



EVIDENCIAS DUDOSAS: EL *THEATRUM MUNDI* DE LA TRAGEDIA ALEMANA DEL BARROCO*

Jane O. Newman¹

University of California-Irvine, Estados Unidos

Recibido: 13/05/2014

Aceptado: 20/05/2014

RESUMEN

Los poetas del Barroco alemán usaron el término *Trauerspiel* para referirse no sólo al peculiar género literario sobre el que Walter Benjamin escribió, sino también, al drama de la vida terrenal no redimida. En el *theatrum mundi* de la vida política moderna: ¿El *Trauerspiel* era creación de Dios o del hombre? Estos asuntos fueron abordados en la tradición dramática post-westfaliana del siglo XVII, principal tema de estudio de Walter Benjamin en su *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928). En este artículo se vincula la obra de Benjamin con la *Catharina von Georgien Oder Bewehrete Beständigkeit. Trauer-Spiel* de Andreas Gryphius (1657). La explicación de Benjamin sobre las formas de la alegoría barroca, con un mundo profano a la vez “elevado” y “subestimado”, refiere al funcionamiento de los emblemas en el *Trauerspiel* barroco.

PALABRAS CLAVE: *Trauerspiel*; Benjamin; Gryphius; Paz de Westfalia; emblemática; alegoría.

* La primera versión de este artículo se presentó en el Congreso "The Uses of the *Theatrum Mundi* Metaphor in Seventeenth-Century England," con financiación del Sonderforschungsbereich Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit. Ludwig-Maximilians-Universität, Munich, Alemania, 12-3 noviembre, 2010.

** La traducción del original en inglés al español ha sido realizada por María Luz González Mezquita. Aclaramos criterios de la traducción del inglés al español: "Early Modern" se ha traducido como "Edad Moderna", se han mantenido los conceptos y referencias en alemán y, cuando se consideró conveniente para una mejor comprensión, los conceptos en inglés o latín aunque se hayan traducido al español. La traductora agradece al profesor J. E. Burucúa las sugerencias para la presente traducción, en especial, las referidas a los textos en alemán.

¹ La autora agradece por el título a Anselm Haverkamp cuya discusión sobre "visibilidades dudosas", especialmente en conexión con Pascal, en su trabajo en la conferencia de Munich me proporcionó mucho material para reflexionar. Partes de mi argumentación en este artículo aparecen en mi *Benjamin's Library: Modernity, Nation, and the Baroque*. Ithaca y New York: Cornell University Press, 2011

**DOUBTFUL EVIDENCE : THE TRAGEDY MUNDI THEATRUM
GERMAN BAROQUE**

ABSTRACT

German Baroque poets used the term *Trauerspiel* to refer not just to the peculiar literary genre about which Walter Benjamin wrote, but also to the entire sad drama of unredeemed creaturely life. In the *theatrum mundi* of early modern political life: Was the *Trauerspiel* of God's or Man's making? These issues were addressed nowhere as in the post-Westphalian dramatic tradition of seventeenth-century that were Walter Benjamin's main subject of study in his *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928). In this article the author links Benjamin's book with Andreas Gryphius' *Catharina von Georgien Oder Bewehrete Beständigkeit. Trauer-Spiel* (1657). Benjamin's explanation of Baroque allegory, with a profane world capable of being both "elevated" and "devalued," echoes the way emblems function in Baroque *Trauerspiel*

KEY WORDS: Trauerspiel; Benjamin; Gryphius; Westphalian moment; emblematic; allegory

Jane Newman es Ph. D. por la Universidad de Princeton. En la actualidad es Professor, en Literatura Comparada en la Escuela de Humanidades del Departamento de Lenguas y Estudios Europeos Universidad de California-Irvine. Investiga sobre temas del Renacimiento y la Edad Moderna (Inglaterra, Francia, Alemania, Italia), el Barroco, Walter Benjamin, Literatura comparada y Estudios culturales. Ha realizado estancias de investigación en The Friedrich Schlegel Graduate School of Literary Studies, Free University, Berlin, Alemania (Otoño, 2010). Zentrum für Kultur- und Literaturforschung (Center for Cultural and Literary Studies), Berlin, Alemania (Primavera, 2011). Ha recibido distinciones: 2012 Alexander von Humboldt Three-Month Fellowship (Free University, Berlin, Alemania, 2010-11) Fulbright Senior Scholar (Free University, Berlin, Alemania, 2004) Alexander von Humboldt Fellowship (Tres meses, Berlin, Alemania 2004) UCI Chancellor's Award for Distinguished Fostering of Undergraduate Research (2002-2003) Nichols Fellow in Humanities and the Public Sphere, UC Irvine (1998-99) Simon Guggenheim Memorial Foundation Research Fellowship (1995). UCI School of Humanities/Humanities Associates Annual Teaching Award Alexander von Humboldt Year-Long Research Grant, Tübingen, Alemania, 1991-92). Newman es autora de *Pastoral Conventions. Poetry, Language and Thought in Seventeenth-Century* (1990), *The Intervention of Philology. Gender, Learning, and Power in Lohenstein's Roman Plays.* (2000), y *Benjamin's Library: Modernity, Nation, and the Baroque* (2011), y ha realizado numerosos trabajos sobre Teócrito, Virgilio, Lutero, Shakespeare, Opitz, y Lohenstein; sobre la recepción a comienzos del siglo XX del Renacimiento y el Barroco; Historia de la imprenta; la Paz de Westfalia y su legado cultural, entre otros temas. Correo electrónico: joneyman@uci.edu

EVIDENCIAS DUDOSAS: EL *THEATRUM MUNDI* DE LA TRAGEDIA ALEMANA DEL BARROCO

Innumerable cantidad de poetas del Barroco alemán usaron el término *Trauerspiel* o “mourning play,”(drama lloroso) “para referirse no sólo al peculiar género literario sobre el que Walter Benjamin escribió de forma tan críptica en su *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), sino también, al lamentable drama de la vida terrenal no redimida. En 1634, el poeta Johann Rist (1607-77) preguntó, por ejemplo: “Was ist dies leben doch?”/ “ein traurspiel ists zu nennen;/ da ist der anfang gut und wie wirs wünschen können./das mittel voller angst, das end ist herzeleid, ja, wol der bittre tod.”² El laconismo de la formulación de Rist es revelador. Mientras sus líneas se hacen eco de la melancolía de la representación exageradamente desarrollada por Jacques en “El mundo es un escenario” -su soberbia en “Como quieras” (*As You Like It* (II, vii, 13966), el desorden terrenal en el verso de Shakespeare, nos distrae y hasta sugiere que la poesía, como la comida y el sexo, pueden compensar el “olvido” (l. 165) hacia el que todos nos inclinamos de una manera en que el lacónico luterano Rist no lo hace, implícitamente iconoclasta (sin imágenes) y bajo la forma de una máxima. Rist nos consuela, relativamente, por ser prisioneros temporales en este mundo, señalando al otro, que es *la* única posición más alta desde la cual la totalidad del juego de la vida puede -y debe- ser visto. Para Rist hay, desde el punto de vista lógico y teológico. sólo una posición, omnisciente, además básicamente invisible, desde la cual observar el espectáculo. Sólo Dios tiene acceso al mejor asiento en la casa.

Los versos de Rist apuntan a la intersección de las retóricas teo-políticas y dramático-poéticas que eran habituales en el mundo tan confesionalizado de la Edad Moderna de la Europa Central.³ Para los luteranos modernos, el mundo terrenal, en cuyo

² (¿Qué es pues esta vida? Se la puede llamar un *Trauerspiel*, que empieza bien y como nosotros quisiéramos, está llena de temor en el medio y el final es doloroso, debido a la muerte amarga.) .Vid. Rist citado en Herbert Cysarz, Ed. *Vor- und Frühbarock*. Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Barocklyrik. Band I. Leipzig: Reclam, 1937, p. 236.

