

## “NI TRAGEDIA NI COMEDIA, SINO DRAMA ROMÁNTICO”. LA TRAGEDIA CALDERONIANA EN EL IDEALISMO ALEMÁN

Kurt SPANG  
Universidad de Navarra

BIBLID [0213-2370 (2007) 23-1; 235-244]

*Una de las características del drama romántico alemán es su predilección por la heterogeneidad, la cual se manifiesta tanto en la mezcla de los tonos cómico y trágico como en los recursos de la comedia y la tragedia. Tanto a Schlegel como a Schelling, pensadores y creadores eminentes de este período, el teatro de Calderón les pareció modelico en este y otros aspectos.*

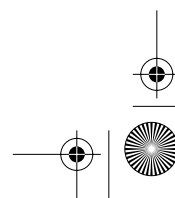
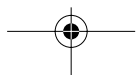
*One of the characteristics of german romantic playwrights is the preference for heterogeneity which appears as well in the melting of comic and tragic tone as in the combination of comedy and tragedy. To Schlegel and Schelling, as representative theoreticians of this period, the works of Calderón seemed the most modelic demonstration of this kind of procedure.*

*So sind die meisten der dramatischen Werke der englischen und spanischen Dichter im Sinne der Alten weder Tragödien noch Komödien. “Es sind eben romantische Schauspiele”.*

A. W. Schlegel

NO POCOS DE LOS FILÓSOFOS IDEALISTAS ALEMANES fueron también renombrados escritores. Y muchos de ellos tuvieron en común el deseo de instaurar el movimiento romántico en su país. Por ello no ha de extrañar que el llamado “calderonismo” alemán sea origen y fruto tanto de la reflexión filosófica como de la creación literaria. Es más, quizás sea este interés por el pensamiento, tan propio del quehacer filosófico, el que explique que se busquen más allá de sus fronteras nuevas propuestas y sistemas conceptuales. En este sentido no se puede negar que la admiración y el encomio de los autores del Siglo de Oro en general, y de Cervantes y Calderón en particular, no es un fenómeno superficial y efímero, sino tan potente que ha dado un vuelco definitivo a las especulaciones y producciones de pensadores y autores de la época y que los autores alemanes no podían ignorar.

Era aquella una época en la que convivían a un tiempo un marcado anti-clasicismo junto con un a menudo agresivo antigalicismo, siendo patente el entusiasmo por las literaturas inglesa y española. Shakespeare, Cervantes y Calderón estaban en boca de todos; es más, en el ámbito de la dramática el entusiasmo por Calderón llegaba a girarse en punto de convergencia del





ideal romántico de la creación literaria. Los dramaturgos románticos lo consideraban autor paradigmático y ejemplar. El calderonismo

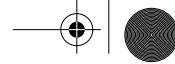
no sólo es un testimonio singular de la autorepresentación romántica, de la adopción de un poeta extranjero y de un nuevo territorio literario, sino que es, a la vez, la justificación teórica de un arte, cuya forma estilística particular carecía hasta la fecha de una interpretación adecuada o se ostentaba como muestra de mal gusto pervertido y bárbaro que era antes bien escarmiento de cualquier arte debidamente elaborado.<sup>1</sup> (Brüggemann I)

La forma de hacer de los autores áureos se interpreta como una especie de confirmación de las convicciones artísticas románticas y como modelo de una creación romántica *avant la lettre*. Si la literatura y el arte antiguos en general velaban por la separación estricta de lo heterogéneo, en la propuesta romántica se aspiraba a acumular toda suerte de mezclas y elementos dispares, con la convicción de que era más natural. Por ello, los románticos creían haber hallado en Shakespeare y Calderón modelos para demostrar la autonomía de sus modos de pensar y crear recién inaugurados, muy diferentes del arte clasicista apegado a la Antigüedad. Se anuncia con esto una especie de "retour à la nature" en el ámbito de la creación artística.

