

El rey en el *Trauerspiel*

Prof. Mariela Lucía Ferrari

Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas. Argentina.
marielferrari@hotmail.com

La autora es Profesora en Enseñanza Media y Superior en Historia de la Facultad de Humanidades y Artes de la U.N.R., actualmente realiza su doctorado en dicha Facultad, con el título de proyecto de tesis: *Dramaturgia y realismo político. Representación de la legitimidad monárquica en el teatro isabelino.*

RESUMEN

El artículo revisa el concepto de *Trauerspiel* propuesto por W. Benjamin en su estudio del Drama Barroco alemán. La dramaturgia del siglo XVII vinculada a la estética barroca, posee una serie de características que son analizadas por el autor, entre ellas, nos detendremos particularmente en los temas que tienen como eje la representación del rey. Su figura aparece no solo a la luz de los problemas de legitimidad política, como por ejemplo, la cuestión de los límites de su poder, sino además comparte la melancolía y la idea de catástrofe de la mentalidad barroca.

PALABRAS CLAVE

Dramaturgia – Barroco – Legitimidad política- Monarquía

ABSTRACT

The paper reviews the concept of *Trauerspiel* proposed by W. Benjamin in his study of the German Baroque Drama. The 17th century drama linked to the aesthetic baroque, has a series of characteristics that are analyzed by the author, among them, we will analyze the topics that have a focus on the representation of the king. His figure appears not only under the light of political legitimacy problems', as for example, the question of the limits of his power, but also shares the melancholy and the idea of catastrophe of baroque mentality.

KEY WORDS

Drama – Baroque – Political legitimacy – Monarchy



Esta obra está bajo una licencia
[Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5 Argentina.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/)

El rey en el *Trauerspiel*

“En un lugar reza así... en el primer plano de un paisaje se ve una impotente 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”.
(Benjamin, 1990: p.58).

Walter Benjamin escribió la obra *El Origen del Drama Barroco alemán* entre 1923 y 1925 para ser presentada como tesis de habilitación en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Frankfurt. El rechazo de la tesis pospuso su publicación hasta 1928. Como reza el título del presente artículo, Benjamin analiza la dramaturgia barroca alemana centrándose en la forma literaria del *Trauerspiel* (trauer: luto, spiel: juego o espectáculo), concepto que introduce para motivar un nuevo eje de investigación sobre esta tradición literaria. El estudio de la dramaturgia del siglo XVII había sido mal comprendido hasta el momento, y por lo tanto relegado por mucho tiempo, gracias a las observaciones realizadas por el *Sturm und Drang*, un movimiento intelectual alemán de fines del siglo XVIII¹. La mayoría de los autores inscriptos en esta corriente de pensamiento la consideraron transcripciones o meras imitaciones de la clásica tragedia griega. Este punto de vista estaba relacionado a una valoración estética que aceptaba las definiciones dramáticas aristotélicas, lo cual les impedía observar las particularidades y las diferencias del drama moderno.² Benjamin intenta dejar atrás esta tradición romántica alemana y volver sobre el objeto de estudio de la dramaturgia del siglo XVII, sosteniendo como principal hipótesis que la misma se encuentra dentro del estilo barroco, por oposición al clásico, como sostenían los precursores del romanticismo. En segundo lugar, propone el concepto de *Trauerspiel*, el cual conlleva tener en cuenta una red de significaciones simbólicas, teológicas e históricas para comprender el drama del seiscientos.

¹ Es el antecedente más inmediato del Romanticismo en la literatura europea, surgido en Alemania a fines del siglo XVIII. Este movimiento cultural de contenido nacionalista, aparece como reacción al imperante racionalismo en las artes, exaltando los sentimientos, las emociones, lo individual y, sobre todo, la imaginación. Estos aspectos surgen a raíz de la influencia de Rousseau y de las recientes traducciones de Shakespeare. Los autores más importantes son: Klinger (1752-1831); Herder (1744-1803), Schiller (1759-1805), Goethe (1749-1832) y Lessing (1729-1781).

² La doctrina general del drama aristotélico, planteado en su *Poética*, se basan en tres nociones: 1) la mimesis 2) la unidad de acción y 3) la separación estricta entre géneros y estilos (tragedia y comedia). Estas tres características marcaban las pautas principales de lo que se podría denominar el teatro clásico, con fuerte incidencia en el Renacimiento. Este estilo dramático ha tenido gran importancia hasta el siglo XVIII, pero su estudio depende del análisis particular de los dramaturgos y de las regiones (Rest, 1967).

