte der romantischen Litteratur, Heilbronn, 1884 (Deutsche Litteraturdenkmale 18. und 19. Jahrhunderts, XIX), p. 72.

[17] Cf. Lamprecht, Karl, Deutsche Geschichte, sección 2.ª: Neuere Zeit. Zeitalter des individuellen Seelenlebens, vol. III, 1.ª parte (vol. VII de la colección completa, 1.ª parte), Berlín, 1912 (3.ª reimpresión), p. 267.

* «Los poetas quieren ser provechosos y deleitar al mismo tiempo.» La cita exacta de Horacio es Aut prodesse volunt aut detectare poetae («Los poetas quieren, o ser provechosos o deleitar») y pertenece a De Arte Poetica, verso 333 (N. del T.).

[18] Cf. Borchardt, Hans Heinrich, Augustus Buchner und seine Bedeutung für die deutsche Literatur des siebzehnten Jahrhunderts, Munich, 1919, p. 58.

[19] Müller, Conrad, Beiträge zum Leben und Dichten Daniel Caspers von Lohenstein, Breslau, 1882 (Germanistische Abhandlungen, I), pp. 72-73.

[20] Goethe, Werke, edición de Weimar, realizada por encargo de la gran duquesa Sofía de Sajonia, sección 4.ª: Cartas, vol. 42: enero-julio de 1827, Weimar, 1907, página 104.

* Catarsis. (N. del T.)

[21] Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich von, Einleitung in die griechische Tragödie, reimpresión a partir de la I.ª ed. del Hércules de Eurípides, I, caps. I-IV, Berlín, 1907, página 109.

[22] Cysarz, Herbert, Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko, Leipzig, 1924, p. 299.

[23] Cf. Petersen, Julius, «Der Aufbau der Literaturgeschichte», en Germanischromanische Monatsschrift, 6 (1914), pp. 1-16 y 129-152; especialmente pp. 149 y 151.

[24] Wysocki, Louis G., Andreas Gryphius et la tragédie allemande au XVIIe siècle, Thèse de doctorat, París, 1892, p. 14.

[25] Petersen, op. cit., p. 13.

[26] Cf. Hofmanswaldau, Christian Hofman von, Auserlesene Gedichte, editadas con una introducción por Felix Paul Greve, Leipzig, 1907, p. 8.

[27] Cf., sin embargo, Hübscher, Arthur, «Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Grundlegung einer Phaseologie der Geistesgeschichte», en Euphorion, 24 (1922), pp. 517-562 y 759-805.

[28] Manheimer, Victor, Die Lyrik des Andreas Gryphius. Studien iind Materialien, Berlín, 1904, p. XIII.

* Literalmente, «gran danza», «gran poema». (N. del T.)

[29] Hausenstein, Wilhelm, Vom Geis des Barock, Munich, 1921 (3.ª ed.), p. 28.

* Filidor (¿Caspar Stieler?), Trauer- Lust- und Misch- Spiele, 1.ª parte, Jena, 1665, p. 1 (de la paginación particular de Ernelinde Oder Die Viermahl Braut. Mischspiel, Rudolstadt, s.a. (I, 1).

1 Cysarz, op. cit., p. 72.

2 Cf. Riegl, Alois, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, editado póstumamente por Arthur Burda y Max Dvořák, Viena, 1923 (2.ª ed.), p. 147.

3 Stachel, Paul, Scncca und das deutsche Renaissancedrama. Studien zur Literatur- und Stilgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlín, 1907 (Palaestra, 46), página 236.

4 Cf. Lamprecht, op. cit., p. 265.

5 Teutsche Rebe-bind- und Dicht-Kunst/ verfasst durch Den Erwachsenen (Sigmund von Birken), Nuremberg, 1679, p. 336.

* Según la terminología estoica, ausencia de pasiones o emociones provocadas por estímulos externos. (N. del T.)

** «Piedad» o «compasión». Según la Poética de Aristóteles, la compasión y el temor serían los sentimientos suscitados en el espectador por los acontecimientos que constituyen la trama de la tragedia. (N. del T.)

- 6 Cf. Dilthey, Wilhelm, *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation*. (Gesammelte Schriften 11: Abhandlungen zur Geschichte der philosophie und Religion), Leipzig-Berlín, 1923, p. 445 (versión española de Eugenio Imaz: *Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947 [2.ª ed.]. p. 438).
- 7 Opitz, Martin, *Prosodia Germanica, Oder Buchh von der Deutschen Poeterey*. Nunmehr zum siebenden mal correct gedruckt, Frankfurt a. M., s. a. (c. 1650), páginas 30-31.
- 8 *Die Aller Edelste Belustigung Kunsts- und Tugendliebender Gemühter (Aprilgespräch) / beschrieben und fůrgestellet von Dem Růstigen (Johann Rist)*, Frankfurt, 1666, pp.241-242.
- 9 Haugwitz, August Adolph von, *Prodromus Poeticus, Oder: Poetischer Vortrab*, Dresde, 1684, p. 78 (de la paginación particular de *Schuldige Unschuld/ Oder Maria Stuarda* (nota))
- 10 Gryphius, Andreas, *Trauerspiele*, editados por Hermann Palm, Tůbingen, 1882 (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart, 162), p. 635 (Ámilius Paulus Papinianus, nota).
- 11 Erdmannsdůrffer, Bernhard, *Deutsche Geschichte vom Westfálischen Frieden bis wm Regierungsantritt Friedrich's des Großen, 1648-1740*, vol. I, Berlín, 1892 (Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen, 3, 7), p. 102.
- 12 Opitz, Martin, L. *Annaei Senecae Trojanerinnen*, Wittenberg, 1625, p. 1 (del prefacio no paginado).
- 13 Klai, Johann, citado según Kari Weiss, *Die Wiener Haupt- und Staatsactionen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters*, Viena, 1854, p. 14.
- 14 Cf. Schmitt, Carl, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von Souveránitát*, Munich-Leipzig, 1922, pp. 11-12 (versión española de Francisco Javier Conde: *Teología política*, en *Estudios políticos de Carl Schmitt*, Madrid, Cultura Española, 1941, pp. 38-41).
- 15 Cf. Koberstein, August, *Geschichte der deutschen Nationalliteratur von Anfang des siebzehten bis zum zweiten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts*, 5.a edición revisada por Karl Bartsch, Leipzig, 1872 (GrundriB der Geschichte der deutschen Nationalliteratur, 2), p. 15.
- 16 Schmitt, op. cit., p. 14 (Teología política, p. 45).
- 17 Schmitt, op. cit., p. 14 (Teología política, p. 46).
- 18 Hausenstein, op. cit., p. 42.
- 19 (Hofmannswaldau, Christian Hofmann von), *Helden-Briefe*, Leipzig-Breßlau, 1680, pp. 8-9 (del prefacio no paginado).
- 20 Birken, *Deutsche Redebind- und Dichtkunst*, ed. cit., p. 242.
- 21 Gryphius, *Trauerspiele*, ed. cit., p. 61 (Leo Armenius, U, 433 y ss.).
- 22 Hallmann, Johann Christian, *Trauer- Freuden- und Scháffer- Spiele*, Breßlau, s. a. (1684) p. 17 (de la paginación particular de *Die beleidigte Liebe oder die großmůtige Mariamne* [I, 477-488]). Cf. *ibidem*, p. 12 (I, 355).
- * La presencia perjudica (es decir, la de la luna).» (N. del T.)
- 23 (Saavedra Fajardo, Diego), *Abris Eines Christlich-Politischen Printzens/ In Ci Sinn-Bildern/ Zuvor auß dem spanischen ins Lateinisch: Nun in Teutsch versetzt*, Coloniae, 1674, p. 897 (original español: *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*, edición preparada por Quintín Aldea Vaquero, Madrid, Editora Nacional, 1976, pp. 741-742).
- 24 Krumbacher, Kart, «Die griechische Literatur des Mittelalters», en *Die Kultur der Gegenwart. Ihre Entwicklung und ihre Ziele*, edición de Paul Hinneberg, 1.ª parte, sección 8.ª: *Die griechische und lateinische Literatur und Sprache*, de Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf (y otros), Leipzig-Berlin, 1912 (3.ª ed.), p. 367.
- 25 (Anónimo), *Die Glorreiche Marter Joannes von Nepomuck*, citado según Weiss, op. cit., p. 154.
- 26 *Die Glorreiche Marter Joannes von Nepomuck*, citado según Weiss, op. cit., página 120.
- 27 Kurz, Joseph Felix, *Prinzessin Pumphia*, Viena, 1883 (*Wiener Neudrucke*, 2), p. 1 (reproducción del antiguo frontispicio).
- 28 Lorentz Gratians, *Slaats-kluger Catholischer Ferdinand/ aus dem Spanischen ůbersetzt von Daniel Caspern von Lohenstein*, Breßlau, 1676, p. 123 (original español: *Gracián, Baltasar, El político*, introducción de E. Tierno Calvan, edición y notas de E. Correa Calderón, Madrid-Salamanca, Anaya, 1961, p. 64).
- 29 Cf. Flemming, Willi, *Andreas Gryphius und die Bůhne*, Halle, 1921, p. 386.
- 30 Gryphius, *Trauerspiele*, ed. cit., p. 212 (Calharina von Georgien, III, 438).
- 31 Cf. Landau, Marcus, «Die Dramen von Herodes und Mariamne», en *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte*, NF 8 (1895), pp. 175-212 y 279-317, así como NF 9 (1896), pp. 185-223.
- 32 Cf. Hausenstein, op. cit., p. 94.
- 33 Cysarz, op. cit., p. 31.
- 34 Lohenstein, Daniel Caspar von, *Sophonisbe*, Frankfurt-Leipzig, 1724, p. 73 (IV, 504 y ss.).
- 35 Gryphius, *Trauerspiele*, ed. cit., p. 213 (Catharina von Georgien, III, 457 y ss.). Cf. Hallmann, *Trauer-, Frauden- und Scháferspiele*, ed. cit., Mariamne. p. 86 (V,351).
- 36 (Stranitzky, Josef Anton), *Wiener Haupt- und Slaatsaktionen*, inroduccion y edición de Rudolf Payer von Thurn, vol. I, Viena, 1908 (*Schriften des Litararisches Vereins in Wien*, 10), p. 301 (*Die Gestůrzte Tyrannay in der Person deß Messinischen Wůtrrichs Pelifonte*, II, 8).
- 37 (Harsdůrffer, Georg Philipp), *Poelischen Trichters zweyter Theil*, Nuremberg, 1648, p. 84.
- * «Que te levante quien no te conoce.» (N. del T.)
- 38 Zingref, Julius Wilhelm, *Emblematum Ethico-Potilicorum Centuria*, Edilio secunda, Frankfurt, 1624, emblema 71.
- 39 (Salmasius, Claudius), *Kónigliche Verthátigung für Carl den I. geschrieben an den durchláuchtigsten Kónig von Großbritannien Carl den Andern*, 1650.
- 40 Cf. Stachel, op. cit., p. 29.
- 41 Cf. Lessing, Gotthold Ephraim, *Sámmtliche Schriften*, nueva edición autorizada a cargo de Karl Lachmann, vol. VII, Berlín, 1839, pp. 7 y ss. (*Hamburgische Dramaturgie*, trozos 1.º y 2.º).