Lo mismo que la literatura áurea se desarrolla sin rupturas llamativas desde sus primeras raíces medievales, el Romanticismo alemán descubre que sus procedimientos no precisan apoyarse en los autores clásicos; al contrario, tiene sus orígenes propios y su autarquía y su evolución autóctona se demuestran exhibiendo las circunstancias en las que nació y creció la literatura del Siglo de Oro, que sin sobresaltos y rupturas estridentes evolucionaba desde sus orígenes apoyándose en una sana concepción de la tradición y de su desarrollo orgánico.

En el marco de este trabajo nos interesan en primer lugar los aspectos teórico-literarios, más precisamente los referidos al drama calderoniano y, en segundo lugar, la concepción del *drama romántico* tal como se concibe en las consideraciones de los filósofos idealistas, particularmente en las de Schelling y los hermanos Schlegel, prestando especial atención a sus coincidencias con el drama calderoniano.

Respecto de la materia de la tragedia moderna (léase romántica), desempeña un papel primordial la vuelta a los orígenes históricos considerados como línea de sutura entre la realidad y el arte, y reconocible particularmente en la mitología y la leyenda. Schelling insiste en la importancia de la mitología y reclama que la tragedia



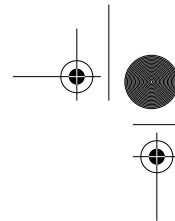
debe tener, al menos en su plasmación perfecta, dignidad mitológica; existen sólo tres fuentes posibles en las que alimentarse. Los mitos aislados como los de la tragedia griega que se habían juntado en la épica y [...] que en el mundo moderno se configuraron en los cuentos. La historia fabulosa o poética puede ser otra fuente. La tercera: el mito religioso, las leyendas, la hagiografía. Shakespeare aprovechó las dos primeras, puesto que la tercera fuente no brindaba asuntos adecuados en su tiempo y su nación. De la tercera se alimentan preferentemente los españoles, y entre ellos Calderón. (Schelling 719)

Del mismo modo, designa a Calderón como “el Shakespeare meridional, quizás el Shakespeare católico”, porque su creación se basa evidentemente en

lo que le ha dado la religión católica, a cuyas intuiciones del universo y del orden divino de las cosas pertenece sustancialmente la existencia del pecado y del pecador, para que así Dios demuestre su clemencia por intermedio de la Iglesia. De este modo se introduce la necesidad universal del pecado, y en la obra citada de Calderón [*La devoción de la cruz*] todo el destino se desarrolla por una especie de designio divino. (Schelling 726)

En *La devoción de la cruz* interviene lo maravilloso, que restringe la voluntad y libertad de los protagonistas, pero que a su vez permite la intervención de poderes divinos, simbolizados todos por la cruz, bajo la cual nacieron Eusebio y Julia y que permanece marcada indeleblemente en sus pechos. Urge añadir que esta comedia era en aquel momento la única obra calderoniana que conocía Schelling; y si bien él es consciente de esta limitación, se entusiasmó de tal modo con este drama que basa en él todas sus especulaciones sobre la tragedia española y la compara constantemente con la obra de Shakespeare.<sup>2</sup>

Era convicción de los románticos que la mitología antigua quedaba ya obsoleta, pero confiaban en que los artistas eran capaces de crear mitologías nuevas e individuales basándose fundamentalmente en la que había surgido bajo el signo del cristianismo. Por mitología el filósofo entiende aquella fuerza espiritual capaz de abarcar y expresar sintéticamente la realidad. Por lo cual hablar de mitología cristiana no equivale a una *paganización* de la religión cristiana, sino más bien a una revalorización y un ensalzamiento de su genio explicativo y hermenéutico. Schlegel se lamenta de que “no tenemos mitología. [...] La nueva mitología tiene que ser elaborada desde la más honda profundidad del espíritu: tiene que ser la más artística de las obras de arte” (Hardy 83).<sup>3</sup> Schelling, comentando el *Quijote*, admiraba en Cervantes la capacidad de crear una mitología moderna y personal. Y, sin embargo, aunque deja entrever que la mitología clásica se ha vuelto inservible, al tratar luego de la producción de Calderón destaca su aptitud para echar mano en

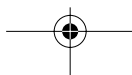


sus comedias mitológicas tanto de la mitología antigua como de la cristiana. Esta última se plasma paradigmáticamente en *La devoción de la cruz*:

La imagen de la tragedia cristiana como había sido evocada antes en las interpretaciones de la obra de Calderón por Schelling y de A. W. Schlegel vuelve a aparecer en la interpretación de F. Schlegel y se vincula ahora indisolublemente con la idea de lo romántico.<sup>4</sup> (Brüggemann 263)

Al comentar *La devoción de la cruz* y el estilo calderoniano, Schelling constata que “la construcción de la totalidad es más racional [que en Shakespeare]. Calderón ha reunido los principios dispersos del género romántico en una unidad más severa que se acerca a la verdadera belleza” (Schelling 374 y 730). Entre los principales postulados estructurales de la creación literaria romántica alemana en general, y de la del drama en particular, se repite constantemente la necesidad de introducir dentro de la misma obra contrastes y mezclas, y ello tanto en la forma como en el fondo. Acaso es una manera muy llamativa y radical de romper con las reglas de armonía y unidad tan apreciadas en el clasicismo. No hay que olvidar la actitud rebelde y hasta provocadora que subyace al pensamiento romántico. No es este el lugar para detenernos en una detallada descripción de los numerosos opuestos y sus posibles mezclas. Baste recordar en el ámbito de lo formal la desobediencia a las famosas tres unidades dramáticas, a la práctica de combinar dos o más géneros literarios y, tal vez más visible aún, la de mezclar verso y prosa dentro del ámbito de la versificación; o en un marco más reducido todavía: la de diversificar las medidas de los versos y los tipos de estrofa en una misma obra. Desde el punto de vista del contenido, las oposiciones son aún más numerosas, y aquí sólo quisiera recordar a modo de muestra la mezcla u oposición entre lo sacro y lo profano que casi siempre corresponde a la dualidad cristiano/pagano, o traer a colación también la contraposición de lo natural y cotidiano con lo extraordinario y maravilloso.

Al citar en el lema del presente estudio la afirmación de A. W. Schlegel de que el teatro áureo español no es tragedia ni comedia, sino la expresión típica del drama romántico, quise recordar que precisamente en el drama calderoniano –y más tarde también en el romántico– surge nuevamente la problemática de la posibilidad de lo trágico y de la tragedia en el teatro de inspiración cristiana. Por tanto, aquí nos ocuparemos de la mezcla y contraposición de lo trágico con lo cómico, que obviamente corre parejas también con la combinación genérica de la comedia y la tragedia. Salta a la vista que a la diversidad y la exigencia de combinación de diversidades pertenece también lo trágico y lo cómico. No habrá que perder de vista que lo cómico en estas circunstancias no es equiparable forzosa y exclusivamente a efectos y reaccio-





nes humorísticas y burlescas que suscitan la risa –situaciones que generalmente corren a cargo del gracioso–, sino que puede significar simplemente la ausencia de tragicidad y la posibilidad de evitar impunemente un ineluctable destino fatal y ruinoso. No sin razón se caracteriza la comedia, un tanto unilateralmente, como aquel drama que termina felizmente.

En trabajos anteriores ya esboqué brevemente algunas facetas de lo trágico y lo cómico de acuerdo con sus posibles matizaciones (Spang 1993, 135-40; Spang 1991, 56-65); aquí me limitaré a los aspectos imprescindibles. Importa tener claro que lo trágico no es una particularidad exclusiva de la dramática, ni siquiera de la literatura, sino una realidad antropológica. También hay que recordar que la verdadera tragicidad no nace de la mera desgracia o del dolor, sino de un destino inextricable y de una culpabilidad ineludible impuesta por la divinidad o por un poder sobrenatural. Lo trágico anula hasta cierto punto la voluntad y la libertad del hombre convirtiendo la libertad de actuación en coerción y, por ende, en condenación al fracaso existencial. No sin razón las tragedias terminan a menudo, pero no necesariamente, con la muerte de uno o varios implicados en el conflicto dramático. El conocido caso de Edipo demuestra, sin embargo, que cabe también la alternativa del autocastigo que origina la recuperación de la libertad y el restablecimiento del orden social.