³ Heinz Schilling y Wolfgang Reinhard han definido la confesionalización como el proceso a través del cual, comenzó aproximadamente en la mitad del siglo XVI una “profesada” o “confesada” religión, tanto protestante como católica, se convirtió un medio para dotar a agrupaciones sociales y políticas en limitados,

triste escenario se desplaza el hombre es, de manera explícita, sólo uno de los que en realidad son “dos reinos” (*zwei Reiche*). En principio muy separados uno del otro, los dos “órdenes de gobierno a través de los cuales Dios ejerce su señorío sobre la humanidad” – el “señorío” y “gobierno de Dios” y “Cristo,” por un lado, y el “de este mundo,” o gobierno secular, por el otro –están a pesar de todo –precisamente a causa de este “señorío”– unidos de forma inseparable.⁴ Dado que la ley de Dios debe ser entendida no sólo como algo activo en el *theatrum mundi* de los ciclos de la vida humana, sino también y específicamente en el *Trauerspiel* del mundo *político* profano, era una cuestión particularmente volátil dentro de las consecuencias de la edad de consolidación confesional que comenzó, con la Paz de Augsburgo (1555) y su doctrina del *cujus regio, ejus religio* y culminó en el momento westfaliano después de la firma de los tratados de Münster y Osnabrück en 1648, cuyo objetivo era aplacar los vientos de la guerra confesional de forma definitiva. Durante esta época, como sabemos, el comienzo de lo que Carl Schmitt llama teología política, cuando las actividades y regímenes seculares y sagrados se superponían -literalmente- con frecuencia, las perspectivas de quienes tenían autoridad continuaron, alineadas de forma deliberada con el punto de vista según el cual Dios había tenido el monopolio durante mucho tiempo.⁵ En las tablas del *theatrum mundi* en la vida política moderna, la cuestión era la siguiente: ¿El presente *Trauerspiel* era creación de Dios o del hombre? La forma en que se respondiera, tenía implicaciones en cómo se actuaría –o no se actuaría- en el mundo político.

territorios de la Europa central principalmente, desde la ciudad hasta un principado y “reino” o estado con identidades normativas basadas en la rutinización y estandarización de la conducta religiosa colectiva. Se caracteriza como un “proceso social” el cual “coincide en gran parte, pero algunas veces en conflicto con, la formación del estado moderno.” A lo largo de la “edad de la confesionalización” en la Edad Moderna, por consiguiente, los temas doctrinales y pastorales por un lado, y las políticas comunitarias y públicas por otro, sólo pertenecían aparentemente pertenecían a dos esferas diferenciadas de la actividad. Sobre la tesis de la confesionalización vid. Thomas A. Brady, Jr. “Confessionalization—The Career of a Concept,” en: John M. Headly, Hans J. Hillerbrand, y Anthony J. Papalas, (Eds.) *Confessionalization in Europe, 1555-1700*. Aldershot: Ashgate, 2004, 1-20. Brady cita el ensayo de Heinz Schilling, “Die Konfessionalisierung von Kirche, Staat, und Gesellschaft,” en Reinhard, R. and Schilling, H. (Eds.) *Die Katholische Konfessionalisierung*. Gütersloh/Münster, 1995, en este trabajo, 20.

⁴ Lutero utiliza por lo menos dos términos alemanes para referirse a estos dos “reinos” en este trabajo. *Reich* (realm, kingdom) *reino* y *Regiment* (ruled jurisdiction, government) *competencia jurisdiccional, gobierno*. Vid. W.D.J.C. Thompson, “The ‘Two Kingdoms’ and the ‘Two Regiments’: Some Problems of Luther’s *Zwei-Reiche-Lehre*,” *Journal of Theological Studies* N.S. 20: 1 (1969), 164-85, y Paul Althaus, “Luthers Lehre von den beiden Reichen im Feuer der Kritik,” *Luther-Jahrbuch* (1957), 40-68. Las citas son, en este caso, de Althaus, 40.

⁵ Carl Schmitt, *Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty*. Trad. Georg Schwab. Cambridge: The MIT Press, 1985, en esta cita, 36.

En ninguna parte, estos asuntos fueron abordados como en la tradición dramática post-westfaliana a la cual también se aplica el término *Trauerspiel* entendido más estrictamente, en la tradición de las “mourning plays” del siglo XVII que fueron el principal tema de estudio de Walter Benjamin en su poco conocido y bastante oscuro *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928).⁶ Utilizo aquí el término post-westfaliano en el sentido literal, ya que las obras del Barroco alemán que Benjamin analiza fueron en su mayor parte escritas después de la firma del Tratado y por eso, a menudo tomaron como su tema el impacto de su lógica en las realidades de los autores y audiencias y sus vidas más explícitamente confesionalizadas. Al comienzo de la última sección del capítulo de su libro: “*Trauerspiel* and Tragedy”, Benjamin define las obras que le interesan, exactamente en estos términos: “Los grandes dramaturgos alemanes del Barroco eran luteranos” y luego continúa con el examen de las implicaciones de la doctrina calvinista y luterana para la vida en la “esfera política secular” (138/317). La mayoría de los estudiosos de Benjamin -aparte de Klaus Garber y, más recientemente, Daniel Weidner- han mantenido juntos las obras y los autores del protestantismo post-westfaliano del Barroco de Silesia, y los detalles confesionales y las realidades político-teológicas de ambos y -también importante- los del mundo de Benjamin fuera de alcance por un largo tiempo.⁷ Esta tendencia crítica ha dificultado ver cómo en el *Trauerspiel* barroco alemán del siglo XVII -como género- y en el específico *Trauerspiel* que aquí está en el centro de mi discusión, la *Catharina von Georgien Oder Bewehrete Beständigkeit. Trauer-Spiel* de Andreas Gryphius (*Catalina de Georgia, o la Constancia preservada. Drama lloroso*) (1657), los dos reinos de Lutero, y por lo tanto, la vida en este mundo y la fe en el más

⁶ A partir de esta referencia, cito la traducción inglesa de Osborne, pero también destaco las referencias en el texto alemán entre paréntesis. Vid. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*. John Osborne, trad. London/New York: Verso, 1977, y *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), en: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Eds. Frankfurt: Suhrkamp, 1980. I-1, 203-430. Las referencias de páginas están secuenciadas en inglés/alemán,

⁷ Vid, por ejemplo, Klaus Garber, “Konfession, Politik, und Geschichtsphilosophie im *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.” en Garber, *Rezeption und Rettung: Drei Studien zu Walter Benjamin*. Tübingen: Niemeyer, 1987, 81-120, y Daniel Weidner, “Kreatürlichkeit. Benjamins *Trauerspielbuch* und das Leben des Barock.” In: Weidner, Ed. *Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung*. Frankfurt: Suhrkamp, 2010, 120-38. Sobre el contexto luterano de las obras silesianas y las obras de Andreas Gryphius’ en particular, vid. Rüdiger Campe, “Theater der Institution. Gryphius’ *Trauerspiele Leo Arminius, Catharina von Georgien, und Papinianus*.” en: Roland Galle/Rudolf Behrens. Eds. *Konfigurationen der Macht in der Frühen Neuzeit*. Heidelberg: C. Winter, 2000, 257-87, y Hans Feger, “Zeit und Angst. Gryphius’ *Catharina von Georgien* und die Weltbejahung.” en: Feger, Ed. *Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts. Gedenkschrift für Gerhard Spellerberg (1937-1996)*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1997, 71-100.

allá, son forzados dentro del incómodo abrazo dramático, político y teológico que está representado en el emblemático doble título, el cual separa y al mismo tiempo reúne las dos economías de las que la sufriente y eventualmente martirizada Catalina de Georgia es una parte y entre las que ella debe elegir en la obra. A los ojos de los espectadores de esta elección -tanto en la obra como en el público que la mira- la lucha de la reina se desarrolla dentro de un distanciamiento entre dos economías seculares y sacralizadas bastante diferentes del sentido y la representación que asume el dificultoso nacimiento de la política autónoma secular saliendo de las brasas todavía resplandecientes de las modernas guerras de religión. Benjamin parece haber comprendido los orígenes históricos del problema en los siglos XVI y XVII, como se señaló antes. Por nuestra parte, podríamos comprender mejor su argumento sobre el *Trauerspiel* en general y sobre la obra de Gryphius en particular, situándolo dentro del contexto de la política confesional durante el período en que escribió.

Las referencias de Benjamin al luteranismo barroco fueron incluidas, como he argumentado en otro lugar, en los enfrentamientos a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX entre las confesiones cristianas conocidas como la “lucha por la civilización” (*Kulturkampf*) en las que el conflicto todavía no completamente digerido del momento post-westfaliano se mantenía vivo.⁸ Los principales sentimientos de quienes estaban relacionados en estas disputas pueden conocerse, por ejemplo, a través de las palabras de un miembro fundador de la Asociación de Protestantes liberales, Daniel Schenkel, que en 1862 escribió: “Nosotros decimos con la más profunda convicción: El completo progreso cultural de la gente de nuestro siglo descansa en la bases de la religión, la moral y la libertad espiritual, y por esa misma razón, en el protestantismo”.⁹ Después de la unificación en 1871 y a lo largo del siglo XX, los grandes logros de la modernización estatal en Alemania siguieron siendo entendidos como coincidentes con una específica confesión del Protestantismo, tal como se puede leer en un texto partidario escrito para la Unión Protestante (*Evangelischer Bund*) de Berlín en 1913: “Los intereses espirituales y morales de una Alemania unificada son iguales que sus intereses cristianos. El desarrollo

⁸ Vid. mi “Enchantment in Times of War: Aby Warburg, Walter Benjamin, and the Secularization Thesis.” *Representations* 105 (2009), 133-67, donde investigo la “lucha por la civilización” con más profundidad.