- 42 Hallmann, Trauer-, Freuden- und Schäferspiele, ed. cit., Mariamne, p. 27 (II, 263-264).
- 43 Hallmann, Trauer-, Freuden- una Schäferspiele, ed. cit., Mariamne, p. 112 (nota).
- 44 Birken, Deutsche Redebind und Dichtkunst, ed. cit., p. 323.
- 45 Gervinus, Georg Gottfried, Geschichte der Deutschen Dichtung, vol. III, editada por Kari Bartsch, Leipzig, 1872 (5.^a ed.), p. 553.
- 46 Cf. Martin, Alfred von, 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, Berlin-Leipzig, 1913 (Abhandlungen zur Mittieren und Neueren Geschichte, 47), p. 48.
- 47 Flemming, Andreas Gryphius und die Bühne, ed. cit., p. 79.
- 48 Cf. Burdach, op. cit., pp. 135-136, así como la p. 215 (nota).
- 49 Popp, Georg, Über den Begriff des Dramas in den deutschen Poetiken des 17. Jahrhunderts, tesis doctoral, Leipzig, 1895, p. 80.
- 50 Cf. Escalígero, Julio César, Poetices libri septem, Editio quinta (Ginebra), 1617, pp. 333-334 (III, 96).
- 51 Beauvais, Vincent de, Bibliotheca mundi seu speculi majoris. Tomus secundus, qui speculum doctrinale inscribitur, Douai, 1624, columna 287.
- 52 Schauspiele des Mittelalters, editados a partir de los manuscritos y comentados por Franz Joseph Mone, vol. I, Karlsruhe, 1846, p. 336.
- 53 Saumaise, Claude de, Apologie royale pour Charles I, roy d'Angleterre, París, 1650, pp. 642-643.
- * La expresión «historia de la salvación» traduce el término alemán Heilsgeschichte, recurrente en este libro de Benjamin, y que se suele traducir también como «historia redentora» y como «soteriología» o «historia soteriológica». Se refiere por lo general a los acontecimientos que la Biblia narra en cuanto manifestación de la acción de Dios con vistas a la salvación del mundo. Esta visión de la historia alcanzó notoriedad en la teología protestante alemana del siglo XIX gracias a la obra de J. C. von Hofman (1810-1877) y la escuela de Erlangen, quienes a su vez estaban influidos por el teólogo barroco J. Cocceius (1603-1669) y el historiador bíblico J. A. Bengel (1687-1752): la «historia de la salvación» apunta hacia nuestra comunión con Dios, revelada en las Escrituras y que se logra con el establecimiento de su reino en fases históricas progresivas y bien definidas en las que interviene la mediación de Cristo. Aunque esta noción fue tachada más tarde de anacrónica, se revalorizó sin embargo después de la Primera Guerra Mundial, debido a sus analogías con concepciones teleológicas de la historia como las de San Agustín y Hegel. (N. del T.)
- 54 Flemming, Willi, Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutscher Zunge, Berlín, 1923 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, 32), pp. 3-4.
- 55 Calderón de la Barca, Don Pedro, Schauspiele, traducción de Johann Diedench Gríes, vol. 1, Berlín, 1815, p. 295 (Das Liben ein Traum, III) (original español: La vida es sueño, editada con introducción y notas de Albert E. Sloman, Manchester, Manchester University Press, 1961, p. 73)
- 56 Lohenstein, Sophonisbe, ed. cit., pp. 13-14 (de la dedicatoria sin paginar).
- 57 Lohenstein, Sophonisbe, ed. cit., pp. 8-9 (de la dedicatoria sin paginar).
- * El término Schicksalstragödie o Schicksalsdrama («drama o tragedia del destino») fue acuñado en el siglo XIX por el crítico e historiador de la literatura Georg Gottfried Gervinus a fin de designar un género de tragedia romántica alemana a la que Benjamin dedica un apartado en la segunda parte de la sección titulada «El Trauerspiel y la Tragedia», considerándola emparentada con el Trauerspiel. Igual que sucede en el Trauerspiel barroco, en la «tragedia del destino» el sentido que la tragedia clásica atribuye a la noción de fatalidad aparece modificado: el conflicto entre la voluntad del individuo heroico y una instancia superior se desplaza a un encadenamiento de hechos fatales anunciados por oráculos, sueños y horóscopos y provocados por meras circunstancias incontrolables (maldiciones, transmisión de culpas o de enfermedades) o bien por objetos accesorios (armas, retratos, etc.), con lo cual en el espectador la «catarsis» cede en favor de la emoción y el suspense. Este énfasis en el carácter externo y concreto de la impersonalidad del destino condujo a la superficialidad y a la exageración en la mayoría de los ejemplos de «tragedia del destino». Por eso, para reivindicar la especificidad de esta nueva visión de la fatalidad, Benjamin propuso profundizar en la obra de Calderón de la Barca, al que consideraba el gran precursor del género, y especialmente en El mayor monstruo los celos, que era tenida por el prototipo por excelencia de «tragedia del destino». (N. del T.)
- * Por excelencia. (N. del T.)
- 58 Calderón de la Barca, Don Pedro, Schauspiele, traducción de August Wilhelm Schlegel, 2.a parte, Viena, 1813, pp. 88-89; cf. también la p. 90 (Der standhafte Prinz, III) (original español: El príncipe constante, edición, introducción y notas de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1975, pp. 103-105).
- 59 Schmidt, Hans Georg, Die Lehre vom Tyrannemord. Ein Kapitel aus der Rechtsphilosophie, Tübingen-Leipzig, 1901, p. 92.
- 60 Hallmann, Johann Christian, Leich-Reden/ TodteN- Gedichte und Aus dem Italiänischen übersetze Grab-Schriften, Frankfurt-Leipzig, 1682, p. 88.
- 61 Cf. Borchardt, Hans Heinrich, Andreas Tschering. Ein Beitrag zur Literatur- und Kultur-Geschichte des 17. Jahrhunderts, Munich-Leipzig, 1912, pp. 90-91.
- 62 Buchner, August, Poetik, editada por Othone Prätorio, Wittenberg, 1665, página 5.
- 63 Butschky, Samuel von, Wohl-Bebauter Rosen-Tal, Nuremberg, 1679, p 761.
- 64 Gryphius, Trauerspiele, ed. cit., p. 109 (Leo Armenias, IV, 387 y ss.).
- 65 Cf Hallmann, Trauer-, Freuden- und Schäferspiele. ed. cit., Die göttliche Rache oder der verführte Theodoricus Veronensis, p. 104 (V, 364 y ss.).