Ahora bien, desde la perspectiva cristiana se plantea la cuestión de si puede existir certidumbre definitiva acerca de la perdición y condenación de una persona. Téngase presente que el cristianismo otorga sólo a Dios la capacidad de salvar o de condenar al hombre; en otras palabras, la posible salvación –insondable para el hombre– excluye y anula la inextricabilidad definitiva del destino humano. Para Steiner

el problema de la tragedia cristiana no es el de la distancia histórica ni de una mitología que se ha marchitado. [...] El cristianismo es una visión anti-trágica del mundo. Esto es tan válido hoy como lo era cuando Dante titulaba *commedia* a su poema. [...] El cristianismo ofrece al hombre una garantía de certeza final y de reposo en Dios. (275)

Esta circunstancia lleva a Steiner a distinguir entre una tragicidad radical y otra parcial o episódica, distinción que permite conservar la posibilidad de lo trágico parcial en la creación de índole cristiana o de cualquier otra religión salvífica.

Entonces, en este orden de ideas, ¿qué debemos entender por lo cómico? Una de las fuentes más poderosas de la comicidad es la imperfección del hombre y sus limitaciones. Siempre que se descubran discrepancias entre las naturales aspiraciones nobles y la dignidad del hombre y sus inevitables fallos



y fracasos, es decir, cuando se manifiestan las limitaciones e imperfecciones humanas, se produce comicidad. Frecuentemente, lo cómico suele estar unido con la risa o la sonrisa. También la ironía suele vincularse con lo cómico y adquiere en el Romanticismo una dimensión que en su extremo –y bajo la denominación de *ironía romántica*– roza lo trágico, ya que es aquella actitud a menudo sarcástica que suele generar el doloroso descubrimiento del abismo que existe entre la supuesta libertad ilimitada de emancipación del hombre y las limitaciones y contrariedades que le opone la realidad.

Estas dos posturas opuestas confluyen en la tragedia moderna y cristiana postulada por idealistas y románticos, y que vieron configurada precozmente de modo magistral en la obra de Calderón. Recuerdo la situación antes aludida: a saber, que antes del descubrimiento de Calderón y la literatura del Siglo de Oro se había iniciado y difundido en Alemania un alejamiento del teatro clásico de corte francés, y un no menos tumultuoso ensalzamiento de la obra shakespeariana, sobre todo a través de la labor de Lessing reflejada en su *Dramaturgia hamburguesa* (1767-1769). De hecho, hasta el surgimiento del calderonismo, Shakespeare se consideraba modelo paradigmático del naciente teatro romántico alemán.

Una de las obras calderonianas que antes se difundieron en Alemania fue *La devoción de la cruz*. Como se sabe, los sucesos de la tragedia cristiana surgen a modo de designio superior y están determinados por un destino cristiano. Lo que tiene de particular la configuración de la historia dramática es que Calderón, gracias a sus raíces católicas, basa su creación en la reconciliación que permite obviar la condena: “Maneja los milagros de su religión como una mitología irrevocable, y la fe en ellos como la divinidad invencible de la convicción. Gracias a ella se salvan Eusebio y Julia” (Schelling 730).

Sin embargo, en rigor y en términos de la tragedia clásica, este hecho quita a la obra su carácter de tragedia propiamente dicha; las figuras ya no están condenadas definitivamente, sino que la misericordia divina les proporciona la liberación de sus culpas y la salvación: en el caso de Julia es incluso milagrosa. Schelling concluye que

igual que Shakespeare, también Calderón, cuando inventa la materia de la comedia, acepta como fundamento un mundo romántico, pero tenía la ventaja sobre Shakespeare de poder contar con su país y su realidad, dado que en la época de Calderón todavía existía en España una especie de vida pública –al menos desde la perspectiva romántica– y sus protagonistas, por románticos que puedan parecer por su aspecto, al mismo tiempo poseían como fondo las costumbres de la época y la vida del mundo contemporáneo.<sup>5</sup> (731)