⁹ Daniel Schenkel, *Die kirchliche Frage und ihre protestantische Lösung*. Elberfeld: R.L. Friedrichs, 1862, 12: “[W]ir sagen mit tiefster Ueberzeugung: Der gesammte Culturfortschritt der Völker unseres Jahrhunderts beruht auf den Grundlagen der religiösen, sittlichen und geistigen Freiheit, und eben darum auf dem Protestantismus.”

espiritual y moral de toda Alemania, incluyendo sus católicos, descansa en la Cristiandad de la Biblia y la Reforma”.¹⁰ Esta posición se reafirma justo un año más tarde, después de la declaración de guerra, cuando las hazañas de la belicosa nación son específicamente relacionadas con el legado luterano, como lo pone en claro el título del libro de Wilhelm Walther de 1914, *La espada de Alemania como fue consagrada por Lutero (Deutschlands Schwert durch Luther geweiht)*.¹¹ En los años posteriores a 1914, este tipo de pensamiento se hace conocer como teología de guerra (*Kriegstheologie*) y “enmarca” la guerra vigente “a la luz de la voluntad divina”.¹² Benjamin debe haber conocido el desarrollo de esta lógica a través del chocante conducto directo entre este mundo y el próximo que suponía, principalmente a través de su amigo, el teólogo protestante, Florens Christian Rang.

Desde luego, no todos los protestantes seguían la lógica de la *Kriegstheologie*. Uno de los teólogos contemporáneos más famosos, Karl Barth, por ejemplo, escribe sobre su “disgusto” cuando encuentra “casi a todos mis maestros alemanes” como firmantes del “horrendo manifiesto de los 93 intelectuales alemanes, quienes, ante el mundo entero, cerraron filas con la agenda política de la época de guerra”.¹³ Barth más bien respaldaba una decisiva versión antiliberal protestante de la teoría de los dos reinos que rechazaba radicalmente la posibilidad de la inmanencia de Dios en el mundo y con ello, la noción de que uno pudiera unir la voluntad o el plan de Dios con cualquier planificación humana (por ej. estatal o militar). Más aún, el problema con la versión alternativa de Barth de la doctrina de los dos reinos, basada en la llamada teología dialéctica, era que la absoluta separación entre este mundo y el próximo pudiera -y así lo hizo- inclinarse tan fácilmente dentro de su contraria, especialmente, dentro de la lógica polémica de acuerdo que aparece, por ejemplo, por debajo de la superficie de los pensamientos del contemporáneo

¹⁰ Citado en Helmut Walser Smith, *German Nationalism and Religious Conflict. Culture, Ideology, and Politics, 1870-1914*. Princeton: Princeton University Press, 1995, 160: “Die geistigen und sittlichen Interessen Gesamtdeutschlands sind aber zugleich die christlichen Interessen. Denn auf das Christentum der Bibel und der Reformation ruht die geistige und sittliche Entwicklung von ganz Deutschland, einschliesslich der deutschen Katholiken.” Agradezco al profesor Smith (Vanderbilt) por facilitarme el texto original de esta referencia.

¹¹ Vid. Walther, *Deutschlands Schwert durch Luther geweiht*. Leipzig: Dörffling und Franke Verlag, 1914. Walther explica el “derecho divino legitimado” que los alemanes tenían para enfrentar la guerra (1) con el objetivo: “La guerra es el deseo de Dios” (11).

¹² Roger Chickering, *Imperial Germany and the Great War, 1914-1918*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 125.

¹³ Karl Barth, “Nachwort,” in: Friedrich Schleiermacher. *Schleiermacher-Auswahl*. Munich and Hamburg: Siebenstern Taschenbuch Verlag, 1968, 290-312, en este trabajo, 293.

de Barth, el teólogo luterano alemán, Friedrich Gogarten. En 1924, Gogarten escribió que “todas las instituciones y funciones de la vida humana tales como el matrimonio, la escuela, el estado, la economía, el arte, y la ciencia” eran efímeras, meros productos de la criatura, del “sujeto” humano, “del yo”. Sólo abriendo nuestros ojos al “Tu” de la realidad divina puede la real “ley de las cosas” ser reconocida y la (i)rrealidad limitada de tales instituciones ser “destruida.”¹⁴ La consecuencia de esta óptica mística podría ser, en efecto, un apartamiento, una tolerancia o un rechazo de las iniquidades del mundo consideradas irrelevantes para el destino de nuestra alma. En *La ética protestante (The Protestant Ethic)*, Max Weber, como sabemos, describe el vínculo alternativo y la disyuntiva entre los dos reinos que permiten este tipo de incontrolada autonomía de lo secular como en la doctrina de la “absoluta trascendentalidad de Dios”.¹⁵ Para él, como para Benjamin, el calvinismo llena el vacío con trabajo honesto. Antes, en el libro sobre el *Trauerspiel*, Benjamin se refiere a la ausencia de cualquier “escatología” (66/246) como una característica de un Barroco luterano específico, y distingue su mundo del de su gemelo reformado. Para los luteranos del Barroco, él escribe con una valoración más o menos precisa históricamente, que también resuena en los temas de Barth y Gogarten “el más allá se rellena con elementos que contienen el menor aliento posible de este mundo”. Es este mismo “vacuum” (66/246) el que, en la posterior sección sobre melancolía es resultado del “mundo vacío” de la de-secularización del luteranismo -o re-sacralización- de la religión, y de este modo crea la provocadora relación “antinómica” de las personas religiosas con la “vida secular”, “cotidiana” (138/317).

Es esta misma antinomia la que se encuentra en el centro de *Catharina von Georgien Oder Bewehrete Beständigkeit* (1657) de Andreas Gryphius. No sorprende por lo tanto, que Benjamin lo cite en muchas ocasiones en el libro sobre el *Trauerspiel* (70, 249; 71, 251; 219-20, 393). Sus declaraciones sobre las competencias de lealtades de la vida política y espiritual de la primera modernidad (y más adelante) bajo cielo luterano parecen particularmente aptas en conexión con la obra. Gryphius toma como su tema la trama de una figura histórica, una reina cristiana ortodoxa, quien, de acuerdo al menos con una fuente, era una astuta estratega militar y una fuerza política formidable en el

¹⁴ Friedrich Gogarten, “Nachwort,” in: Martin Luther, *Vom unfreien Willen*. Munich: Chr. Kaiser Verlag, 1924, 344-71, aquí 371.

¹⁵ Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, trans. Talcott Parsons. London and New York: Routledge, 1930, 1992, 60-1.

complejo mundo de Asia centro-occidental en la Edad Moderna que encontraba a Georgia atrapada entre Persia y el poderoso Imperio Otomano.¹⁶ La Catalina histórica guió a su gente con eficacia, pero al final fue tomada como cautiva y retenida por el Sha de Persia durante siete años. Como castigo por su negativa a cumplir, tanto con sus demandas para convertirse y aceptarlo por marido y también como resultado de algunas hábiles maniobras políticas de los consejeros diplomáticos del Sha, Catalina fue primero brutalmente torturada y al final quemada viva en 1624. La obra de Gryphius se presenta - y ha sido leída de esta manera en gran parte- principalmente como una demostración de la constancia cristiana (*constantia*, *Beständigkeit*) que dota con importancia y verdad místicas su brutal estancia política en esta tierra. Es por esta razón que la obra ha sido definida como una “Versión protestante del (género) del “drama de mártires” en el centro del cual se encuentra una “genuina oposición luterana del poder secular y espiritual”.¹⁷

El autor se propone lograr esta distinción y la distancia entre los dos reinos de la contingencia político-histórica y la verdad ético-moral cristiana. Pero el de Gryphius era un mundo post-westfaliano, como se señaló más arriba, en el cual, como en el mundo de la “teología de guerra” del temprano siglo XX, la relación entre lo sagrado y lo secular era polémica. La imposibilidad de distinguir entre los dos reinos es captada en el emblemático “doble título” de la obra (195/371) hacia el que Benjamin llama la atención como parte de la fuerza alegórica nunca “desapercibida” (191/368) del *Trauerspiel* Barroco. Tanto en general, como en esta obra en particular, la alegoría barroca trabaja para asegurar que el caso extremo del sufrimiento de la reina en este mundo está incluido en una economía de significación divina señalando lo que Benjamin describe como la “percepción profana del espectador” (193/369) a su cercana constancia mística, y a su gloria en el mundo del más allá.¹⁸ Y sin embargo, Benjamin escribe “Entre más sea la importancia” de su sufrimiento, más significativo es su “sometimiento a la muerte”

¹⁶ Bethany Wiggin, “Staging Shi’ites in Silesia: Andreas Gryphius’ *Catharina von Georgien*” (*German Quarterly* 83: 1 (2010), 1-18), argumenta que necesitamos tener una aproximación más profunda a la situación de Georgia y la relación entre el Sha shiíta y los Otomanos sunitas durante el final del siglo XVI y comienzos del siglo XVII si queremos comprender lo que nos dice la versión de Gryphius de estos hechos sobre la común fractura confesional de cristianos y musulmanes en la Edad Moderna

¹⁷ Thomas Borgstedt, “Gryphius: *Catharina von Georgien*. Poetische Sakralisierung und Horror des Politischen.” In: *Dramen vom Barock bis zur Aufklärung*. Stuttgart: Reclam, 2000, 37-66, en este texto 61 y 49.