- 66 Theatralische/ Galante und Geistliche Gedichte/ Von Menantes (Christian Friedrich Hunold), Hamburgo, 1706, p. 181 (de la paginación particular de las Theatralische Gedichte [Nebucadnezar, III, 3; acotación escénica]).
- 67 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Werke, edición completa debida a una asociación de amigos del difunto: Philipp Marheineke (y otros), vol. X, 2: vorselungen über die Ästhetik, editadas por Heinrich Gustav Hotho, vol. II, Berlín, 1837, p. 176.
- 68 Hegel, op. cit., p. 167.
- 69 Schopenhauer, Arthur, Sämtliche Werke. editadas por Eduard Griesbach, vol. II: Die Welt als Wille und Vorstellung, II, Leipzig, s. a. (1891), pp. 505-506.
- 70 Wackernagel, Wilhelm, Über die dramatische Poesie, escrito académico de ocasión, Basilea, 1838, pp. 34-35.
- 71 Cf. Breitinger, Johann Jacob, Critische Abhandlung Von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse, Zurich, 1740, p. 489.
- 72 Lohenstein, Daniel Casper von, Agrippina. Trauer-Spiel, Leipzig, 1724, página 78 (V, 118).
- 73 Breitinger, op. cit., pp. 467 y 470.
- 74 Cf. Schmidt, Erich, «(Reseña de) Félix Bobertag, Geschichte des Romans und der ihm verwandten Dichtungsgattungen in Deutschland, 1.ª sección, II vol., 1.ª parte, Breslau, 1879», en Archiv für Literaturgeschichte, 9 (1880), p. 411.
- 75 Cf. Hallmann, Leichreden, ed. cit., pp. 115 y 299.
- 76 Cf. Hallmann, Leichreden, ed. cit., pp. 64 y 212.
- 77 Lohenstein, Daniel Casper von, Blumen, Breßlau, 1708, p. 27 (de la paginación particular de Hyacinthen. Die Höhe Des Menschlichen Geistes über das Absterben Herrn Andreae Cryphii).
- 78 Hübscher, op. cit., p. 542.
- 79 Tiltmann, Julius, Die Nürnberger Dichterschule. Harsdörffer, Klaj, Birken. Beitrag zur deutschen Literatur- und Kulturgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts (Kleine Schriften zur deutschen Literatur- und Kullurgeschichte, I), Göttingen, 1847, p. 148.
- 80 Cysarz, op. cit., p. 27 (nota).
- 81 Cysarz, op. cit., p. 108 (nota); cf. también pp. 107-108.
- 82 Cf. (Harsdörffer, Georg Philipp), Poetischen Trichiers Dritier Theit, Nüremberg, 1653, pp. 265-272.
- 83 Lohenstein, Sophonisbe, ed. cit., p. 10 (de la dedicatoria no paginada).
- 84 Gryphius, Trauerspiele, ed. cit., p. 437 (Carolus Stuardus, IV, 47).
- 85 Harsdörffer, Georg Philipp, Vom Theatrum oder Schawplatz, reimpresso para la Sociedad de Historia del Teatro, Berlín, 1914, p. 6.
- 86 Schlegel, August Wilhelm, Sämtliche Werke, vol. VI, ed. cit., p. 397.
- 87 Calderón, Schauspiele, traducción de Gries, vol. I, ed. cit., p. 206 (Das Leben ein Traum, I) (original español: La vida es sueño, ed. cit. de Sloman, p. 25).
- 88 Calderón, Schauspiele, traducción de Gries, ed. cit., vol. III, Berlín, 1818, página 236 (Eifersucht das größte Scheusal, I) (original español: El mayor monstruo los celos, edición crítica y anotada del manuscrito parcialmente holográfico, a cargo de Everett W. Hesse, Madison, The University of Wisconsin Press, 1955, página 183).
- * Reven o Reyhen era el nombre que recibían los coros del Trauerspiel barroco. Escritos sobre todo en alejandrinos y también a menudo en versos trocaicos o yámbicos, los Reyhen ocupaban las pausas entre los actos y pretendían desempeñar la función equivalente a la del coro de la tragedia antigua, sirviendo de comentario ejemplar a la acción a fin de lograr un efecto catártico con respecto a su carácter sombrío y luctuoso. Sin embargo, la conexión de los Reyhen con la acción tendía a relajarse, debido que a que éstos, con frecuencia se reducían a meros intermedios ornamentales, generalmente cantados y danzados, a base de figuras alegóricas y mitológicas. (N. del T.)
- 89 Cf. Gryphius, Trauerspiele. ed. cit., pp. 756 y ss. (Die Sieben Brüder, II, 343 yss.).
- 90 Cf. Lohenstein, Daniel Gaspar von, Epicharis. Trauer-Spiel. Leipzig, 1724, páginas 74-75 (III, 721 y ss.).
- 91 Cf. Lohenstein, Agrippina, ed. cit., pp. 53 y ss. (III, 497 y ss.).
- 92 Cf. Haugwitz, Prodrum Poeticus, ed. cit., Maris Stuarda, p. 50 (III, 237 y ss.).
- 93 Hallmann, Trauer-, Freuden- und Schäferspiele, ed. cit., Mariamne, p. 2 (I, 40 y ss.).
- 94 Kolitz, Kurt, Johann Christian Hallmanus Dramen. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Dramas in der Barockzeit, Berlín, 1911, pp. 153-159.
- 95 Tittmann, op. cit., p. 212.
- 96 Cf. Hunold, op. cit., passim.
- 97 Birken, Deutsche Redebind- und Dichtkunst, ed. cit., pp. 329-330.
- 98 Cf. Schmidt, Erich, op. cit., p. 412.
- 99 Dilthey, op. cit., pp. 439-440 (Hombre y mundo en los siglos XVI y XVII, página 432).
- 100 Mennling (Männling), Johann Christoph, Schaubühne des Todes/ Oder Leich-Reden, Wittenberg, 1692, p. 367.
- 101 Hallmann, Trauer; Freuden- und Schaferspiele, ed. cit., Mariamne, p. 34 (II, 493-494).
- 102 Hallmann, Traiter-, Fi-euden- und Schaferspiele, ed. cit., Mariamne, p. 44 (III, 194 y ss.).
- 103 Lohenstein, Agrippina, ed. cit., p. 79 (V, 160 y ss.).
- 104 Cf. Bergson, Henri, Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia, en Obras escogidas, traducción y prólogo de José Amonio Miguez, Madrid, Aguilar, 1963, pp. 123-127.
- 105 Atger, Frédéric, Essai sur l'histoire des doctrines du contrat social, Thèse pour le doctoral, Nîmes, 1906, p. 136.
- 106 Liliencron Rochus Freiherr von, Einleitung zu Aegidius Albertinus: Lucifers Königreich und Seelengejaidt, edición de Rochus Freiherr von Liliencron, Berlín-Stuttgart, s. a. (1884) (Deutsche National-Litteratur, 26), p. XI.
- 107 Gryphius, Trauerspiele, ed. cit., p. 20 (Leo Armenius, I, 23/24).