Según Benjamin el *Trauerspiel* es un modo de escritura y representación que no se encierra en un concepto unívoco, sino que se define a través de diversas características, dentro de las cuales la más importante es la *representación histórica* presente en las obras. El *Trauerspiel* contiene una manera particular de comprender y representar el pasado, manifiesto en la elección de los temas de tipo político durante los períodos históricos seleccionados (como Roma, fundamentalmente a través del *Papiniano* de Andreas Gryphius, Bizancio u Oriente), centrándose en las más importantes figuras de la alta política, principalmente en torno a reyes y príncipes (como Carlos Estuardo o León de Armenia). La presencia de la historia es un tema fundamental que permite a Benjamin refutar la interpretación del *Trauerspiel* como simple y mala imitación de la tragedia clásica griega. Esta última, por el contrario, representa el mito a través de la figura del héroe, que se encuentra en un tiempo indefinido, casi trascendente. Los protagonistas son *héroes*, generalmente descendientes de dioses, los cuales afrontan de manera majestuosa las vicisitudes del destino. En el mito, pasado, presente y futuro se confunden, y ésta es la disimilitud fundamental respecto a la dramaturgia del XVII. El hecho de no registrar esta fundamental diferencia llevó a que “El *Trauerspiel* del Barroco alemán pasó a ser visto como la caricatura de la tragedia antigua” (Benjamin, 1990: p.33) y en consecuencia considerado como drama del Renacimiento por su supuesto espíritu clásico. Los temas políticos de la dramaturgia alemana eran considerados como una distorsión de los antiguos dramas de reyes, la retórica barroca una deformación del noble *pathos* helénico, así como los sangrientos finales una vil imitación de la tragedia griega.

Otro de los aspectos que le permiten sostener la hipótesis de un drama diferenciado del clásico, es la retórica y el estilo literario de los dramaturgos. Encuentra en ellos una disposición recargada, una complicada ornamentación y exageración en los recursos literarios utilizados, características de las representaciones barrocas. El romanticismo hizo una lectura negativa de este estilo, al cual consideraron decadente y bárbaro, sumado a que lo abigarrado de la composición les llevó a interpretar que las obras estaban destinadas a la lectura, dejando de lado la idea de la representación teatral para la cual fueron concebidas. Tal como lo manifiesta Benjamin:

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 cualquier otra, reclama resonancia histórica; una resonancia que se le ha venido negando a la forma dramática del Barroco. La rehabilitación del patrimonio alemán apenas ha afectado hasta la fecha a la literatura del Barroco. Fue sobre todo el drama de Shakespeare el que, con su riqueza y 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. (Benjamin, 1990: p. 31)

Relegar este aspecto dio lugar a la incomprensión del género, pues la teatralización fue uno (si no el más importante) de los medios de expresión de la cultura barroca, no solo en relación al mundo del teatro y la dramaturgia, sino en cuanto a los aspectos generales de la vida, pues la teatralidad fue un recurso presente en la arquitectura, en lo pictórico y en las manifestaciones culturales más generales, utilizadas por las monarquías y las confesiones para conseguir la adhesión de súbditos y creyentes, así como también para cuestionarlas (Maravall, 1990).

Otros de los aspectos que diferencian al *Trauerspiel* de la tragedia griega son las representaciones y los temas tratados por los dramaturgos. En cuanto a las representaciones más generales que se relacionan con una mentalidad de época, Benjamin nota cómo se intensifican los aspectos negativos de la vida, la fugacidad del tiempo, la complejidad del mundo que rodea al hombre, el protagonismo de la muerte y la aparición en escena de los espectros y fantasmas. En contraposición a la literatura del siglo XVI, hay una desestabilización de la serenidad que caracterizaba a ese período, manifestándose el conflicto y las contradicciones³. Estos temas representados son parte del espíritu del barroco y los elementos contradictorios que lo conforman, los cuales muestran a un hombre fragmentado tras las luchas confesionales y los cambios que sobrevienen en el mundo político de su tiempo.