También los hermanos Schlegel detectan en sus estudios sobre el teatro romántico una ruptura con el monopolio y la dictadura del teatro antiguo y clásico. No es justo, opinan, introducir el teatro de Shakespeare y de Calderón en la opresiva camisa de fuerza del teatro clásico para luego condenarlo. Es más adecuado considerar a los dos dramaturgos como representantes de un drama nuevo e independiente. Por supuesto, ello no equivale a una rotunda condena del teatro antiguo de corte aristotélico y humanista. Se observa en los hermanos Schlegel, y en gran parte de los pensadores románticos, una especie de fe optimista o incluso premonitoria en una posible *globalización* intelectual y artística, puesto que la aspiración subyacente que se vislumbra en estas especulaciones era la de reunir bajo un techo común todas las creaciones de la fantasía humana; la unidad nueva se designaba como poema universal, como “un poema de la divinidad” que reconduce todos los fenómenos del ser hacia una verdad transparente.<sup>6</sup> Las obras de arte son piezas de un inmenso mosaico capaces de completar algún día la imagen del universo. “El arte descansa sobre el saber y la ciencia del arte es su historia”, afirma el mismo F. Schlegel (Hardy 82).<sup>7</sup>

El descubrimiento de Calderón constituía para los románticos la revelación y la demostración de la existencia de un teatro aún más acorde con sus aspiraciones que el de Shakespeare. El teatro español del Siglo de Oro en general, y sobre todo el calderoniano, suponen para Schlegel la cima de la perfección. Tanto el contenido como la forma se ensamblan con una maestría inaudita; todos los componentes se integran de una manera acabada, donde la forma se compenetra con el contenido. Surge, en este orden de ideas, la concepción, tantas veces reiterada en la época romántica, de que la creación artística es una imitación de la naturaleza, pero no como reproducción más o menos fiel de sus fenómenos materiales y/o síquicos, sino de su mismo modo de proceder. Es decir, crear equivale a elaborar seres, objetos, del mismo modo que actúa la propia naturaleza.

La diversidad formal calderoniana se considera una alegoría de la misma obra de arte, que se expresa en la variabilidad de los objetos y de sus relaciones. Sin embargo, como cada obra de arte lograda es una compenetración homogénea e indisoluble de los dos aspectos, en este proceso la forma —a su vez— vuelve a repercutir sobre el fondo, transformándolo. Los dramas de Calderón parten de una imagen y de un orden sólidos del mundo:

El drama se convierte en un reflejo microcósmico del espacio del *orbis mundi*. Su centro es quieto y predestinado, su periferia se extiende hacia lo infinito. El drama de Calderón es un drama cristiano de una universalidad asombrosa y completa. Incluso cuando fuerzas demoníacas, mágicas y ominosas comparecen en esta visión del



mundo tienen validez absoluta, sino que remiten apenas al orden del que forman parte. (Hardy 97-98)

La diversidad de los fenómenos de la realidad –fruto de la capacidad creativa de la naturaleza– se reflejará en la multiplicidad y la heterogeneidad de los contenidos, estrategias estructurales y recursos que configuran las obras artísticas en general y, cómo no, el drama romántico. Una faceta de esta heterogeneidad característica es precisamente la mezcla de lo cómico y lo trágico que, según la común opinión de sus lectores idealistas, alcanza en la obra de Calderón unas elevadas cotas de perfección artística. Para esta mezcla es necesario que el autor domine lo trágico y lo cómico no sólo cuantitativamente sino también en sus matices. Para Schelling

Calderón es completamente transparente; su intención es diáfana hasta el fondo. Es más, muchas veces la expresa él mismo, igual que lo hacía Sófocles, y sin embargo está fundida con su objeto como lo es en un cristal un tejido perfecto pero irreconocible. Esta circunspección suprema y absoluta, esta indiferencia última entre intención y necesidad sólo las alcanzó Calderón de este modo entre los modernos. [...] Toda la forma está más concentrada [que en Shakespeare] y a pesar de que aquí también existen partes cómicas al lado de las trágicas, no tienen, por un lado, el gran peso como en Shakespeare y, por otro, se funden indisolublemente con los trágicos como si fueran de una sola pieza. (379)

Con toda la admiración que tributaron los románticos alemanes a Calderón, sus aspiraciones no apuntaron nunca hacia una servil imitación de su obra y su forma de hacer. La mentalidad alemana no les pareció apta para captar debidamente el espíritu hispánico. El propio Goethe, gran admirador de Calderón y de *La devoción a la cruz*, no se atrevió a montar este drama en el teatro de Weimar del que era director, porque sospechaba que los espectadores aún no estaban lo suficientemente preparados para comprenderlo.<sup>8</sup> Sin embargo, como ya se advirtió al principio, Calderón dejó una huella indeleble en el teatro alemán, y sin su influjo el Romanticismo germano habría emprendido un rumbo muy distinto.