- 108 Lohenstein, Daniel Casper von, Ibrahim Bassa. Trauer-Spiel, Breßlau, 1709, paginas 3-4 (de la dedicatoria no paginada). Cf. Schlegel, Johann Elias, Ästhetische und dramaturgische Schriften (editados por) Johann von Antoniewicz, Heilbronn, 1887 (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, 26), p. 8.
- 109 Hallmann, Leichreden, ed. cit., p. 133,
* En español en el original. (N. del T.)
- 110 Cysarz, op. cit., p. 248.
- 111 Cf. Cohn, Egon, Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrhunderts. Studien zur deutschen Bildungsgeschichte, Berlín, 1921 (Germanische Studien, 13), p. 11.
- 112 Scaliger, op. cit., p. 832 (VII, 3).
- 113 Cf. Riegl, op. cit., p. 33.
- 114 Hübscher, op. cit., p. 546.
- * Schiebel, Johann Georg, Neu-erbauter Schausaal, Nuremberg, 1684, p. 127.
- 1 Volkelt, Johannes, Ästhetik des Tragischen, Munich, 1917 (3.^a ed. nuevamente revisada), pp. 469-470.
- 2 Volkelt, op. cit., p. 469.
- 3 Volkelt, op. cit., p. 450.
- 4 Volkelt, op. cit., p. 447.
- 5 Lukács, Georg von, Die Seele und die Formen. Essays, Berlín, 1911, pp. 370-371 (versión española; El alma y las formas, traducción de Manuel Sacristán, en Lukács, Georg, Obras Completas I, Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1975, p. 272).
- 6 Nietzsche, Friedrich, Werke (2.^a edición completa), sección 1.^a, vol. I: Die Geburt der Tragödie (ele.) (editada por Fritz Koegel), Leipzig, 1895, p. 155 (versión española: El nacimiento de la tragedia, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1980 [5.^a ed. en «El Libro de Bolsillo»), pp. 174-175).
- 7 Nietzsche, op. cit., pp. 44-45 (El nacimiento de la tragedia, p. 66).
- 8 Nietzsche, op. cit., p. 171 (El nacimiento de la tragedia, p. 190).
- 9 Nietzsche, op. cit., p. 41 (El nacimiento de la tragedia, p. 63).
- 10 Nietzsche, op. cit., pp. 58-59 (El nacimiento de la tragedia, p. 82).
- 11 Wilamowitz-Moellendorff, op. cit., p. 59.
- 12 Cf. Benjamin, Walter, «Goethes Wahlverwandtschaften», en Neue Deutsche Beiträge, 2.a serie, cuaderno I.^o (abril 1924), pp. 83 y ss.
- 13 Cf. Croce, op. cit., pp. 21-23.
- 14 Cf. Solger (Cari Wilhelm Ferdinand), Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, editados por Ludwig Tieck y Friedrich von Raumer, vol. II, Leipzig, 1826, páginas 445 y ss.
- 15 Wilamowitz-Moellendorff, op. cit., p. 107.
- 16 Wilamowitz-Moellendorff, op. cit., p. 119.
- 17 Cf. Wundt, Max, Geschichte der griechischen Ethik vol. I: Die Entselmung der griechischen Ethik, Leipzig, 1908, pp. 17S-179.
- 18 Cf. Wackernagel, op. cit., p. 39.
- 19 Cf. Scheler, op. cit., pp. 266 y ss.
- 20 Rosenzweig, Franz. Der Stern der Erlösung, Frankfurt am Main, 1921, páginas 98-99. Cf. Benjamin, Walter, «Schicksal und Charakter», en Die Argonauten, I.^a serie (1914 y ss.), vol. II (1915 y ss.), cuaderno 10-12 (1921), pp. 187-196.
- 21 Lukács, op. cit., p. 336 (El alma y las formas, p. 249).
- 22 Nietzsche, op. cit., p. 118 (El nacimiento de la tragedia, p. 139).
- 23 Hölderlin, (Friedrich), Sämtliche Werke, edición histórico-crítica a cargo de Norbert von Hellingrath en colaboración con Friedrich Seebaß, vol. IV: Poesías 1800-1806, Munich-Leipzig, 1916, p. 195 («Palmas», I.^a versión, 144/145).
- 24 Cf. Wundt, op. cit., pp. 193 y ss.
- 25 Benjamin, «Schicksal und Charakter», en la publicación cit., p. 191.
- 26 Schopenhauer, Sämtliche Werke, ed. cit., vol. II, pp. 513-514.
- 27 Borinski, Kari, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des Klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt. vol. II, editado póstumamente por Richard Newald, Leipzig, 1924 (Das Erbe der Alten. Schriften über Wesen und Wirkung der Antike, 10), p. 315.
- 28 Schopenhauer, Sämtliche Werke. ed. cit., vol. II, pp. 509-510.
- 29 Rosenzweig, op. cit., pp. 268-269.
- 30 Wilamowitz-Moellendorff, op. cit., p. 106.
- 31 Nietzsche, op. cit., p. 96 (El nacimiento de la tragedia, p. 118).
- 32 Ziegler, Leopold, Zur Metaphysik des Tragischen. Eine philosophische Studie. Leipzig, 1902, p. 45.
- 33 Lukács, op. cit.; P. 342 (El alma y las formas, p. 253).
- 34 Cf. Burckhardt, Jakob, Griechische Kulturgeschichte, editada por Jacob Oeri, vol. IV, Berlín-Stuttgart (1902), pp. 89 y ss.
- 35 Laue, Kurt, Heiliges Recht. Untersuchungen zur Geschichte der sakralen Rechtsformen in Griechenland, Tübingen, 1920, pp. 2-3.
- 36 Rosenzweig, op. cit., pp. 99-100.
- * No es evidente. (N. del T.)
- 37 Rosenzweig, op. cit.; p. 104.
- 38 Lukács, op. cit., p. 430 (El alma y las formas, p. 251).
- 39 Jean Paul (Friedrich Richter), Sämtliche Werke, vol. XVIII, Berlín, 1841, página 82 (Vorschule der Ästhetik, I.^a sección, § 19).

- 40 Cf. Weisbach, Werner, *Trionfi*, Berlín, 1919, pp. 17-18.
- 41 Nietzsche, op. cit., p. 59 (El nacimiento de la tragedia, pp. 82-83).
- 42 Heinsius, Theodor, *Volksthümliches Wörterbuch der Deutschen Sprache mit Bezeichnung der Aussprache und Betonung für die Geschäfts und Lesewelt*, volumen IV, sección 1.ª: de la S a la T, Hannover, 1822, p. 1050.
- 43 Cf. Gryphius, *Trauerspiele*, ed. cit., p. 77 (Leo Armenius, II, 126).
- 44 Hallmann, *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele*, ed. cit., Mariamne, p. 36 (II, 529-530). Cf. Gryphius, *Trauerspiele*, ed. cit., p. 458 (Carolus Stuardus, V, 250).
- 45 Cf. Minor, Jacob, *Die Schicksals-Tragödie in ihren Hauptvertretern*, Frankfurt am Main, 1883, pp. 44 y 49.
- 46 Leisewitz, Johann Antón, *Sämtliche Schriften, reunidos completamente por primera vez e introducidos con una biografía del autor, así como con el retrato de Leisewitz y con un facsímil, única edición completa autorizada*, Braunschweig, 1838», página 88 (Julius von Torent, V, 4).
- 47 Herder (Johann Gottfried), *Warke*, editadas por Hans Lambel, 3ª parte, sección 2ª., Stuttgart, s. a. (c. 1890) (Deutsche National-Literatur, 76), p. 19 (Kritische Wälder, I, 3).
- 48 Cf. Lessing, *Sämtliche Schriften*, ed. cit., p. 264 (Hamburgische Dramaturgie, trozo 59).
- 49 Ehrenberg, Hans, *Tragödie und Kreuz*, 2 vols., Würzburg, 1920, vol. I: *Die Tragödie unter dem Olymp*, pp. 112-113.
- 50 Horn, Franz. *Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen, von Luthers Zeit bis zur Gegenwart*, vol. II. Berlín, 1823, pp. 294 y ss.
- 51 Flemming, *Andreas Gryphius und die Bühne*. p. 221.
- 52 Saumaise, *Apologie royale pour Charles I*, ed. cit., p. 23.
- 53 Lohenstein, *Sophonisbe*. ed. cit., p. 11 (I, 322-323).
- 54 Lohenstein, *Sophonisbe*, ed. cit., p. 4 (I, 322-323).
- 55 Haugwitz, *Prodromus Poeticus*, ed. cit., Maria Stuarda. P. 63 (V. 75 y ss.).
- 56 Birken, *Deutsche Redebind- und Dichtkunst*, ed. cit., p. 329.
- 57 *Die Glorreiche Marter Joannes von Nepomuck*; citado según Weiss, op. cit: páginas 113-114.
- 58 Stranitzky, op. cit., p. 276 (*Die Gestürzte Tyrannay in der Person deß Messinischen Wüttrichs Pelifonte*, I, 8).
- * Hanswurt (literalmente, «Juan Salchich»): Bufón tradicional del teatro popular. De aspecto tripudo, encarna la sensatez y la zafiedad. Aparece en la escena alemana a principios del siglo XVI, quizá por influencia de las entonces tan frecuentes compañías ambulantes de actores ingleses. Bajo la influencia italiana es después asimilado a Arlequín. (N. del T.)
- 59 Filidor, *Trauer- Lust- und Misch-Spiele*, ed. cit., frontispicio
- 60 Mone, en *Schauspiele des Mittelalters*, ed. cit., p.
- 61 Weiss, op. cil., p. 48.
- * A lo largo de este pasaje hemos preferido no traducir *Lustspiel* como «comedia», a fin de mantener su correlación con *Trauerspiel*, que no es una tragedia en sentido clásico. Además, las palabras alemanas, al permitir identificar los componentes que caracterizan a sus respectivos géneros dramáticos (*Lust* («alegría») y *Trauer* [«luto», «duelo»]), hacen que se sigan mejor las disquisiciones de Benjamin en torno a la peculiar oposición entre el *Lustspiel* y el *Trauerspiel*. (N. del T.)
- 62 Lohenstein, *Blumen*, ed. cit-, *Hyacinthen*, p. 47 (*Redender Todten-Kopff Herrn Matthäus Machners*).
- 63 Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Schriften*. editados por J(akob) Minor, Jean, 1907, vol. III, p. 4.
- 64 Novalis, op. cit., p. 20.
- 65 *Volkelt*, op. cit., p. 460.
- 66 Goethe, *Sämtliche Werke*, edición del Jubileo, op. cit., vol. XXXIV: *Schriften zur Kunst*, II, pp. 165-166 (Rameaus Neffe, *Ein Dialog van Diderot*;; notas).
- 67 *Volkelt*, op. cit., p. 125.
- 68 Lohenstein, *Sophonisbe*, ed. cit., p. 65 (IV, 242).
- 69 Cf. Lohenstein, *Blumen*, ed. cit., *Rosen*, pp. 130-131 (*Vereinbarung Der Sterne und der Gemüther*).
- * Libro de astrología. (N. del T.)
- 70 Borinski, Kari, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, I: *Mittelalter, Renaissance, Barock*, Leipzig, 1914 (*Das Erbe der Alten. Schriften über Wesen und Wirkung der Antike*, 9), p. 21.
- 71 Lukács, op. cit.. pp. 352-353 (*El alma y las formas*, p. 260).
- 72 Lukács, op. cit; pp. 355-356 (*El alma y las formas*, pp. 261-262).
- 73 Cf. Benjamin, Walter, «Zur Kritik der Gewalt», en *Archiv für Sozialwissenschaft und Solialpolitik*, XLVII (1920-21), p. 828 (cuaderno 3, agosto de 1921).
- 74 Ehrenberg, *Tragödie und Kreuz*, ed. cit., vol. II, p. 53.
- 75 Benjamin, «Schicksal und Charakter», en op. cit., p. 192. Cf. en general Benjamin, «Goethes Wahlverwandtschaften», en op. cit., pp. 98 y ss.; así como Benjamin, «Schicksal und Charakter», en op. cit., pp. 189-192.
- 76 Minor, op. cit., pp. 75-76.
- 77 Schlegel, August Wilhelm, *Sämtliche Werke*. ed. cit., vol. VI, p. 386.
- 78 Berens, Peler, «Calderons Schicksalstradödien», en *Romanische Forschungen*, XXXIX (1926), pp. 55-56.
- 79 Gryphius, *Trauerspiele*, ed. cit., p. 265 (*Cardenio und Celinde*, prefacio).
- 80 Kolitz, op. cit., p. 163.
- 81 Cf. Benjamin, «Schicksal und Charakter», en op. cit., p. 192.
- 82 Shakespeare, William. *Hamlet*, príncipe de Dinamarca, en *Obras completas, estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín*, Madrid, Aguilar, 1974 (16.ª ed.), tomo II, p. 258 (acto III, escena 2.ª).