En relación a las temáticas particulares, observa cómo algunas problemáticas son recurrentes en las obras de los autores más importantes, como en Gaspar von Lohenstein (1635-83) y Andreas Gryphius (1616-64), entre las cuales las más destacables son la centralidad de la figura del rey, la aparición de la figura del tirano y del mártir, la discusión sobre el *estado de excepción* del poder del príncipe relacionado

³ Con respecto a los dramas de Shakespeare, los planteos de Praz corren en este sentido a la hora de analizar determinados períodos de sus obras (Praz, 1967, p. 117-120 y p. 186).

al concepto barroco de soberanía, el aspecto teológico vinculado a la realidad de la época y el rol que cumplen las figuras del cómico y del intrigante en las obras. En este sentido, tanto la visión del mundo contenida en las obras, como los temas y sus protagonistas, permiten reconstruir al *Trauerspiel* como una manifestación estética producto de un momento histórico.

Dentro de todas estas características del *Trauerspiel*, nos centraremos en el análisis que realizó Benjamin sobre la figura del rey y los temas que lo vinculan. En el proceso de construcción de su obra, concibió la idea de dedicar un capítulo aparte al tema de “El rey en el *Trauerspiel*”, cuestión que fue relegada después por él mismo para centrarse en los ejes fundamentales de su estudio, que son “El *Trauerspiel* y la Tragedia” y “Alegoría y el *Trauerspiel*”. Aunque no dedicó, como decíamos, un apartado a este problema, podemos seguir a lo largo de su obra diversas cuestiones sobre la monarquía en la dramaturgia alemana del barroco. Observar cómo Benjamin comprende la representación del rey y los problemas de legitimidad política en el drama alemán también nos sirve como guía para aplicarlo al análisis del caso inglés, particularmente en algunas piezas teatrales de W. Shakespeare.⁴

El teatro del rey

Como señalábamos, la historia es el contenido principal del drama barroco alemán y el rey su encarnación. El rol protagónico del monarca y su corte es una característica fundamental del *Trauerspiel*. Los reyes son personajes históricos, principalmente de Oriente y especialmente del Imperio Bizantino, período que parece haber ejercido una particular fascinación en los dramaturgos. Si bien estas son sus fuentes principales, los temas vinculados a asesinatos, levantamientos, guerras e intrigas de corte parecen corresponder más al contexto histórico del seiscientos que a la historia antigua. Pues las vicisitudes que deben enfrentar estos reyes en escena muestran un profundo conocimiento por parte de los dramaturgos de la actividad diplomática y los temas políticos, fundamentalmente aquellos relacionados a la soberanía del monarca (Skrine, 1978: p.92).

⁴ Para un análisis histórico del teatro isabelino en Inglaterra nos hemos valido de la siguiente bibliografía: Berthold, M. (1974), Bruger, I. T. M. de (1959), Ribner, I. (2005), Byron, N., (1996), Rest, J. (1968). Desde el punto de vista literario hemos tenido en cuenta algunos planteos de Praz, M. (1967), Bloom, H. (2008).

El hecho de que los temas de la alta política fueran centrales en las obras teatrales, responde a las vivencias y experiencias de esa sociedad fragmentada por las guerras y los conflictos políticos. En la región de la actual Alemania, el siglo XVII fue de profunda crisis a raíz de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), enfrentamiento entre los Estados imperiales y la dinastía de los Habsburgo. La guerra, cuya base más fuerte de legitimación fueron los motivos confesionales entre los príncipes protestantes y el catolicismo sostenido por los Habsburgo, derivaba del conflicto sociopolítico entre diversos principados como Bohemia o Brandeburgo, los cuales reclamaban libertades estamentales frente a la política centralista del emperador. Estas reivindicaciones se volvieron imperiosas en las primeras décadas del siglo, pues la crisis económica ahondó el enfrentamiento entre la clase dirigente por el reparto de recursos cada vez más escasos (Van Dülmen, 1984: p. 370-371). Pero tras la guerra la crisis económica se agudizó en los territorios imperiales, principalmente por el importante descenso de la población que en algunas regiones llegó a un 40% o un 50%. Esto generó transformaciones económico sociales como la profundización del proceso de refeudalización agraria que se venía produciendo desde el siglo anterior (Kriedte, 1994; Willson, y Parker, 1985: p. 271). Esta reducción de la población propagó la carencia de mano de obra para las tareas agrícolas, cuestión que suscitó la necesidad ahondar la coacción económica y política sobre el campesinado, pero en esta ocasión se abrieron además nuevos antagonismos en la arena política entre la nobleza y algunos príncipes locales, por la apropiación de la renta. La disputa se presentaba en estos momentos no en relación a una autoridad extranjera, como podía serlo el emperador, sino hacia el interior de los territorios imperiales. Tras la guerra y la consecuente transformación y desestructuración política del Imperio (que seguirá existiendo, pero irá perdiendo poder) serán los príncipes locales los que aspirarán a la soberanía absoluta dentro de sus territorios, como ocurrió en el caso representativo de Federico Guillermo I de Brandeburgo (1620-1688) cuyo dominio territorial conformó el núcleo de los territorios de la futura Alemania (Tenenti, 1985: p.396; Upton, 2002: p.114).