¹⁸ Vid. Weidner (nota 7) con un excelente análisis del “genuin christlichen Hintergrund der Allegorie” en Benjamin (136-7).

“porque” agrega que “(es) la muerte la (que) remueve más profundamente la abrupta línea de demarcación entre la naturaleza física y su sentido” (166-343). Tanto para Benjamin como para Gryphius, entonces, la misma línea que inserta con fuerza el *theatrum* del sufrimiento de Catalina en el plan de Dios -en el mundo luterano- es la que divide un Reino del otro, forzando al hombre a luchar por sí mismo con los desperdicios del mundo.¹⁹ La definición de Benjamin de la “violencia” del “movimiento dialéctico” de alegoría (166/342) que domina las obras barrocas describe bien esta situación. Por un lado, relaciona el “panorama helado, primordial” de la historia “secular” y por el otro, la “desdoblada” (evolución, *Entfaltung*) del “significado” de la aparente “desgraciada muerte” de la “criatura” (166/343).

Es importante detenerse en el uso del término de Benjamin: “desgraciada” (*gnadenlos*) en este contexto, pues, como él supone con acierto, ni los personajes ni los espectadores de la obra de Gryphius pueden comprender el significado de la brutalidad del mundo si no lo ven a partir de la posición del Divino maestro de ceremonias que está por encima de ellos -o al menos, con Su ayuda.²⁰ Sin la perspectiva divina, la violencia del *Trauerspiel* de la vida es sólo violencia, nada más. Entonces, no es la ausencia de trascendencia, como nota Nicola Kaminski, sino más bien, la cuestión de su “disponibilidad” para el espectador lo que está en juego.²¹ En una pregunta que no es retórica, Benjamin señala la dificultad de ver detrás de la violencia del mundo su más importante significado cuando escribe hacia el fin del libro sobre el *Trauerspiel*: “Cuál es el sentido de esas horribles escenas de martirio en las cuales el drama barroco tanto disfruta?” (216/390). Su teoría de la alegoría está diseñada para abordar esta pregunta. Otra vez lo que él entiende sobre las implicaciones históricas y confesionales del tema, está confirmado por su declaración de que lo que emergió durante la paradigmática “edad emblemática” de la Reforma, era un específico “amor por lo visual” “alemán” (168/345).

¹⁹ La “pérdida de la trascendencia” en las obras barrocas – y lo que Benjamin entiende por esta “pérdida” – es algo más complicada de lo que Samuel Weber afirma. Vid. su comentario sobre el argumento de Benjamin sobre la pérdida de una “cierta relación hacia la trascendencia” en general en “Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin’s *Origin of the German Mourning Play*.” *Modern Language Notes (MLN)* 106: 3 (1991), 465-500, en este trabajo, 493-8.

²⁰ Weber (nota 19) enfatiza la ausencia, o invisibilidad de la gracia (477). Sobre “fe desesperada” como el “momento final, el punto final en la alegoría barroca” en los comentarios de Benjamin, vid. también Bainard Cowan, “Walter Benjamin’s Theory of Allegory,” *New German Critique* 22 (1981), 109-22, en este trabajo, 119.

²¹ Nicola Kaminski, *Andreas Gryphius*. Stuttgart: Reclam, 1998, 102.

La obra de Gryphius le debe haber parecido extremadamente luterana (más que calvinista) en su casi maníaco intento de exhibir el vínculo necesario entre los evidentes trabajos visibles de su mundo y la voluntad invisible de Dios por medio de su altamente emblemática textura y temas.²² Uno de los principales intereses en el capítulo final del libro sobre el *Trauerspiel* es definir cómo funcionaba realmente la alegoría en términos luteranos.²³

La *Catalina de Georgia* de Gryphius llama la atención, desde el principio, sobre los desafíos del emblemático pensamiento luterano. Al comienzo del primer acto, por ejemplo, la reina narra a su compañera y servidora, Salomé, el sueño que había tenido la noche anterior. En el sueño, Catalina observaba cómo, vestida con el magnífico atuendo de su posición real, había comenzado a sentir en sus sienes, al tiempo que se contraían, la presión de su corona ornada de diamantes.²⁴ “En sólo un momento” (*in einem Nu* – I, l. 330), la corona se transformó en una corona de espinas; perforando y luego penetrando profundamente dentro de su cráneo, provocando que chorros de sangre corrieran por su cara (l. 335). Cuanto más luchaban, ella y otros, en el sueño, para liberarla de esa “agonía tan terrible” (*die höchste Qual* - l. 342), más firmemente se afirmaba la corona de espinas. Mientras ella sufría el torturante abrazo de su corona, “un extraño” la agrede, “no sin dolor” agarrando sus pechos (*ein frembder Mann...nicht ohne Pein* – ll. 343-4) de tal manera que ella se desmaya, para luego despertarse, en el sueño, con una sensación de bienestar.²⁵ En el quinto acto, el sueño se vuelve realidad, aunque es narrado fuera de bastidores, ya que el verdadero tormento de la reina es descrito con un detalle aún más espantoso por otra servidora que relata la escena (V, ll. 61-100). Podemos argumentar

²² Vid. el artículo fundacional de Hans-Jürgen Schings sobre *Catharina von Georgien* en el cual propone con sagacidad que lo emblemático *Trauerspiel* (*spectaculum*) del martirio de la reina sólo puede ser leído correctamente por Dios (“*Catharina von Georgien. Oder Bewehrete Beständigkeit*” en Gerhard Kaiser, Ed. *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Interpretationen*. Stuttgart: Metzler, 1968, 35-72, en este trabajo, 41). Una fascinante investigación del martirio y la (in)visibilidad mundana de la salvación, en Christopher Wild, “Fleischgewordener Sinn: Inkarnation und Performanz im barocken Märtyrerdrama,” en Erika Fischer-Lichte, Ed. *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001, 125-54.

²³ Vid. Weidner (nota 7) sobre la necesidad de entender la teoría de Benjamin de la alegoría en términos de su interés en “kultur- und religionsgeschichtliche Fragen” (136).

²⁴ Cito a Andreas Gryphius, *Catharina von Georgien. Trauerspiel*. Alois M. Haas, Ed. Stuttgart, Reclam, 1975. Todas las traducciones en el artículo del alemán al inglés son de Jane O. Newman

²⁵ Albrecht Koschorke se refiere a “unübersehbare erotische Konnotationen” de los sueños. Vid. su “Das Begehren des Souveräns. Gryphius’ *Catharina von Georgien*,” en *Figuren des Europäischen. Kulturgeschichtliche Perspektiven*. Daniel Weidner, Ed. Munich: Fink Verlag, 2006, 149-62, en este trabajo, 156.

que la atención a exactitudes anatómicas fue posible, por la participación de Gryphius en la disección pública de cadáveres humanos en el famoso teatro anatómico de Leiden, donde había estado seis años (1638-44). De todos modos, el autor impiadoso hace sobrevivir a la reina luego del brutal despellejamiento sólo para empujarla, todavía viva, a las llamas (V, ll. 104-25). La atención de Gryphius, en lo que sigue, por la espantosa teatralidad del martirio puede explicar la serie de grabados que fueron impresos en 1655 en relación con lo que algunos investigadores entienden como una planeada representación de la obra tal vez perversamente dedicada a la duquesa reinante, Luisa, de la pequeña corte de Silesia en Ohlau: se trata de una soberana femenina y cabeza de un estado que probablemente, como Catalina, fuera miembro de una minoría religiosa también.²⁶ En estos grabados de Johann Using, la imagen del cuerpo torturado de la mujer captura la atención del observador y es tan difícil de abandonar como los detalles con los que se describe en el texto. Dado que cualquier *Trauerspiel* barroco alemán contiene este tipo de escena macabra, no sorprende que Benjamin se refiera a ellos como “teatro vulgar” (158/335) y que desarrolle su teoría de la alegoría en base a lecturas sobre el sentido de los cadáveres mutilados, decorados, y ruinas que contaminan el escenario del siglo XVII del que se ocupa. Cuando declara que las “normas de lo emblemático” (216/391) son las que permanecen detrás de estas escenas de crueldad y martirio, se nos puede perdonar por pensar que él puede haber tenido en mente no sólo las escenas de torturas sino también la de la narración del sueño con que comienza la obra de Gryphius en las que se basan. El sueño tenía, en realidad, precedentes en emblemas reales. La representación en la obra de prácticas modernas de su lectura capta el dilema de comprender cómo este mundo y el próximo están relacionados y bien puede haber sido lo que ayudó a Benjamin a ver la alegoría en un marco confesional.