- 83 Siranitzky, op. cit., p. 322 (Die Gestürzte Tyranny in der Person deß Messinischen Wüttrichs Pelifonte, III, 12).
- 84 Ehrenberg, op. cit., vol. II, p. 46.
- 85 Lukács, op. cit., p. 345 (El alma y las formas, p. 255).
- 86 Schlegel, Friedrich, Alarcos. Ein Trauerspiel, Berlín, 1802. p. 46 (II, 1).
- 87 Ludwig, Albert, «Fortsetzungen. Eine Studie zur Psychologie der Literatur», en Germanisch-romanische Monatsschrift, VI (1914), p. 433.
- 88 Ziegler, op. cit., p. 52.
- 89 Ehrenberg, op. cit., vol. II, p. 57.
- 90 Müller, op. cit. Pp. 82-83
- 91 Cf. Höfer, Conrad, Die Rudolstädter Festspiele aus den Jahren 1665-67 und ihr Dichter. Eine literarhistorische Studie, Leipzig, 1904 (Probefahrten, I), p. 141.
- * Tscherning, Andreas, Vortrab Des Sommers Deutscher Gelichte, Rostock, 1655 (sin paginación).
- 1 Shakespeare, Hamlet, príncipe de Dinamarca, ed. cit., tomo II, p. 267 (acto IV, escena 4.^a).
- * Vid. nota del traductor, p. 46.
- 2 Butschky, Samuel von, «Parabeln und Aphorismen», en Monatsschrift von und für Schlesien, editados por Heinrich Hoffmann, Breslau, 1S29, vol. I, p.
- 3 Ayrer (Jacob), Dramen, editados por Adelbert von Keller, vol. I, Stuttgart, 1865 (Bibliothek des litterarischen Vereins in Stuttgart, 76), p. 4; cf. También Butschky, Wohlbebauter Rosental, pp. 410-411.
- 4 Hübscher, op. cit., p. 552.
- 5 Pascal Blaise, Pensées (Édition de 1670). (Avec une notice sur Blaise Pascal, un avant-propos et la préface d-Etienne Périer), Paris (Les meilleurs auteurs classiques) s. a. (1905), pp. 211-212. [Los editores más autorizados de los Pensamientos de Pascal consideran este pasaje un mero añadido del duque de Roannez o de Nicole a la edición de Port-Royal (1670), que es la citada por Benjamin. Cf. Pascal Blaise, Pensées, nouvelle édition collationnée sur le manuscrit autographe et poliiée avec une introduction et des notes par León Brunschvicg, Paris, Librairie Hachette, 1904, vol. II, pp. 52-53, nota 3.] (N. del T) 52-53.
- 6 Pascal, Blaise, Pensamientos, introducción, traducción y notas de Carlos Pujol, Barcelona, Planeta, 1986, pp.
- 7 Gryphius, Trauerspiele, ed. cit., p. 34 (Leo Armenius, I, 385 y ss.).
- 8 Gryphius, Trauerspiele, ed. cit., p. 111 (Leo Armenius, V, 53)
- 9 Filidor, Trauer- Lust- und Misch- Spiele, ed. cit., Ernelinde, p. 138.
- 10 Cf. Albertinus, Aegidius, Lucifers Königreich und Seelengejaidt: Oder Narrenhatz, Augsburg, 1617, p. 390.
- 11 Albertinus, op. cit., p. 411.
- 12 Harsdörffer, Poetischer Trichter. 3.^a parte, ed. cit., p. 116.
- 13 Cf. Lohenstein, Sophonisbe, ed. cit., p. 52 y ss. (III, 431 y ss.).
- 14 Albertinus, op. cit., p. 414.
- 15 Cf. Hunold, Thestrealische/Galante Und Geistliche Gedichte, ed. cit., p. 180 (Nebucadnezar, III, 3).
- 16 Giehlow, Carl, «Dürers Stich "Melencolia I" und der maximiliannische Humanistenkreist», en Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, suplemento de Graphische Künste, Viena, XXVI (1903), p. 32. (n.º 2)
- 17 Códice 5486 de la Biblioteca Imperial de Viena (volumen que agrupa manuscritos de medicina del año 1471), citado según Giehlow, op. cit., p. 34.
- 18 Gryphius, Trauerspiele, ed. cit, p. 91 (Leo Armenius, III, 406-407).
- 19 Cervantes (de Saavedra) (Miguel), Don Quixote (edición alemana de bolsillo, completa, en 2 vols., a cargo de Konrad Thorer basándose en la edición anónima de 1837, con una introducción de Félix Poppenberg), Leipzig, 1914, vol. II, p. 106 (original español: El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, edición introducción y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1980, p. 653 (2.^a parte, capítulo XII).
- 20 Paracelsus, Theophrastus, Erster Theil Der Bücher und Schrifften, Basilea, 1589, pp. 363-364.
- 21 Giehlow, op. cit., en Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, XXVII (1904), p. 72 (núm. 4).
- 22 Tscherning, op. cit. (Melancholey Redet selber)
- 23 Kant, Immanuel, Beobachtung über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, Königsberg, 1764, pp. 33-34 (versión española: Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, traducción de A. Sánchez Rivero, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, colección Austral, nº 612 [7.^a ed.], p. 33)
- 24 Cf. Paracelsus, op. cit., pp. 82-83 y 86; Ander Theil Der Büchner und Schrifften, ed. cit., pp. 206-207; Vierdter Theil Der Büchner und Schrifften ed. cit. pp. 157-158. Por otra parte, vid. I, p. 44 y IV, pp. 189-190.
- 25 Giehlow, op. cit.. en Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, XXVII (1904), p. 14 (núms. 1-2).
- 26 Panofsky, Erwin, (y) Saxl, Fritz, Dürers "Melencolia I". Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung, Leipzig-Berlín, 1923 (Studien áer Bibliothek Warburg, II), pp. 18-19.
- * Previdente. (N. del T.)
- ** Profético. (N. del T.)
- 27 Panofsky y Saxl, op. cit., p. 10.
- 28 Panofsky y Saxl, op. cit., p. 14.
- 29 Warburg. Aby, Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten. Heidelberg, 1920 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, ano 1920 [es decir, 1919], ensayo 26), página 24.
- 30 Warburg, op. cit., p. 25.
- 31 Melanchthon, Philippus. De anima, Vitebergae, 1548, folio 82 r.º citado según Warburg op. cit., p. 61