La disputa sociopolítica de todo este período, y en esta región en particular, giró en torno a la problemática de la soberanía, representada por la figura de los monarcas y de los gobernantes que pretendían transformarse y legitimarse como tales. En este sentido, nos encontramos con una sociedad donde, de una u otra manera, la figura del rey era central. Éste siempre estaba en la mira de la nobleza que intentará resguardar sus

espacios de poder, y de sus súbditos en general, quienes lo consideraban responsable de los avatares de la sociedad, tanto en las épocas de prosperidad como, y principalmente, en las crisis (Monod, 2001: p.43).

El estudio que Benjamin realiza sobre el *Trauerspiel*, pone de manifiesto la presencia de estas preocupaciones en las obras. En relación a la soberanía del rey, aparece el tema central de la distinción entre la sacralidad de su oficio, y los límites humanos para gobernar, que podemos interpretar también como la antítesis entre el poder del gobernante y la facultad de gobernar. Esta preocupación, central en el *Trauerspiel*, aparece representada en los tropos del tirano y del mártir, vinculados a los vicios y las virtudes del príncipe respectivamente.

Entre la naturaleza sacra del poder y el modo de ejercerlo se sitúa la figura del tirano, el cual muestra la condición *criatural* del soberano, su verdadera naturaleza humana. Generalmente su aparición está ligada a la discusión, propia del siglo XVII, del *estado de excepción* del poder del príncipe⁵. Este estado consistía en el otorgamiento de un poder dictatorial en determinadas circunstancias. Como señala Benjamin:

Si el concepto moderno de soberanía conduce a otorgarle un supremo poder ejecutivo al príncipe, el concepto barroco correspondiente surge de la discusión del estado de excepción y considera que la función más importante del príncipe consiste en evitarlo. Quien manda está destinado 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... (Benjamin, 1990: p.55)

Si el concepto barroco de soberanía supone que el príncipe debe evitar el estado de excepción, en la dramaturgia ocurre todo lo contrario. El príncipe fracasa en esta tarea, perpetuando esa situación excepcional, como ocurre en *León de Armenia* o *Carlos Estuardo*. En este sentido, será incapaz de conducirse dentro de los límites de su soberanía, gobernando tiránicamente sin ajustarse a las reglas que impone la tradición.

⁵ En este sentido es interesante la observación de Skrine: "The baroque conception of the absolute ruler willding his authority and prerogative by divine right was one which carried glorius perquisites, but it was not a passport to unbidled tyranny and corrupt despotism, as is made clear by the major literary words devoted at the time to the splendours and tribulations of kingships." (Skrine, 1978: p.92).

Esta circunstancia representada en las obras, es para Benjamin, en parte, consecuencia del abismo inconmensurable entre lo que representa para la época su majestad, y su esencia humana, que lo transforma de alguna manera en un simple hombre que gobierna a otros.

Este aspecto está relacionado a un proceso de más larga data, generado a principios del siglo XVI tras los hechos de la Reforma Protestante, que condujo a una secularización del poder del príncipe por fuera de la legitimidad que le brindaba la Iglesia. Los príncipes protestantes se transformaron en los representantes de la Iglesia en su reino. Esta transformación produjo grandes cambios en la concepción del poder de la monarquía, pues, por un lado el rey pasaría a estar vinculado directamente con Dios, no necesitando de ahora en adelante la intermediación papal para esto. A través de esta relación directa con la divinidad, la legitimidad monárquica estaría en debate, entre los supuestos teocráticos de esta idea, que generarían la teoría del Derecho Divino del rey, y los límites que se le impondrían a través de la noción más general de su legitimidad a través del *ejercicio* del gobierno.