La imagen de la corona de espinas de Catalina a la que refiere el sueño puede encontrarse en varios libros de emblemas del siglo XVII, a los cuales se refiere Benjamin como los “auténticos documentos del modo alegórico moderno de ver las cosas” (162/339). Estas colecciones de sabiduría popular que circulaban ampliamente otorgaban

²⁶ Harald Zielske. “Andreas Gryphius’ Trauerspiel ‘Catharina von Georgien’ als Politische ‘Festa Teatrale’ des Barock-Absolutismus.” En: Bärbel Rudin. Ed. *Funde und Befunde zur Schlesischen Theatergeschichte*. Dortmund: Veröffentlichungen der Forschungsstelle Ostmitteleuropa, 1983. 1-32. Los grabados están reproducidos en Zielske y en el v. 3 de la edición de Hugh Powell de las obras de Gryphius’ (Andreas Gryphius, *Trauerspiele* III. Tübingen: Niemeyer, 1966.)

oportunidades para la combinación ingeniosa de elementos de la naturaleza, la historia y el mito y estaban destinadas a revelar -o provocar la construcción en los lectores- la coherencia de los mundos fenomenológico y noumenal.²⁷

Un ejemplo particularmente adecuado del emblema de la corona de espinas puede encontrarse en *La Morosophie* de Guillaume de La Perrière's de 1553.²⁸ La *pictura*, a la que los teóricos de los emblemas se refieren como el “cuerpo” de los emblemas, es una opulenta corona repleta de espinas en su interior; los versos franceses que la acompañan, el “alma” o *scriptura*, da brillo a la imagen que informa al lector sobre su sentido más importante, en especial, que el “oro delicado” (*d'ors fin*) de la corona significa solamente “gran dolor” (*grand douleur*) para el que la lleva. Combinados, el “cuerpo” y el “alma” de los emblemas tienen como objetivo garantizar el conocimiento dentro de una lección antes oscura, pero ahora clara moral, política, religiosa, o natural-histórica sobre las realidades de las cargas peligrosas de los soberanos. La propia inclusión durante la Edad Moderna de estos emblemas en diferentes inventarios de impresos en lugares comunes sobre las vidas de los poderosos, sugieren una cierta estabilidad hermenéutica, una garantía de ortodoxia interpretativa envolviendo en apariencia la afirmación de que los poderosos sufren precisamente cuando son poderosos.²⁹ Otro emblema cuyo lema dice: “TOLLAT TE QUI TE NON NOVERIT” (sólo te compra quien no te conoce) parece confirmar la regla. Este emblema era familiar a los consumidores de libros de emblemas en la Edad Moderna tales como el caso de la corona de espinas al cual se refiere el sueño de Catalina y es reproducido exquisitamente en *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria* (Cien emblemas ético-políticos) de Julius Wilhelm Zingref en 1619.³⁰ El

²⁷ Es mucho lo que se ha producido con respecto a los emblemas. Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery* London: The Warburg Institute, 1939, resulta fundacional tanto como Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. Munich: Beck, 1964.

²⁸ El emblema y los versos están reproducidos en Arthur Henkel y Albrecht Schöne, Eds. *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart, J. B. Metzler, 1967, 1259.

²⁹ Aunque esta lectura del emblema de la corona difiere en su atención en cuanto a la importancia martiroológica de la corona, (a lo cual regreso más adelante), las conclusiones de Albrecht Schöne sobre el significado de la corona sustentan la idea de que las convenciones establecidas sobre cómo leer cualquier significado de los emblemas estaba accesible en estas colecciones. Vid. este ensayo sobre la obra de Gryphius, *Carolus Stuardus*, en la colección de Kaiser (nota 22), “*Ermordete Majestät, Oder Carolus Stuardus*,” 117-69, especialmente 134-9, sobre el sueño de la corona en *Catharina von Georgien*.

³⁰ Julius Wilhelm Zingref, *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria* (1664). Heidelberg: Carl Winter, 1986, emblema 71.

emblema Zincgref se distingue por ser uno de los emblemas reales que Benjamin discute en el libro sobre el *Trauerspiel* (73/252).

La escasez de ejemplos históricos de emblemas en la argumentación de Benjamin no sugiere, sin embargo, que para él fuera desconocido lo que llama “los trabajos más originales” (162/339) de la emblemática barroca. Tampoco sus declaraciones sobre su importancia para la lógica alegórica del período tal como la recepción del emblema de la corona de espinas en la obra de Gryphius pone en evidencia. Como se destaca más arriba, Benjamin, como es por todos conocido, replica intuitivamente, dada la aparente estabilidad del sentido en las colecciones de emblemas, “las antinomias de lo alegórico” para afirmar que “ninguna persona, ningún objeto, ninguna relación pueden significar absolutamente nada más” (174-5-350). Sostiene, en otras palabras, que una de las principales tareas de la alegoría barroca era revelar que el sentido de sus imágenes -y por lo tanto de las fragmentarias “ruinas” de lo sublunar, o “creado”, el reino de (en este caso) la manipulación cortesana del mundo -real y de intriga que ambos representaban e “incorporaban”- no era estable. En los términos de la obra, esta podía ser construida como sugiriendo que no había relación garantizada entre el sufrimiento de Catalina en este mundo y su redención en el próximo. La declaración puede parecer perversa en el contexto de una obra que parece desear la celebración de la aceptación del martirio de la reina a ejemplo de Cristo a modo de unión con ella, con su *status* de redimida en el mundo celestial.

Sin embargo, la obra de Gryphius en realidad tematiza la dificultad de saber con certeza si esa redención ocurrirá -si su sufrimiento significa algo, en otras palabras- al mostrar que la importancia del emblema de la corona de espinas es al menos ambiguo en la obra.³¹ Varios personajes intentan leerlo. Después de que Catalina termina su narración del sueño, por ejemplo, su servidora, Salomé, hace un comentario de la imagen. El suelo es “demasiado verdadero (zu war - I, l. 355), dice Salomé; la reina ha sufrido mucho por las pesadas cargas de la majestad representada por la corona. El sentido de desahogo que Catalina siente al final del sueño es una premonición, independientemente, de la “libertad” (Freyheit - l. 357) que es inminente, especialmente desde que Salomé, luego,

³¹ Vid. Bettine Menke, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän-das Trauerspiel-Konstellationen-Ruinen*. Bielefeld: Transcript, 2010, passim, pero especialmente 215-7, sobre *Catharina von Georgien*. Sobre la tematización del *Trauerspiele* barroco de la “Problematik des Zuschauens” en terminos del “signo estético”, vid. Menke, 175-6, 191, y 194.

procede a revelar a la reina, que ella tiene un mensaje del hijo de la reina, Tamaras, que será enviado a la reina por secretos emisarios desde Georgia, los cuales son presentados inmediatamente en el escenario. En un discurso casi ininterrumpido de cerca de 300 líneas, -y por esta razón, en términos de representación, necesariamente sensacional- los campesinos de la reina le informan sobre los complejos sucesos políticos como si estuvieran en su casa. En principio, la lectura del sueño de la reina por parte de Salomé es rara porque la teoría de los emblemas en general y la teoría luterana de emblemas en particular, podrían sugerir que la luz, o “alma” de lo específico de una imagen de los emblemas se entiende como guía del lector de los emblemas en un ascenso del significado, es decir, hacia el conocimiento más general y la lección oculta en el “cuerpo” del ejemplo, y no para retroceder a un caso individual o simplemente histórico, tal como la llegada del mensaje del príncipe o el informe de los embajadores. Aunque ciertamente un poco heterodoxa en este sentido, la lectura inicial de Salomé parece adecuarse, sin embargo, con lo que era claramente aceptado en su tiempo como la forma en la cual el emblema de la corona de espinas debía entenderse, específicamente para indicar la realidad de las cargas materiales (ej. política y militar) de los que ejercen el poder.³²

Sin embargo, Gryphius no ofrece -sobre todo de Salomé- un comentario aparentemente convencional del emblema. Una segunda lectura del sueño de la corona sucede hacia el final del cuarto acto, después de que Catalina se da cuenta de que será torturada (IV, ll. 353-70). Este segundo comentario no concuerda con el primero. En este punto de la obra, la reina ha sido desafiada -en pago por su libertad- a hacer dos cosas: abjurar de su fe y entregar su castidad al Sha. Ella se ha negado y ha aceptado, en cambio, un destino de mártir. Por sobre la corona terrenal que el Sha le ofrece, Catalina elige, lo que ella llama, la “corona eterna” (*Cron der Ewigkeit* - IV, l. 262). La referencia es, también entre otras cosas, a la escena de comienzo de la obra, en la cual la figura alegórica de la “Eternidad” señala la naturaleza transitoria del poder terrenal representado por los residuos de poder desparramados alrededor de ella en el escenario (I, ll. 1-88);