- 32 Melanchthon, op. cit., fol. 76 vº; citado según Warburg op. cit., p. 62.
- 33 Giehlow, op. cit. en *Mittlungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, XXVII (1904), p. 78 (núm. 4).
- 34 Giehlow, op. cit. p. 72
- * Tiene cara melancólica.
- 35 Giehlow, op. cit. p. 72
- 36 Citado según Boll, Franz, *Stern Glaube und Sterndeutung. Die Gischichte und das Wesen der Astrologie* (expuestas por Franz Boll con la colaboración de Cari Bezold), Leipzig-Berlín, 1918 (*Aus Natur und Geisteswelt*, 638), p. 46.
- 37 Tscherning, op. cit. (Melancholey Redet selber).
- 38 Ficinus, Marsilius, *De vita triplici I* (1482), 4 (*Marsilii Ficini opera*, Basilea, 1576, p. 496); citado según Panofsky y Saxl, op. cit., p. 51 nota 2).
- 39 Cf. Panofsky y Saxl, op. cit., p. 51 (nota 2).
- 40 Cf. Panofsky y Saxl, op. cit., p. 64 (nota 3).
- 41 Warburg, op. cit., p. 54.
- 42 Cf. Albertinus, op. cit., p. 406.
- 43 Hallmann, *Leichreden*, ed. cit., p. 137.
- 44 Filidor, *Trauer- Lust- und Misch-Spiele*, ed. cit., Ernelinde. pp. 135-136.
- 45 Citado según *Schauspiele des Mittelalters*, ed. cit., p. 329.
- 46 Albertinus, op. cit., p. 390.
- 47 Hauber, Anton, *Planetenkinderbilder und sternbilder. Zur Geschichte des menschlichen Gaubens und Irrrens*, Estrasburgo, 1916 (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, 194), p. 126.
- 51 Cf. Liliencron, Rochus Freiherr von, *Wie man in Amwald Musik macht. Die siebente Todsünde. Zwei Novellen*, Leipzig, 1903.
- 1 Cf. Benjamin, Walter, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Berna, 1920 (*Neue Berner Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte*, V), pp. 6-7 (nota 3) y pp. 80-81 (versión española: *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, traducción y prólogo de J. F. Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, Península, 1988, pp. 31 y 139-140).
- * «El alma bella» («die schöne Seele»): denominación introducida por Goethe con su novela corta *Las confesiones de un alma bella*, que forma parte de *Años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Se deriva de la expresión «la belle âme», empleada por Rousseau en *La Nouvelle Héloïse*. En la cultura alemana de finales del siglo XVIII «el alma bella» está relacionada con el pietismo y se aplica a individuos cuya vida anímica se caracteriza por una delicada sensibilidad y por inclinaciones místicas, y en un sentido más amplio designa a personalidades armoniosas que se sienten impulsadas a hacer y a pensar siempre el bien. Esta noción se halla incorporada en la filosofía de Hegel con significados diversos. (N. del T.)
- 2 Goethe, *Sämtliche Werke*, edición del Jubileo, vol. 38: *Schriften zur Literatur*, III, p. 261 (*Maximen und Reflexionen*).
- 3 Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, ed. cit., vol. I: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. I, 2.a impresión, Leipzig, s. a. (1892), p. 314 y ss.
- 4 Cf. Yeats, William Butler, *Erzählungen und Essays*, traducidos e introducidos por Friedrich Eckstein, Leipzig, 1916, p. 114 (original: «William Blake and his Illustrations to the Divine Comedy», en *Ideas of Good and Evil*, London, 1903, p. 176).
- 7 Creuzer, Friedrich, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, 1.ª parte, Leipzig-Darmstadt, 1819 (2.ª ed., completamente reelaborada), página 118.
- 8 Creuzer, op. cit., p. 64.
- 9 Creuzer, op. cit., p. 59 y ss.
- 10 Creuzer, op. cit., pp. 66-67.
- 11 Creuzer, op. cit., p. 63-64
- 12 Creuzer, op. cit., p. 68.
- 13 Creuzer, op. cit., pp. 70-71.
- 14 Creuzer, op. cit., p. 199.
- 15 Creuzer, op. cit., pp. 147-148.
- 16 Voss, Johann Heinrich, *Antisymbolik*, vol. II, Stuttgart, 1826, p. 223.
- 17 Herder, Johann Gottfried, *Vermischte Schriften*, vol. V: *Zerstreute Blätter*, Viena, 1801 (2.ª ed., nuevamente revisada), p. 58.
- 18 Herder, op. cit., p. 194.
- 19 Creuzer, op. cit., pp. 227-228.
- 20 Giehlow, Karl, «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I. Ein Versuch. Mit einem Nachwort von Arpad Weixlgärtner», en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. XXXII, cuaderno 1, Viena-Leipzig, 1915, p.36.
- 21 Cf. Ripa, Cesare, *Iconologia*, Roma, 1609.
- 22 Giehlow, «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance», p. 34.
- 23 Giehlow, «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance», p. 12.
- 24 Giehlow, «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance», p. 31.
- 25 Giehlow, «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance», p. 23.
- 26 *Hieroglyphica sive des sacris aegyptiorum literis comentarii*, Ioannis Pierii Valeriani Bolzani Belluensis, Basilea, 1556, frontispicio.
- 27 Piero Valeriano, op. cit. hoja 4 (de la paginación particular)
- 28 Borinski, *Die Antike in Poeti und Kunsttheorie*, vol. I, ed. cit., p. 189.
- 29 Borinski, *Die Antike in Poeti und Kunsttheorie*, vol. II, ed. cit., pp. 208-209.

- 30 Cf. Caussin, Nicolaus, Polyhistor symbolicus, electorum symbolorum, et parabolarum hitoricarum stromata, XII libris complectens, Colonia, 1623.
- 31 Opitz, Prosodia Germanica, Oder Buch von der Deudschen Poeterey, p. 2.
- 32 (Reseña anónima de: Menestrier, La philosophie des images, en) Acta eruditorum. Anno MDCLXXXIII publicata, Leipzig, 1683, p. 17.
- 33 Cf. Menestrier, Claude François, La philosophie des images, París, 1682, así como Menestrier, Devises des princes, cavaliers, dames, scavans, et autres personnages illustres de l'Europe, París, 1683.
- 34 (Reseña anónima de: Menestrier, Devises des princes, en) Acta eruditorum, 1683, p.344.)
- 35 Bückler, Georg Andreas, Ars heraldica, Dus ist: Die Hoch-Edle Teutsche Adels-Kunst, Nuremberg, 1688, p. 131.
- 36 Böckler, op. cit., p. 140.
- 37 Böckler, op. cit., p. 109.
- 38 Böckler, op. cit., p. 81
- 39 Böckler, op. cit., p. 82
- 40 Böckler, op. cit., p. 83
- 41 Giehlow, «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance», p. 127.
- 42 Cf. Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, p. 105 (El concepto de critica de arte en el Romanticismo alemán, pp. 156 y 161).
- 43 Winckelmann, Johann (Joachim), Versuch einer Allegoric besonders für die Kunst, edición del Centenario, a cargo de Albert Dressel a partir del manuscrito del autor, incluyendo muchos añadidos debidos a su propia mano, así como cartas inéditas de Winckelmann y anotaciones contemporáneas sobre sus últimas horas, con una nota preliminar de Constantin Tischendorf, Leipzig, 1866, p. 143 y ss.
- 44 Cohen, Hermann, Ästhetik des reinen Gefühls, vol. II (System der Phitosophie, III), Berlín, 1912, p. 305.
- 45 Horst, Carl, Barockprobleme, Munich, 1912, pp. 39-40; cf. también las páginas 41-42.
- 46 Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, vol. I, ed. cit., pp. 193-194.
- 47 Borinski, op. cit., pp. 305-306 (nota).
- 48 Buchner, August, Wegweiser zur deutschen Tichtkunst, Jena, s. a. (1663), página 80 y ss.; citado según Borchardt, Augustus Buchner, p. 81.
- 49 Hankamer, Paul, Die Spracbe. Ihr Begriff tind ihre Deutung im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert. Ein Beitrag zur Frage der literarhistorischen Gliederung des Zeitraums, Bonn, 1927, p. 135.
- 50 Burdach, op. cit., p. 178
- 51 Hallmann, Trauer-, Freuden- und Schäferspiele, ed. cit. Mariamne, p. 90 (V, 472 y ss.).
- 52 Lohenstein, Agrippina, pp. 33-34 (II, 380 y ss.).
- * Bagatelas o chanzas amorosas, propias de la literatura del siglo XVIII. (N. del T.)
- 53 Cf. Koltitz, op. cit., pp. 166-167.
- 54 Winckelmann, op. cit., p. 19.
- 55 Cf. Benjamin, Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, página 53 y ss. (El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán, pp. 88-94)
- 56 Petersen, op. cit., p. 12
- 57 Strich, op. cit., p. 26.
- 58 Merck, Johann Heinrich, Ausgewählte Schriften zur schönen Literatur und Kunst. Ein Denkmal, editados por Adolf Stahr, Oldenburg, 1840, p. 308.
- 59 Strich, op. cit., p. 39.
- 60 Baader, Franz von, Sämmtliche Werke, editadas gracias a una asociación de amigos del difunto: Franz Hoffmann (y otros). 1.ª sección general. vol. II, Leipzig, 1851, p. 129.
- 61 Baader, op. cit., p, 129.
- 62 Hübscher, op. cit., p. 560.
- 63 Hübscher, op. cit., p. 555.
- 64 Cohen, op. cit., p. 23.
- 65 Tittmann, op. cit., p. 94.
- 66 Winckelmann, op. cit., p. 27; cf. también Creuzer, op. cit.. pp. 67 y 109-110.
- 67 Creuzer, op. cit., p. 64.
- 68 Creuzer, op. cit., p. 147.
- 69 Cysarz, op. cit., p. 31.
- 70 Novalis, Schriften, ed. cit., vol. III, p. 5.
- 71 Novalis, Schriften, ed. cit., vol. II, p. 308.
- 72 Borinsky, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, vol. I, ed. cit., p. 192.
- * Dreyständige Sinnbilder zur fruchtbringendem Nutzen und beliebender ergetzlichkeit ausgefertigt durch den Geheimen (Franz Julius von dem Knesebeck), Braunschweig, 1643, lámina s.
- 1 Wackernagel, op. cit., p. 11.
- 2 Lohenstein, Sophonisbe, pp. 75-76 (IV, 563 y ss.).
- * Frau Welt. En alemán, Welt («mundo») es un sustantivo femenino, lo cual explica que en la Edad Media el mundo fuera representado alegóricamente mediante una figura de mujer bella por fuera y putrefacta por dentro. (N. del T.)
- 3 Müller, op. cit., p. 94.