Pero volvamos a esta cuestión que señala Benjamin, sobre el estado *criatural* del rey. El rey, ahora representado hombre, se ve fragmentado y en conflicto, lleno de contradicciones en un mundo intrincado por los cambios producidos en la concepción del poder, imagen que se reproduce en todos los ámbitos del arte barroco:

La antítesis entre el poder del gobernante y la facultad de gobernar dio lugar a un rasgo propio del Trauerspiel (...) 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. (Benjamin, 1990: p.56)

La brusca arbitrariedad de la que habla Benjamin, es producto del rasgo más importante del barroco, el alejamiento de la *trascendencia*:

Mientras que en 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 posibilidad de redención, dicha posibilidad reside en lo profundo de esa 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 humana. (Benjamin, 1990: p.66)

El hombre es arrojado al mundo, pero a diferencia de lo que se piensa durante el Renacimiento, ya no tiene la posibilidad de redención, pues en el barroco no hay escatología ni idea de restauración. Esta condición también afecta al soberano:

La condición de criatura, el terreno en que se desarrolla el Trauerspiel, determina de manera absolutamente inequívoca también al soberano. Por muy algo 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 el mismo. (Benjamin, 1990: p.72)

En esto consiste la existencia desgarradora del Barroco, en la pérdida de la trascendencia, y por oposición en el pensamiento y deber ser del mundo que se caracteriza por lo inmanente. En un siglo que muestra lo efímero de la existencia, el immanentismo conlleva una consideración realista sobre el ser y la vida. La trascendencia de lo divino se hace inmanente, por ejemplo, cuando se presentan cada vez más representaciones de Dios en la tierra a partir de la imagen de Jesucristo (Nunéz Beltrán, 2000). Se humaniza de alguna manera lo divino, se trata de comprenderlo a través de los elementos del mundo, por ejemplo, como podemos observar en las representaciones cada vez más reales de santos, vírgenes y de Jesucristo, como en los cuadros de Caravaggio (ver las imágenes en la página siguiente). Esta cuestión aparece reflejada en la siguiente metáfora de Benjamin: “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” (Benjamin, 1990: p.65).

En el caso del rey, en oposición al monarca renacentista que aparece como una especie de dios clásico representado como un ser casi sobrenatural, en el barroco se humaniza, con sus vicios y sus pecados (Monod, 2001: p.65). Ahora es mortal, pero además siente el peso de su corona. Como los demás hombres, reconoce su naturaleza caída. Como los

demás, comparte la melancolía y la idea de catástrofe de la mentalidad barroca, manifiesta en la presencia constante de la muerte, los espectros, los fantasmas, los sucesos marcados por la cruenta violencia, sentimientos y sensaciones que señalan el desamparo que siente el hombre.

De aquí que el rey también se vuelva inmanente, como aparece en el *Trauerspiel*: “En ella 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...” (Benjamin, 1990: p.114)

Esta magnífica representación que menciona Benjamin también aparece en las obras dramáticas de W. Shakespeare, por ejemplo en *Ricardo II* (1597), *Enrique IV* (1596-1597) y *Enrique V* (1598). En la última, el joven rey Enrique V se cuestiona sobre su supuesta sacralidad:

Rey Enrique:(refiriéndose a su condición de rey) (...) y que eres tú, ídolo del ceremonial, qué clase de dios eres, que sufres más los dolores mortales que tus adoradores? ¿Dónde están tus rentas? ¿Dónde tus provechos? ¡Oh ceremonial muéstrame lo que vales! (...) No; sueño soberbio, que juegas tan sutilmente con el reposo de los reyes, soy un rey que te conoce bien y sé que ni el crisma de la unción, ni el cetro, ni el globo, ni la espada, ni la maza, ni la corona imperial, ni el traje de tisú de oro y de perlas, (...) yo sé, digo tres veces, pomposo ceremonial, que nada de todo eso, depositado en el lecho de un rey, puede hacerle dormir tan profundamente como el miserable esclavo que, con el cuerpo lleno y el alma vacía, va a tomar su reposo, satisfecho del pan ganado por su miseria...(Shakespeare, 2003, Enrique V, Acto IV, Escena I)

La dualidad de la figura mística-humana del príncipe se nota particularmente en los semas del tirano y el mártir:

El tirano y el mártir son en el Barroco las dos caras de Jano de la testa coronada. La teoría de la soberanía, para la que el caso excepcional, con todo su despliegue de prerrogativas dictatoriales, asume un valor semejante, 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 (...). La figura de Herodes justamente, tal como

aparece por doquier en el teatro europeo de este período, resulta indicativa de la concepción del tirano. Su historia proporcionaba los rasgos más emocionantes para la representación de la desmesura de los reyes. (Benjamin, 1990: p.55)

El tirano representa una vez más la problemática y la contradicción entre la fe que se tenía en la función soberana del poder y la impotencia del hombre que la encarna⁶. El tirano representa la naturaleza caída, pues se presenta también como pecador, y por lo tanto carece de legitimidad. Pero, como Cristo que padeció en nombre de la humanidad, el tirano se convierte en mártir pues en cuanto gobernante soportó la carga de su corona. En este sentido, los martirios de los reyes aparecen en las obras ligadas a las imágenes cristocéntricas, pero a diferencia de Jesucristo ya no pueden ser redimidos.