³² Stefanie Arend describe de manera curiosa la lectura de Salomé del sueño como una indicación de su “Verständnislosigkeit” en términos del significado de la corona en su *Rastlose Weltgestaltung. Seneca'sche Kulturkritik in den Tragödien Gryphius' und Lohensteins*. Tübingen: Niemeyer, 2003, 104. Vid. sin embargo, la interesante investigación de Arend sobre la figura de Salomé - al mismo tiempo que la figura de la reina- como una *occupata* (la palabra crítica estoica para una persona muy terrenal). Arend identifica a Salomé como una protestante “Mitglied des weltlichen Regiments” y criatura de *Realpolitik*, también específicamente en términos de su lectura del sueño(103-9).

esta escena también es ilustrada por Using. En los grabados de Using, la corona terrenal que Salomé había tomado de la corona del sueño para simbolizar la mentira, aparece abandonada en primer plano; es la misma corona que adorna la portada de las ilustraciones de Using, concretamente, la que el Sha ofrece a la reina. En esta imagen, la “corona eterna” que Catalina prefiere puede ser vista como celestial y es propuesta a ella por una figura angélica; esta corona literalmente superior es también el tan conocido símbolo del martirio, la “corona Martyris,” y es acompañada por la hoja de palmera del sufrimiento.³³ Benjamin afirma que “El martirio (...) prepara el cuerpo de los vivos para propósitos emblemáticos” (217/391). La clara elección de una corona sobre la otra en la imagen de Using sin embargo minimiza el hecho de que en la obra, tal como Benjamin parece haber entendido, hay, en realidad, una lucha sostenida sobre cómo leer el emblema de la corona de espinas -y por lo tanto sobre el sentido de su elección.

En las lecturas rivales de Salomé y Catalina sobre el emblema de la corona de espinas, la obra de Gryphius ofrece un comentario juiciosamente escéptico sobre la dificultad de leer los hechos en el mundo como relacionados -o no- con un plan mayor. Esta dificultad surge con mayor claridad en el cuarto acto, cuando los dos ámbitos competidores de política mundana y gloria divina y por lo tanto los reinos enfrentados del hombre y Dios, están bajo constante presión. Cuando ella ofrece su versión del emblema, la reina en realidad llama la atención sobre el conflicto entre los dos reinos y sus economías políticas tratando de eliminar toda ambigüedad sobre el sentido de la corona. En el momento en que es alejada de sus servidoras y llevada hacia la cámara de tortura, recuerda su sueño y explica: “Ahora el sueño que la noche pasada, cuando yo estaba vencida por el sueño y el miedo, señalaba este resultado, está cumplido” (IV, ll. 353-5). En alusión al comentario de la reina, el cual dota a la corona de sentido divino, para reemplazar literalmente el anterior de Salomé, la obra de Gryphius podría ser leída como ofreciendo la lectura correcta, y de este modo desechando a Salomé, que vio la corona sólo como una imagen del poder terrenal, como una mala lectora de emblemas que atendió sólo a los peligros reales de la vida política moderna. El problema es que el comentario aparentemente desechado de Salomé parece haber estado más acorde que el de Catalina, con la *doxa* moderna sobre las cargas de la soberanía tal como las

³³ Vid. Schöne (nota 29), 134-5.

representaban los libros de emblemas. Por cierto, Stefanie Arend argumenta que una lectura cuidadosa del carácter de Salomé la revela –junto con Imanculi agente del Sha– como una defensora del más maquiavélico y hasta más hobbesiano, pero sin embargo más comúnmente aceptado, cálculo político moderno que domina la obra; por otra parte, Catalina no es inocente de su perfil, tal como destacan Arend, Bornscheuer y Campe.³⁴ En el contexto de los incontables mensajeros, embajadores y funcionarios de todo tipo que pueblan el escenario de Gryphius, Salomé e Imanculi representan la pululante clase burocrática y administrativa post-westfaliana cuyo trabajo era manejar los contactos y los conflictos que se daban entre y dentro de las más de 100 formas políticas de soberanía, grandes y pequeñas, que se habían signado en los tratados de Münster y Osnabrück en 1648.³⁵ Salomé es, después de todo, la que organiza la visita secreta de los mensajeros de Georgia y, como una agente de la teoría de la *raison d'état*, le recuerda constantemente a Catalina su obligación para asegurar la sucesión al trono de su hijo, *Tamaras* (I, ll. 169/226, por ejemplo).³⁶

El compromiso desarrollado por Catalina hacia el martirio, al reino celestial y la gloria puede parecer algo heterodoxo, hasta un poco fuera de lugar, y no es ciertamente un desafío para las posiciones políticas más pragmáticas que están firmemente promovidas a lo largo del texto. Es importante notar que Seinel Can, otro de los ministros del Sha, aparece al final de la obra como exitoso por manipular al embajador ruso para que no hiciera un alarde indebido por la muerte de Catalina (V, ll. 257-344); haciendo esto –como él explica– sólo crearía un incidente diplomático mayor, y arriesgaría la imagen pública de la política exterior rusa y el trono persa al mismo tiempo. En estas escenas, la obra sugiere que, lo que hacen quienes realmente tienen el poder, es actuar de manera pragmática, aún amoral, y ciertamente sin un claro sentido de -o preocupados

³⁴ Arend (nota 32), 101 y 117-24, Lothar Bornscheuer, “Diskurs-Synkretismus im Zerfall der politischen Theologie. Zur Tragödienpoetik der Gryphischen Trauerspiele,” en Feger, Ed., *Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts* (nota 7), 489-529, en este trabajo, 505, y Campe (nota 7), en este trabajo, 267.

³⁵ Aquí disiento de lo afirmado por Koschorke (nota 25) quien se centra más en el tema de “personale Souveranität” en la obra (cf. 151). Campe (nota 7) presta más atención a “Verhalten der Person in der Institution” (275) en la obra de Gryphius con referencias que reflejan el momento westfaliano. Sobre las “nuevas concepciones del estado” dirigido por los dramas barrocos, vid también Lutz P. Koepnick, “The Spectacle, the *Trauerspiel*, and the Politics of Resolution: Benjamin Reading the Baroque Reading Weimar,” *Critical Inquiry* 22: 2 (1996), 268-91, en este trabajo, 279-80.

³⁶ Sin embargo, sobre la misma Catalina, como un ejemplo de la teoría de la *raison d'état*, vid. Peter-André Alt, *Der Tod der Königin. Frauenopfer und politische Souveranität im Trauerspiel des 17. Jahrhunderts*. Berlin/New York: de Gruyter, 2004, 60-83.

por- los límites, y que ellos continuarán haciendo esto aún – o quizás mejor- en ausencia de la reina martirizada.

Sin embargo es importante recordar, en este contexto, que el texto de la obra en sí mismo no requiere que la tortura de la reina sea escenificada. De hecho, Gryphius tiene como objetivo presentar la disección de su cuerpo y la sangrienta amputación de sus pechos “simplemente” a través de la narración de una servidora que ella misma dice que se ha desmayado ante la vista de la agonía de Catalina y era por consiguiente imposible, para ella como para el público de la obra, contemplarlo realmente en detalle (V, ll. 10-3 y 96-100).³⁷ El texto indica, sin embargo, que el Sha *está* presente en la cámara de tortura (V, l. 45, por ejemplo); su macabra asistencia al acto está representada con exactitud por Using. La incapacidad del Sha para alejarse de la vista del cuerpo torturado de la reina es importante porque llama la atención sobre la extraña escena del final de la obra, en la que él es representado como experimentando algún tipo de visión que se alterna con el sueño de la corona de espinas al comienzo (V, 345/448). En una repetición de la secuencia del sueño, el texto insta a una aparición de la reina maltratada para que sea transformada en un ángel frente a los ojos del Sha (ll. 375/400). No está claro cómo esta escena pudo haber sido representada realmente. El grabado de Using erróneamente muestra al Sha mirando fijamente sólo a Catalina post-transformada, y así ni captura su contemplación horrorizada del cuerpo mutilado, tal como se muestra en diez líneas de explosivo terror y lamento (ll. 375/84), ni su (para él) igualmente terrorífica transmutación dentro de una forma angélica, la cual tiene el efecto colateral de traducir su supervivencia terrenal en un infierno síquico viviente. El Sha reproduce la transformación de la reina, en otras palabras, pero al revés, mientras su elevación melodramáticamente inverosímil en un estado de visible eterna felicidad desencadena su caída en una vida de tormento psicológico invisible en el escenario del *theatrum* del mundo. La escena nos permite preguntarnos, como Kaminski ha hecho, qué podemos decir del hecho de que el único personaje en esta obra realmente capaz de completar una lectura emblemática propiamente luterana mirando más allá del cuerpo mutilado de la reina en su sentido en un reino trascendente, es el Sha shiíta, quien lo hace, además, sólo en un estado de