- 4 Novalis, Schriften, ed. cit., vol. III, p. 71.
- 5 Cf. Lohenstein, Sophonisbe, p. 76 (IV, 585 y ss.).
- 6 Klein, Julius Leopold, Geschichte des englischen Drama's, vol. II, Leipzig, 1876 (Geschichte des Drama's, 13), p. 57.
- 7 Cf. Steinberg, Hans, Die Reyen in den Trauerspielen des Andreas Gryphius, disertación, Göttingen, 1914, p. 107.
- 8 Kowitz, op. cit., p. 182.
- 9 Cf. Kowitz, op. cit., pp. 102 y 168.
- 10 Kowitz, op. cit., p. 168.
- 11 Steinberg, op. cit., p. 76.
- 12 Hübscher, op. cit., p. 557.
- 13 Gryphius, Trauerspiele, ed. cit., p. 599 (Ämilius Paulus Papinianus, IV, acotación escénica).
- 14 Steinberg, op. cit., p. 76.
- 15 Cf. Lohenstein, Sophonisbe, p. 17 y ss. (I, 513 y ss.).
- 16 Cf. Kowitz, op. cit., p. 133.
- 17 Cf. Kowitz, op. cit., p. 111.
- 18 Cf. Gryphius, Trauerspiele, ed. cit., p. 310 y ss. (Cardenio und Celinde. IV, 1 y ss.).
- 19 Kerckhoffs, August, Daniel Casper von Lohenstein's Trauerspiele mit besonderer Berücksichtigung der Cleopatra. Ein Beitrag zur Geschichte des Dramas im XVII Jahrhundert, Paderborn, 1877, p. 52.
- 20 Hallmann, Trauer-, Freuden- und Schäferspiele, ed. cit., Die himmlische Liebe oder die beständige Märterin Sophia, p. 69 (acotación escénica).
- 21 Cf. Emblemata selectiora, Amsterdam, 1704, lámina 15.
- 22 Hausenstein, op. cit., p. 9.
- 23 Flemming, Andreas Gryphius und die Bühne, p. 131.
- 24 Cf. Hausenstein, op. cit., p. 71.
- * Se trata del drama de 1776 que dio su nombre a un famoso movimiento cultural alemán. Este título podría traducirse aproximadamente como «Tempestad e Ímpetu». (N. del T.)
- 25 Tittmann, op. cit., p. 184.
- 26 Gryphius, Trauerspiele, ed. cit., p. 269 (Cardenio und Celinde, índice).
- 27 Hallmann, Trauer-, Freuden- und Schäferspiele, ed. cit., p. 3 (del prefacio sin paginar).
- 28 Cf. Petrarca, Sechs Triumphlied oder Siegesprachen. In Deutsche Reimie übersetzt, Cöthen, 1643.
- 29 Hallmann, Leichreden, ed. cit., p. 124.
- 30 Herodes der Kindermörder, nach Art eines Trauerspiels ausgebildet und In Nürnberg Einer Teutschliebenden Gemeine vorgestellt durch Johan Klaj, Nuremberg, 1645; citado según Tittmann, op. cit., p. 156.
- 31 Harsdörffer, Poetischer Trichter, 2.a parte, ed. cit., p. 81.
- 32 Cf. Hallmann, Leichreden, ed. cit., p. 7.
- 33 Gryphius, Trauerspiele, ed. cit., p. 512 (Ämilius Paulus Papinianus, I, 1 y ss.).
- 34 Wilken, Ernst, Über die kritische Behandlung der geistlichen Spiele, Halle, 1873, p. 10.
- 35 Meyer, op. cit., p. 367.
- 36 Wysocki, op. cit., p. 61.
- 37 Cf. Schmidt, Erich, op. cit., p. 414.
- 38 Kerckhoffs, op. cit., p. 89.
- 39 Schramm, Fritz, Schlagworte der Alamodezeit, Estrasburgo, 1914 (Zeitschrift für deutsche Wortforschung, suplemento al vol. XV), p. 2; cf. también las pp. 31-32.
- 40 Hallmann, Trauer-, Freuden- und Schäferspiele, ed. cit., Mariamne, p. 41 (III, 103).
- 41 Hallmann, op. cit., Mariamne, p. 42 (III, 155).
- 42 Hallmann, op. cit., Mariamne, p. 44 (III, 207).
- 43 Hallmann, op. cit., Mariamne, p. 45 (III, 226).
- 44 Hallmann, op. cit., Mariamne, p. 5 (I, 126/127).
- 45 Hallmann, Trauer-, Freuden- und Schäferspiele, ed. cit., Theodoricus Veronensis, p. 102 (V, 285 y ss.).
- 46 Hallmann, op. cit., Mariamne, p. 65 (IV, 397/398).
- 47 Cf. Hallmann, op. cit., Mariamne, p. 57 (IV, 132 y ss.).
- 48 Cf. Stachel, op. cit., pp. 336 y ss.
- 49 Hallmann, Trauer-, Freuden- und Schäferspiele, ed. cit., Mariamne, p. 42 (III, 160/161).
- 50 Hallmann, op. cit., Mariamne, p. 101 (V, 826/827).
- 51 Hallmann, op. cit., Mariamne, p. 76 (V, 78).
- 52 Hallmann, op. cit., Mariamne, p. 62 (IV, 296), cf. Mariamne, pp. 12 (I, 351), 38-39 (III, 32 y 59), 76 (V, 83) y 91 (V, 516); Sophia, p. 9 (I, 260), y Hallmann, Leichreden, p. 497.
- 53 Hallmann, Trauer-, Freuden- und Schäferspiele, ed. cit., Mariamne, p. (I, 449 y ss.).
- 54 Haugwitz, Prodromus Poeticus, ed. cit., Maria Stuarda, p. 35 (II, 125 y ss.).
- 55 Breitinger, op. cit., p. 224; cf. p. 462, así como Bodmer, Johan Jacob, Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde Der Dichter, Zurich-Leipzig, 1741, pp. 107 y 425 yss.
- 56 Bodmer, Johann Jacob, Gedichte in gereimten Versen. Zweyte Auflage, Zurich, 1754, p. 32.
- 57 Böhme, Jacob, De signatura rerum, Amsterdam, 1682, p. 208.
- 58 Böhme, op. cit., pp. 5 y 8-9.
- 59 Knesebeck, op. cit., «Kurtzer Vorbericht An den Teutschliebenden und geneigten Leser», folios aa y bb.