## NOTAS

1. Tanto esta traducción de Brüggemann, como las sucesivas de Hardy, Hegel y Schelling, son más.
2. El descubrimiento de Shakespeare como antídoto a las exigencias clasicistas francesas se refleja también en otros críticos como Pietro Napoli Signorelli, que publica en 1777 su *Storia critica de teatri antichi e moderni*, donde afirma: “Shakespeare se transformó en parangón de la época por su compenetración de originalidad y naturaleza.





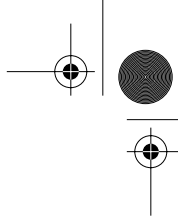
Con el descubrimiento de Calderón como artista, que se produce en el Romanticismo, lo desnaturalizado y lo artificial se convierten en arte, en cima de la literatura dramática romántica” (cito por Brüggemann 165).

3. Hardy está citando a Schlegel, *Kritische Schriften*, 1956.
4. Schlegel constata a este respecto que “puesto que la literatura española en general permaneció romántica sin ninguna influencia extranjera, [...] ese es el lugar adecuado para determinar la esencia de lo romántico. Se basa en el sentimiento de amor que predomina en el cristianismo y a través de éste también en la literatura. En él el sufrimiento sólo aparece como medio de glorificación; la seriedad trágica de la antigua doctrina de los dioses y de la prehistoria pagana se disuelve en un juego sereno de la fantasía. [...] En este sentido, puesto que lo romántico designa sólo la belleza y lo poético particularmente cristianos, toda literatura debería ser romántica” (cito por Brüggemann 264).
5. Hegel, comentando la misma obra calderoniana, afirma que “el hombre vence el pecado y el crimen y demuestra así la fe de que el espíritu es capaz de anularlos” (189).
6. La misma visión y misión profética de la tarea del poeta se expresa en un estudio de F. Gundolf (*Shakespeare und der deutsche Geist* 329), en donde afirma que “el mundo mismo con todas sus realidades se convierte en el lenguaje de signos de algo que crea, es decir, algo movido creando en él. Descifrar este lenguaje de signos significa convertir lo sólido en movimiento del que es expresión; esto es para el romántico la tarea del hombre intelectual. Ya que ahora crear literatura ya no es configuración de un determinado resultado, o incluso un fin, tampoco encarnación de estados anímicos, expresión sensorial del espíritu humano, sino la revelación del sentido secreto del mundo. La liberación del movimiento del mundo enclavado en jeroglíficos, es decir, en realidades, es la redención del sentido del mundo de los lazos del mundo, y el poeta es a la vez desvelador del misterio, intérprete de todos los fenómenos espirituales, morales y físicos” (cito por Brüggemann 174).
7. F. Schlegel ya había aludido antes a esta misma idea: “Cuanto más la literatura se convierta en ciencia, tanto más será arte” (cito por Hardy 54).
8. Goethe “reconoce que el público alemán no estaba preparado para acoger a un Calderón que todavía les resultaba ajeno. Como poeta, Goethe aplaude sin reparos *La devoción de la cruz*; como director de teatro anima a Schlegel a traducir dramas que no se situaran tan fuera de las capacidades de comprensión del oyente alemán y se acercaran al modo de pensar alemán” (Brüggemann 191).

#### OBRAS CITADAS

- Brüggemann, Werner. *Spanisches Theater und deutsche Romantik*. Vol. 1. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1964.
- Hardy, Swana L. *Goethe, Calderón und die romantische Theorie des Dramas*. Heidelberg: Carl Winter, 1965.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Darmstadt: WBG, 2003.





Schelling, Friedrich Wilhelm. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.

Spang, Kurt. *Teoría del drama*. Pamplona: Eunsa, 1991.

—. *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis, 1993.

Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1991.