³⁷ Vid. Kaminski (nota 21) para una lectura inteligente del modo en el cual la servidora adicional de Catalina escucha sin embargo, el informe truncado de Serena y provee los correspondientes destellos del significado del sufrimiento terrenal de la reina para su salvación en el más allá (110).

intensa confusión, aún de demencia.³⁸ La imagen de Using provee al espectador de lo que el lector o el público no ven en la obra, precisamente la redención de la reina, la cual en el texto de la obra aparece sólo como parte de una poco fiable, y por esta razón, problemática alucinación. La obra de Gryphius plantea varias veces el desafío sobre cómo leer los conjuntos de emblemas, reinas torturadas, y el *Trauerspiel* mundano de la vida, con propiedad y nos pide considerar si las deprimentes realidades de este mundo hacen o no centro más allá de ellas mismas o si significan algo más que el reino de la historia de las que derivan. Aún si esto es así, cómo sabemos que las apariencias son algo más que las incoherencias de histéricos o dementes? Esta es la lección que Benjamin destaca sobre lo emblemático en el libro sobre el *Trauerspiel* indicando lo que él puede haber aprendido de las obras barrocas. Porque mientras está claro que Gryphius envuelve el tema del sufrimiento de la reina en el aparato emblemático exageradamente redentor por el cual la obra es tan bien conocida, esto no significa que él no reconozca sutilmente también la dificultad, si no también la definitiva arbitrariedad de leer -y vivir- la historia alegóricamente en un mundo luterano, la verdadera dificultad que subraya la discusión de Benjamin sobre la emblemática barroca. La discusión de Benjamin sobre la alegoría comienza, como se señaló más arriba, con la declaración de que las “antinomias de lo alegórico” dictan el carácter “dialéctico” (de la alegoría) a través del cual “cada persona, cada cosa, cada relación puede significar absolutamente cualquier otra cosa” (174-5/350). La esencia de la relación *pictura-scriptura* en el emblema es, por cierto, que un objeto puede significar algo más. Pero si, tal como afirma Benjamin, “el mundo profano” puede ser “tanto elevado como infravalorado” (175/351), cómo se puede garantizar una evolución desde la *pictura* hasta su apariencia espiritual? Benjamin puede haber atisbado los orígenes de su dilema en la historia de la propia emblemática, pues, aunque está básicamente preocupado para explicar lo que llama el “origen cristiano de la perspectiva alegórica” (220/394), él se apoyó mucho en largas referencias del trabajo del historiador del arte y la cultura Karl Giehlow sobre jeroglíficos, al mismo tiempo que su prolongación en Aby Warburg, Erwin Panofsky, y Fritz Saxl, para explicar el poder, residualmente pagano y aún demoníaco que puede corresponder al mundo “material”,

³⁸ Kaminski (nota 21), 104.

“síquico” y “elemental...de lo creado” (226-9/400-402) en el proceso de alegorización.³⁹ Este es el poder que puede potencialmente bloquear -aún si lo provoca y es necesario- el proyecto del escritor alegórico cristiano su paso del reino físico al espiritual. El escritor alegórico tiene que hacer todo lo que puede para resistir y triunfar sobre la fascinación de lo creado aún cuando pueda sucumbir, en otras palabras, enviando el asunto y lo profano al significado. Hace esto, sin embargo, de acuerdo con Benjamin, sólo a través de un peligroso proceso de contemplación melancólica.

Este peligro consiste -explica Benjamin- en el hecho de que el autor alegórico puede ser tentado por las seducciones de esta vida y las formas materiales que la alegoría toma, para quedarse en el mundo, como eran, y así no poder ir detrás de las mismas “cosas” que, “en la simplicidad de su esencia (...) como las referencias enigmáticas alegóricas...continúan siendo polvo” (229/403). Si consideramos estas palabras de Benjamin a la luz de la teoría luterana de los dos reinos, la sugerencia es que la lectura alegórica, que implica ver a Dios más allá de este mundo, es una tarea peligrosa, especialmente cuando el sentido “espiritual” está tan profundamente entrelazado con “lo material como su contraparte”, una facticidad material que puede solamente ser “concreta experiencia a través del mal” (230/403). (Nos recuerda las consecuencias de la “guerra teológica”). Tomando como referencia las ideas de Gryphius: La reina debe primero confrontar y quizás aún lamentar su corona (perdida) como un signo de la soberanía terrenal y aceptar que su vida como criatura es una vida que finalmente promete sólo la muerte. Solamente después de profunda consideración pueden la corona y su vida -y muerte- abandonarse en un acto de lectura redentora exitosa. En la obra, sin embargo, está claro que esta no es una lectura que ella o cualquier otro pueda completar -o más aún, se preocupe por completar- con certeza. En este contexto, es seguramente significativo que la alegoría de la “eternidad,” “Ewigkeit,” cuyo punto de vista es el más próximo a Dios, desaparezca del escenario justo después del fin del Prólogo, para nunca más ser vista.⁴⁰ En su lugar, tenemos sólo las arengas del Sha. Todavía más significativo es el hecho de que, si no hubiera sido por la desconcertante escena alucinatoria final, la obra terminaría con la continuidad de las políticas comunes de un mudo vencido a pesar

³⁹ Sobre la dependencia de Benjamin de la interpretación de estos primeros textos, vid. mi “Enchantment in Times of War (nota 8, 155-6).

⁴⁰ Vid. Kaminski (nota 21), 109.

del supremo sacrificio de la muerte de Catalina, con embajadores y diplomáticos de toda clase que continúan la competencia por lograr su posición en el vacío creado por las conflictivos enfrentamientos de los dos soberanos

Se han visto las dificultades de conocer dónde y como considerar el *Trauerspiel* de la vida tal como fue representado en el escenario barroco que dio lugar a la curiosa explicación de Benjamin sobre los mecanismos de la alegoría luterana en varias de las páginas finales de su libro sobre el Barroco. En ese libro afirma que para evitar ser seducidos por la cosificación de lo profano, el autor alegórico debe comprometerse primero de manera frontal con el mundo precisamente en su “crudeza desvergonzada” (231/405). Este es el mundo que él describe a menudo como un “montón de ruinas,” la “confusión desalentadora del Gólgota” (232/405). Luego afirma, en una de las imágenes más oscuras en un libro que tiene muchas, -precisamente cuando están más profundamente inmersas en este mundo-, que los lectores de alegorías (y emblemas) se encontrarán de repente, como “aquellos que tropiezan y dan una vuelta carnero vencidos” logrando entender “tan...desconcertados que todo...la oscuridad, la jactancia, la incredulidad parecen no ser nada sino auto-decepción”. El Gólgota puede entonces ser leído como una “alegoría de la resurrección”. En virtud -pero sólo en virtud- de este único e inesperado tropiezo y “giro de ciento ochenta grados” (*Umschwung*), -afirma Benjamin- que “la inmersión de alegoría” “organiza la fantasmagoría final del objetivo (y) lo redescubre...debajo del cielo”. Concluye que: “Esta es la esencia de la inmersión melancólica: que sus últimos objetivos, en los cuales cree que más puede asegurar por sí mismo lo que es vil, se convierten en alegorías, y estas alegorías completan y niegan la nulidad de contemplar los huesos, pero sin fe da un salto cualitativo a la idea de resurrección” (232-3/406). Lo impredecible de este irónico “desleal” (*treulos*) salto puede ser un indicador de la definitiva impotencia de un implícito autor alegórico luterano que gana seguridad apoyado en el puente entre los mundos del hombre y de Dios sólo -no como resultado de sus propios esfuerzos, sino más bien, por la sola gracia.⁴¹

La explicación de Benjamin sobre las particulares formas de la alegoría barroca, con sus resbaladizas conexiones entre un mundo profano, que puede ser a la vez “elevado” y “subestimado”, recuerda el modo en que los emblemas funcionan en el

⁴¹ Vid Menke (nota 31), describe el “*about turn*,” “cambio de sentido” o giro, aquí como una alegoría de la alegoría, “[d]er *Umschlag* der Allegorie ins Bedeuten,” 225-7, en este trabajo, 227.

Trauerspiele barroco como en la *Catharine of Georgia* de Gryphius. El “buen autor alegórico,” como la reina, se sumergirá profundamente en sus objetivos, en la imagen, en el problema histórico, y en el mundo, pero también podrá, sorprendentemente, dar un “giro de ciento ochenta grados”, para mirar, pero también para ir más allá del profundo tema de las criaturas, los objetos, las cosas, más allá de su reino y su cuerpo mutilado, en otras palabras, su “alma”, su “redención” y sentido “negando el vacío” de este mundo -como escribe Benjamin- por el bien del más allá. El peligro, sin embargo, y la amenaza en la obra de Gryphius es que no todos harán “el giro notable.” Muchos, tal vez la mayoría de los personajes, permanecen, más bien, atrapados por este mundo terrenal y por los hábitos del *Trauerspiel* de la vida política de la Edad Moderna que reiteradamente crean y representan. Este es el ámbito que más consumen los dramaturgos del barroco luterano - como Benjamin reconoció con claridad- poniendo su foco no sólo en el soberano, tan destacado con frecuencia en la actualidad, sino también en las siempre prominentes intrigantes figuras y en las cotidianas traiciones de la corte moderna donde los complots se desarrollaban de manera inevitable. Desde el punto de vista de los emblemas, tal morada en el ámbito de la criatura sugiere tanto una aceptación, como también un persistente circuito corto y una resistencia a la dialéctica sinérgica de la “verdadera” alegoría luterana de tal magnitud, que se hace difícil, si no imposible, predecir o asegurar que el lector o público sea capaz -o incluso quiera- realizar una lectura efectivamente redentora y trascendente, que haría que el violento *Trauerspiel* de la vida tuviera otro sentido, amén del expeditivamente político.