En Shakespeare también podemos encontrar estas imágenes de tirano y mártir en la obra *Ricardo II*. Ricardo posee las características de un tirano, que si bien es legítimo por su origen divino (por sucesión), es un rey calculador que desvasta las riquezas del reino, el que genera impuestos gravosos a sus súbditos y usurpa títulos ajenos. Todas estas decisiones, características del mal ejercicio de gobierno llevan a que inevitablemente sea destronado. Pero a pesar de la justificación de este acto (que es legitimado durante toda la obra por la tiranía del rey), ya hacia el final de la pieza, Ricardo aparece como un mártir, comparado con la figura de Jesucristo:

Rey Ricardo: (ante el pedido de presentarse al nuevo rey, quien le ha usurpado su corona) ¡Ay! ¿Por qué me veo obligado a comparecer ante un rey antes de haber sacudido los pensamientos reales por los cuales reinaba? Apenas he aprendido a insinuar, adular, inclinarme y doblar mis miembros. Dad tiempo al pesar para instruirme en esta sumisión. No obstante, recuerdo bien los trazos de estos hombres. ¿No me pertenecían? ¿No solían gritar saludándome: “Salve”? Así hacía Judas con Cristo. Pero El, entre doce hombres no encontró más que uno falso; yo,

⁶ La presencia del tirano es una de las más significativas de las que aparecen en muchas obras de Shakespeare, como en *Ricardo III*, *Ricardo II* y *Hamlet*, por citar solo algunas. Como señala Benjamín la preocupación por la desmesura de los reyes, es característica del teatro de la época. En este sentido, por ejemplo resulta muy interesante una reflexión de H. Bloom, paradigmática pues se trata de un autor escéptico a interpretaciones históricas y/o políticas sobre Shakespeare: “Leyendo a Shakespeare y viéndolo representado, no podemos saber si tenía tales o cuales creencias extrapoéticas. (...) Leyendo a Shakespeare puedo sacar en claro que no le gustaban los abogados, que prefería beber a comer, y evidentemente que le atraían ambos sexos. Pero sin duda no tengo ningún indicio sobre si favorecía al protestantismo o al catolicismo o a ninguno de los dos, y no sé si creía o descreía en Dios o en la resurrección. Su política, como su religión, se me escapa, pero creo que era demasiado cauteloso para tener la una o la otra. Le asustaban, sensatamente, las muchedumbres y los levantamientos, pero también le asustaba la autoridad.” (Bloom, 2008 :p. 33).

entre doce mil, no hallo uno solo fiel. (Shakespeare, 2003, Ricardo II, Acto IV, Escena única)

Más adelante, en la Asamblea que pretende juzgarlo:

Rey Ricardo: (...) Sí, y todos los que aquí os halláis, que tenéis fijas en mí vuestras miradas mientras me debato en mi miseria, aunque haya algunos que, como Pilatos, me habéis entregado aquí en mi cruz de dolor, y el agua no lavará nuestro pecado. (Shakespeare, 2003, Acto IV, Escena única)

Otra de las figuras recurrentes en la dramaturgia del siglo XVII es la del *intrigante* o personaje cómico: “Lo cómico (o 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” (Benjamin, 1990: p.95). Pero esta comicidad no está muy presente en el *Trauerspiel* alemán, por varios motivos. Uno de ellos es la centralidad de lo dramático en sus obras, haciendo poco permeable el recurso humorístico o satírico. Por otro lado, la presencia de la comicidad suele estar ligada más a un teatro que incluye en sus escenas lo popular, cuestión que prácticamente no aparece en la dramaturgia barroca alemana. Por estas cuestiones, a la hora de remarcar el tema de la comedia, Benjamin recurre a compararlo con el teatro de Shakespeare, al cual considera dentro de los recursos estéticos del *Trauerspiel*, pero que además posee un fuerte componente de sátira en sus obras (Benjamin, 1990: p.118). Tomando entonces el ejemplo del teatro shakesperiano, encontramos la comicidad en los personajes de carácter bufonesco, los cuales aparecen también muy ligados a los temas políticos:

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. Este hace su aparición como tercera figura fija, al lado del déspota y del mártir. 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 de funcionamiento de la política, sino también un saber antropológico (e incluso fisiológico) que resultaba apasionante. (Benjamin, 1990: p.86)

En Shakespeare el bufón más emblemático es Falstaff, el cómico que bucea en las más duras realidades pero que las expone a través de la parodia. Falstaff es en el teatro

isabelino el maestro de la realidad, el que se burla de la moralidad de la época, como podemos observar en el siguiente apartado cuando nos habla del honor:

Falstaff: (ante el llamado de la guerra, se plantea la posibilidad de escapar) ¿qué necesidad tengo de meterme en donde no me llaman? Bah, esto no es nada. El honor me agujonea hacia adelante. Sí; pero ¿qué, si el honor me agujonea hacia atrás cuando avance? ¿Es que el honor puede reponer una pierna? No. ¿O un brazo? No. El honor, ¿no tiene, pues, ninguna habilidad en cirugía? No. ¿Qué es el honor? Una palabra. ¿Qué es esa palabra de honor? Aire. ¡Un adorno costoso! ¿Quién lo posee? El que murió el miércoles. ¿Lo siente? No. ¿Lo oye? No. ¿Es pues una cosa insensible? Sí, para los muertos. Pero ¿no podría vivir con los vivos? No. ¿Por qué? La denigración lo sufriría; por tanto, no lo quiero. El honor es un simple escudo de armas..., y así acaba mi catecismo. (sale). (Shakespeare, 2003, Enrique IV, Acto V, Escena I)

La relación de amistad de Falstaff con el Príncipe de Gales, rodea la obra de humor con las situaciones picarescas que producen ambos personajes. El príncipe lejos de comportarse como tal, sigue a su amigo, efectuando fechorías de todo tipo, más cerca del bajo pueblo (pues frecuenta tabernas y posaderas), que de sus orígenes aristocráticos. A través de los enredos de estos personajes se puede observar la presencia de los sectores más bajos de la población, característica que se aparta como señalamos del teatro barroco alemán⁷. Más allá de estas diferencias, podemos concluir siguiendo a Benjamin, que el cómico “es un razonador” y otra de las figuras centrales, junto al tirano y al mártir, de la dramaturgia barroca.

Reflexiones finales

Este concepto del *Trauerspiel* que Benjamin reconstruye no se detiene en los elementos anecdóticos de un autor o una obra en particular, sino que intenta realizar un recorrido más general o estructural. Es un análisis que trasciende lo particular para llegar a la

⁷ El teatro isabelino fue un fenómeno que atrajo el interés del pueblo gracias a que le brindaba un esparcimiento anecdótico con las sangrientas tragedias y los equívocos de las comedias; así como también “estaban los espectadores interesados en la virtuosidad artística hallaban una caudalosa fuerza poética [...]; a quienes les preocupaba la marcha intelectual de la época, se los seducía con una intrépida exposición de los críticos problemas que apasionaban al individualismo renacentista; y con destino al público cortesano, habituado a la sinuosidad de los negocios estatales, se proponía un significativo acopio de reflexión política, si bien convenientemente velado para evitar peligrosas consecuencias que podría acarrear una opinión inoportuna.” (Rest, 1968: p.21.)

totalidad de un concepto, que no supone una cláusula única en sus determinaciones, sino que por el contrario, pretende demostrar sus contradicciones y paradojas como producto de su pertenencia histórica:

El drama alemán se formó (y ello por haber sido 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 de 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. (Benjamin, 1990: p.32)

Siguiendo los planteos de W. Benjamín, trasladamos la concepción del *Trauerspiel* a algunas obras de Shakespeare, autor que se sitúa en el período inmediatamente precedente a los observados para el caso alemán. Si bien el mismo ha sido tratado por diversos investigadores como un dramaturgo renacentista, advertimos que muchas de las características de la concepción barroca se encuentran presentes en su obra. Desde la desarticulación de la doctrina dramática aristotélica, que se inscribía por ejemplo en la unidad de acción y la separación estricta entre géneros y estilos, observamos que en Shakespeare como en el caso de la dramaturgia alemana, esta característica literaria se esfuma y presenta complejidades, como por ejemplo se puede observar en *Enrique IV* una obra dramática con un fuerte sentido bufonesco y cómico devenido de la mano de Falstaff. Por otro lado, también podemos decir que los aspectos negativos de la vida, la complejidad del mundo que rodea al hombre, así como el protagonismo de la muerte y los fantasmas aparecen en el autor inglés, particularmente en *Hamlet* obra que ilustra claramente esta problemática. Pero destacamos principalmente la cuestión central de la figura del rey en el teatro de la época. Un rey que, como bien nota Benjamín, es representado como desacralizado, como un hombre fragmentado y en conflicto, propio de la melancolía barroca, imagen que intenta mostrar las preocupaciones de la época en relación a la soberanía política. En este sentido, vemos como los semas más representativos son el tirano y el mártir, presentes también en Shakespeare. Todos estos aspectos están relacionados a uno de los rasgos más característicos del Barroco señalados por Benjamin, el alejamiento de la trascendencia ante lo inmanente. Esto