- 60 Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, vol. II, ed. cit., p. 18.
- 61 Escalígero, op. cit., pp. 478 y 481 (IV, 47).
- 62 Hankamer, op. cit., p. 159.
- 63 Nadler, Josef, *Literaturgeschichte der Deutschen Stämme und Landschaften*, volumen II: Die Neustämme von 1300, die Altstämme von 1600-1780, Ratisbona, 1913, p. 78
- 64 Cf. también Schuaschrift/ für Die Teutsche Spracharbeit/ und Derselben Beflissene, durch den Spielender, (Georg Philipp Harsdörffer), en *Frauenzimmer Gesprächspiele*. Erster Theil, Nuremberg, 1644, p. 12 (de la paginación particular).
- 65 Cf. Borchardt, Augustus Buchner, pp. 84-85 y 77 (nota 2).
- 66 Tittmann, op. cit., p. 228.
- 67 Harsdörffer, *Schutzschrift für die deutsche Spracharbeit*, p. 14.
- 68 Strich, op. cit., pp. 45-46.
- 69 Leisewitz, *Sammliche Schriften*, ed. cit., pp. 45-46 (Julius von Tarent, II, 5).
- 70 Ormeis. Magnus Daniel, *Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dichtkunst*, Nuremberg, 1704; citado según Popp, op. cit., p. 45.
- 71 Borinski, *Die Antike in Poetik und Kusttheorie*, vol. I, ed. cit., p. 190.
- 72 Harsdörffer, *Poetischer Trichter*, 2.a parte, ed. cit., pp. 78-79.
- 73 Richter, Werner, *Liebeskampf 1630 und Schaubühne 1670*. Ein Beiträ zur deutschen Theatergeschichte des siebzehnten Jahrhunderts, Berlín, 1910 (Palaestra 78), pp.170-171.
- 74 Cf. Flemming, *Geschichte des Jesuitentheaters in den Landen deutzher Zunge*, p. 270 y ss.
- 75 Calderón, *Schauspiele*, traducción de Gries, vol. III, p. 316 (Eifersucht das größte Scheusal, II) (El mayor monstró los celos, ed. cit., p. 103).
- 76 Gryphius, *Trauerspiele*, ed. cit., p. 62 (Leo Armenius, II, 455 y ss.).
- 77 Cf. Stachel, op. cit., p. 261.
- 78 Schiebel, op. cit., p. 358.
- 79 Cf. *Die Glorreiche Marter Joannes von Nepomuck*; citado según Weiss, op. cit., p. 148 y ss.
- 80 Hallmann, *Trauer-, Freuden- und Schaferspiele*. ed. cit., p. 1 (del prefacio sin paginar)
- 81 Hausenstein, op. cit., p. 14.
- 82 Hallmann, *Trauer-, Freuden- und Schaferspiele*, ed. cit., Sophia, p. 70 (V, 185 y ss.); también cf. p. 4 (I, 108 y ss.).
- 83 Cf. Werner, Richard Maria, «Johann Christian Hallmann als Dramatiker», en *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien*, L (1899), p. 691. Por el contrario, Steger, Horst, *Johann Christian Hallmann. Sein Leben und seine Werke*, disertación, Leipzig (impresa por Weida en Th.), 1909, p. 89.
- 84 Flemming, *Andreas Gryphius und die Bühne*, p. 401.
- 85 Nietzsche, op. cit., p. 132 y ss. (El nacimiento de la tragedia, pp. 153-155).
- 86 Ritter. Johann Wilhelm, *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*. Ein Taschenbuch für Freude der Nütur, editados (¡fingidamente!) por J. W. Ritter, vol. II, Heidelberg, 1810, p. 227 y ss.
- 87 Ritter, op. cit., p. 230.
- 88 Ritter, op. cit., p. 242.
- 89 Ritter, op. cit., p. 246.
- 90 Cf. Schlegel, Friedrich, *Seine prosaischen Jugendschriften*, editados por Jakob Minor, vol. II: *Zur deutschen Literatur und Philosophie*, Viena, 1906 (2.a ed.), p. 364.
- 91 Müller, op. cit; p. 71 (nota).
- * «El amor casto es llevado por cisnes; los deshonestos placeres de Venus, por cuervos.» (N. del T.)
- 92 Herder, *Vermischte Schriften*, pp. 193-194.
- 93 Strich, op. cit., p. 42.
- 94 Cysarz, op. cit., p. 114.
- * Lohenstein, *Blumen*, ed. cit., *Hyacinthen*, p. 50.
- ** Paso de un género a otro. (N. del T.)
- [30] (Reseña anónima de: Menestrier, *La philosophie des images*, en) *Acta eruditorum*, 1683, pp. 17-18.
- [31] Böckler, op. cit., p. 102.
- [32] Böckler, op. cit., p. 104.
- [33] Opitz, Martin, *Judith*, Breslau, 1635, folio Aij, vº.
- [34] Cf. Hallmann, *Leichreden*, ed. cit., p. 377
- 6 Gryphius, *Trauerspiele*, ed. cit., p. 390 (Carolus Stuards, II, 389/390).
- 7 Müller, op. cit., p. 15.
- 8 Stachel, op. cit., p. 25.
- 9 Hallmann, *Tauer-, Freuden- und Schaferspiele*, ed. cit., Sophia, p. 73 (V, 280).
- 10 Gryphius, *Trauerspiele*, ed. cit., p. 614 (Ámilius Paulus Papinianus, V, acotación ecénica).
- 11 Hallmann, *Trauer-, Freuden- und Schaferspiele*, ed. cit., Sophia, p. 68 (acotación escénica).
- 12 Gryphius, *Trauerspiele*, ed. cit., p. 172 (Catharina von Georgien, I, 649 y ss.).
- 13 Cf. Gryphius, *Trauerspiele*, ed. cit., p. 149 (Catharina von Geórgica, I, acotación escénica).
- 14 Hallmann, *Trauer-, Freuden- und Schaferspiele*, ed. cit., *Die listige Rache oder der tapfere Heraklius*, p. 10 (acotación escénica).
- 15 Cf. Tittmann, op. cit., p. 175.
- 16 Manheimer, op. cit., p. 139.

- 17 Cf. Tittmann, op. cit., p. 46.
- 18 Hallmann, Trauer-, Freuden- und Schaferspiele, ed. cit., Sophia 229/230.
- 19 Warburg, op. cit., p. 70.
- 20 Bezold, Friedrich von. Das Forleben der atiken Götter im mittelaterl Humanismus, Bonn-Leipzig, 1922, pp. 31-32. Cf. Vincent de Beauvais, op. cit., columnas 295-296 (extractos de Fulgencio).
- 21 Usener, op. cit., p. 366.
- 22 Usener, op. cit., pp. 368-369; cf. También las pp. 316-317
- 23 Prudencio, Aurelio P. Clemente, Contra Symmachum, I, 501-502; citado según Bezold, op. cit., p. 30.
- 24 Agustín de Hipona, La ciudad de Dios, en Obras de San Agustín, edición bilingüe preparada por el padre Fr. José Moran, O. S. A., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1958, tomo XVI-XVII, p. 560 (libro VIII, cap. 23, 1).
- 25 Warburg, op. cit., p. 34.
- 26 Bezold, op. cit., p. 5.
- 27 Warburg, op. cit., p. 5.
- 28 Horst, op. cit., p. 42.
- 29 Quodlibet Magistri Henrici Goethals a Gandavo (Enrique de Gante). París, 1518, fol. XXXIV rº (Quodl. II, Quaest. 9); citado según la traducción incluida en Panofsky y Sari, op. cit., p. 72.
- 30 (Carta luciferina anónima de 1410 contra Juan XXIII); citada según Lehmann, Die Parodie im Mittelalter, Munich, 1922, p. 97.
- 31 Klein, op. cit., pp. 3-4.
- 32 Goethe, Sämtliche Werke, edición del Jubileo, vol. XXXVIII: Schriften zur Lileratur, 3, p. 258 (Maximen und Reflexionen).
- 33 Novalis, Schriften, ed. cit., vol. III, p. 13.
- 34 Hallmann, Leichreden, ed. cit., p. 45.
- 35 Agustín de Hipona, La ciudad de Dios, ed. cit., p. 619 (libro IX, cap. 20, 22).
- 36 Cf. Stachel, op. cit., pp. 336-337.
- 37 Hallmann, Leichreden, ed. cit., p. 9.
- 38 Hallmann, op. cit., p. 3 (del prefacio sin paginar).
- 39 Cf. Lohenstein, Agrippina, p. 74 (IV) y Lohenstein, Sophonisbe, p. 75 (IV).
- 40 Lohenstein, Blumen, ed. cit., Hyacinthen, p. 50 (Redender Todten-Kopff Herrn Matthäus Machners).
- 41 Die Fried-erfreuete Teutonie. Ausgefertiget von Sigismundo Betulio (Sigmund von Birken), Nuremberg, 1652, p. 114.
- 42 Sagrada Biblia, versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (10.ª ed.), página 30 (Génesis, III, 5)
- 43 Sagrada Biblia, ed. cit., pág. 28 (Génesis, I, 31).
- 44 Cf Dante Alighieri, La Divina Comedia, versión castellana de Nicolás González Ruiz sobre la interpretación literal de Giovanni M. Bertini, en Obras competas de Dante Alighieri, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, p. 41 (El infierno, canto III, 6).
- 45 Hausenstein, op. cit., p. 17.
- * Lo que causa maravilla o asombro. (N. del T.)
- ** Signos o señales. (N. del T)
- 46 Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, vol. I, ed. cit., p. 193
- * Que corresponde a las 130-150 de la presente edición.