Bibliografía

ALT, P-A. (2004). *Der Tod der Königin. Frauenopfer und politische Souveranität im Trauerspiel des 17. Jahrhunderts*. Berlin/New York: de Gruyter, pp. 60-83.

ALTHAUS, P. (1957). “Luthers Lehre von den beiden Reichen im Feuer der Kritik,” *Luther-Jahrbuch*, pp. 40-68.

AREND, S. (2003). describe de manera curiosa la lectura de Salomé del sueño como una indicación de su “Verständnislosigkeit” en términos del significado de la corona en su *Rastlose Weltgestaltung. Senecaische Kulturkritik in den Tragödien Gryphius’ und Lohensteins*. Tübingen: Niemeyer.

BARTH, K. (1968). “Nachwort,” in: Friedrich Schleiermacher. *Schleiermacher-Auswahl*. Munich and Hamburg: Siebenstern Taschenbuch Verlag,

- BENJAMIN, W. (1977). *The Origin of German Tragic Drama*. John Osborne, trad. London/New York: Verso.
- BENJAMIN, W. (1980). *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), en: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Eds. Frankfurt: Suhrkamp.
- BORGSTEDT, T. (2000). “Gryphius: *Catharina von Georgien*. Poetische Sakralisierung und Horror des Politischen.” In: *Dramen vom Barock bis zur Aufklärung*. Stuttgart: Reclam, pp. 37-66
- BORNSHEUER, L. (1997). “Diskurs-Synkretismus im Zerfall der politischen Theologie. Zur Tragödienpoetik der Gryphischen Trauerspiele,” en Feger, Ed. *Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts. Gedenkschrift für Gerhard Spellerberg (1937-1996)*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, pp. 489-529
- BRADY, T. A. Brady, Jr. (2004) “Confessionalization—The Career of a Concept,” en: John M. Headly, Hans J. Hillerbrand, y Anthony J. Papalás, Eds. *Confessionalization in Europe, 1555-1700*. Aldershot: Ashgate.
- CAMPE, R. (2000) “Theater der Institution. Gryphius’ Trauerspiele *Leo Arminius, Catharina von Georgien*, und *Papinianus*.” en: Roland Galle/Rudolf Behrens. Eds. *Konfigurationen der Macht in der Frühen Neuzeit*. Heidelberg: C. Winter, pp. 257-87
- CHICKERING, R. (1998). *Imperial Germany and the Great War, 1914-1918*, Cambridge: Cambridge University Press.
- COWAN, B. (1981). “Walter Benjamin’s Theory of Allegory,” *New German Critique* 22, pp. 109-22
- CYSARZ, H. (Ed.) (1937) *Vor- und Frühbarock*. Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen. Barocklyrik. Band I. Leipzig: Reclam.
- FEGER, H. (1997). “Zeit und Angst. Gryphius’ *Catharina von Georgien* und die Weltbejahung.” en: Feger, Ed. *Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts. Gedenkschrift für Gerhard Spellerberg (1937-1996)*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, pp. 71-100.
- GARBER, K. (1987) “Konfession, Politik, und Geschichtsphilosophie im *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.” en Garber, *Rezeption und Rettung: Drei Studien zu Walter Benjamin*. Tübingen: Niemeyer, pp. 81-120
- GOGARTEN, F. (1924). “Nachwort,” in: Martin Luther, *Vom unfreien Willen*. Munich: Chr. Kaiser Verlag, pp. 344-71
- GRYPHIUS, A. *Catharina von Georgien. Trauerspiel*. Alois M. Haas, Ed. Stuttgart, Reclam, 1975.
- GRYPHIUS, A. *Trauerspiele*, III. (1996) H. Powell (Ed.) Tübingen: Niemeyer.
- HENKEL, A. y SCHÖNE, A. (1967) Eds. *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart, J. B. Metzler.
- KAMINSKI, N. (1998). *Andreas Gryphius*. Stuttgart: Reclam.
- KOEPNICK, L. P. (1996). “The Spectacle, the *Trauerspiel*, and the Politics of Resolution: Benjamin Reading the Baroque Reading Weimar,” *Critical Inquiry* 22: 2, pp. 268-91.
- KOSCHORKE, A. (2006). “Das Begehren des Souveräns. Gryphius’ *Catharina von Georgien*,” en *Figuren des Europäischen. Kulturgeschichtliche Perspektiven*. D. Weidner, Ed. Munich: Fink Verlag, pp. 149-62.
- MENKE, B. (2010). *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän—das Trauerspiel—Konstellationen—Ruinen*. Bielefeld: Transcript.
- NEWMAN, J. (2009). “Enchantment in Times of War: Aby Warburg, Walter Benjamin, and the Secularization Thesis.” *Representations* 105, pp. 133-67

- NEWMAN, J. (2011). *Benjamin's Library: Modernity, Nation, and the Baroque*. Ithaca y New York: Cornell University Press.
- PRAZ, M. (1939). *Studies in Seventeenth-Century Imagery* London: The Warburg Institute.
- SCHENKEL, D. (1862). *Die kirchliche Frage und ihre protestantische Lösung*. Elberfeld: R.L. Friedrichs.
- SCHILLING, H.(1995) “Die Konfessionalisierung von Kirche, Staat, und Gesellschaft,” en: Reinhard and Schilling, Eds. *Die Katholische Konfessionalisierung*. Gütersloh/Münster.
- SCHINGS, H-J. (1968). “*Catharina von Georgien. Oder Bewehrete Beständigkeit*” en Gerhard Kaiser, Ed. *Die Dramen des Andreas Gryphius. Eine Sammlung von Interpretationen*. Stuttgart: Metzler, pp. 35-72
- SCHMITT, C.(1985). *Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty*. Trad. Georg Schwab. Cambridge: The MIT Press.
- SCHÖNE, A. (1964). *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. Munich: Beck.
- SCHONE, Albrecht.(1968). "Ermordete Majestat. Oder Carolus Stuardus." In Die Dramen des Andreas Gryphius. Ed. Gerhard Kaiser. Stuttgart: Metzler, pp. 117-69
- THOMPSON, W.D.J.C. (1969).“The ‘Two Kingdoms’ and the ‘Two Regiments’: Some Problems of Luther’s *Zwei-Reiche-Lehre*,” *Journal of Theological Studies* N.S. 20: 1, pp. 164-85
- WALSER SMITH, H. (1995) *German Nationalism and Religious Conflict. Culture, Ideology, and Politics, 1870-1914*. Princeton: Princeton University Press.
- WALTHER, W. (1914). *Deutschlands Schwert durch Luther geweiht*. Leipzig: Dörffling und Franke Verlag.
- WEBER, M. (1930/1992). *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, trans. Talcott Parsons. London and New York: Routledge,
- WEBER. S. “Genealogy of Modernity: History, Myth and Allegory in Benjamin’s *Origin of the German Mourning Play*.” *Modern Language Notes (MLN)* 106: 3 (1991), 465-500
- WEIDNER, D. (2010). “Kreatürlichkeit. Benjamins Trauerspielbuch und das Leben des Barock.” In: Weidner, Ed. *Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektik der Säkularisierung*. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 120-38.
- WIGGIN, B. (2010). “Staging Shi’ites in Silesia: Andreas Gryphius’ *Catharina von Georgien*” (*German Quarterly* 83: 1, pp. 1-18.
- WILD, Ch. (2001). “Fleischgewordener Sinn: Inkarnation und Performanz im barocken Märtyrerdrama,” in Erika Fischer-Lichte, Ed. *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart/Weimar: Metzler, pp. 125-54.
- ZIELSKE, H. (1983). “Andreas Gryphius’ Trauerspiel ‘Catharina von Georgien’ als Politische ‘Festa Teatrale’ des Barock-Absolutismus.” En: Bärbel Rudin. Ed. *Funde und Befunde zur Schlesischen Theatergeschichte*. Dortmund: Veröffentlichungen der Forschungsstelle Ostmitteleuropa, pp. 1-32.
- ZINGREF, J. W.(1986). *Emblematum Ethico-Policorum Centuria* (1664). Heidelberg: Carl Winter.