último es fundamental para comprender la problemática del gobierno de los príncipes, representados con la complejidad del ser humano que con sus supuestos orígenes y deberes sacros. Para el caso concreto de la dramaturgia shakesperiana el planteo del *Trauerspiel* nos invita a pensar sus obras desde la cosmovisión renacentista y, fundamentalmente, desde y hacia la sensibilidad barroca.

Bibliografía

- Anderson, P.: (1998), Prusia, en *El Estado Absolutista*, Madrid: Siglo XXI Editores.
- Astrada Marin, L.: (2003) *W.Shakespeare. Obras completas*, Madrid: Ediciones Aguilar.
- Benjamin, W.: (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Ediciones Taurus.
- Benjamín, W.: (2007) *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Terramar Ediciones.
- Berthold, M.: (1974) El teatro isabelino, en *Historia social del teatro*, Tomo 2. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Bloom, H.: (2008) *Shakespeare. La invención de lo humano*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Bruger, I. T. M. de: (1959) El momento estelar de teatro renacentista: William Shakespeare, en *Breve historia del teatro inglés*. Buenos Aires, Editorial Nova.
- Burucúa, J. E.: (2007) Benjamin y la inmanencia del Barroco, en *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires. F.C.E.
- Byron, N.: (1996) "The theatrical city: culture, theatre and politics in London, 1576-1649", en *Sixteenth Century Journal*, Vol. 27, Nº2.
- Figgis, J. N., (1970) *El derecho divino de los reyes. Y tres ensayos adicionales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kriedte, P.: (1994) *Feudalismo tardío y capital mercantil*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Langdon, H.: (2010) *Caravaggio*. Buenos Aires: Editorial Edhasa.
- Maravall, J. A.: (1990) *La cultura del barroco*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Monod, P. K.: (2001) *El poder de los reyes. Monarquía y religión en Europa, 1589-1715*. Madrid: Alianza Editorial.

- Nunéz Beltrán, M. A.: (2000) *La oratoria sagrada de la época del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*. Universidad de Sevilla.
- Praz, M.: (1967) La época de Shakespeare: el drama antes de Shakespeare y La época Shakespeare: William Shakespeare, en *La literatura inglesa. De la Edad Media al Iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Rest, J.: (1967) La tradición aristotélica y La descomposición de la doctrina aristotélica, en *Teatro moderno*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rest, J.: (1968) La era isabelina y Shakespeare y Jonson, en *El teatro inglés*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Ribner, I.: (2005) *The English history play in the Age of Shakespeare*. London: Routledge Library Editions.
- Schmitt, C.: (1993) *Hamlet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama*. Valencia: Editorial Pre-textos Universidad de Murcia.
- Skrine, P.: (1978) Kings, en *The Baroque Literature and Culture in the Seventeenth Century Europe*. London: Cambridge University Press.
- Stoye, J.: (1979) Una nueva estabilidad en el centro y Los ensayos menores de autocracia, en *El despliegue de Europa, 1648-1688*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Tenenti, A.: (1985) *La formación del mundo moderno*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Tillyard, E. M. W.: (1984) La cadena del ser, en *La cosmovisión isabelina*. México, Fondo Cultura Económica.
- Upton, A.: (2002) La política, en Berguin, J. (ed) *El siglo XVII*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Van Dülmen, R.: (1984) La guerra de los Treinta Años y la Crisis del siglo XVII, en *Los inicios de la Europa Moderna (1550-1648)*. México: Historia Universal Siglo XXI.
- Villari, R.: (1992) *El hombre del Barroco*. Madrid: Alianza.
- Willson, H. y Parker, G.: (1985) Alemania, en *Una introducción a las fuentes de la Historia Económica Europea 1500-1800*. Madrid: Siglo XXI Editores.