

JOSÉ LUIS LOSADA PALENZUELA

Université de Wrocław

SCHOPENHAUER Y CALDERÓN: INTERPRETAR EL DRAMA SIN RELIGIÓN

Arthur Schopenhauer tenía en su biblioteca los cuatro tomos de las *Comedias* de Pedro Calderón de la Barca editadas por Johann Georg Keil, las cuales leía en español sin dificultad como le reconoció al hispanista¹. Un primer vistazo a los libros conservados de su biblioteca personal muestra en qué medida se servía de ellos como registro y cómo los leía anotando los pasajes que le interesaban. Los conocidos versos de *La vida es sueño*, « Pues el delito mayor / Del hombre es haber nacido » (I, 1, vv. 111–112) aparecen varias veces subrayados con distintas marcas en la edición de Keil. Más tarde los recogerá por tres veces en su obra principal, « Da die größte Schuld des Menschen / Ist, daß er geboren ward »², sobre todo en el contexto de su estética para aclarar el sentido último del drama, de la culpa y lo trágico, ideas que se expresan en la tragedia cristiana a la perfección, según Schopenhauer. En otros lugares de su obra se servirá de Calderón –comparándolo con William Shakespeare– para el tema de los sueños, de la honra o para opinar en la discusión sobre la poesía clásica o romántica, típica del Periodo Clásico en Alemania.

Schopenhauer comparte con los románticos la fascinación que por la literatura española se había desatado en Alemania en las dos primeras décadas del siglo XIX, que, sin embargo, no se debió a un ataque de moda literaria romántica o a una repentina unión mística entre las dos naciones. Esa exuberancia y delirio romántico ante lo español, como lo califica Dietrich Briesemeister, había empezado a marcarse en el XVIII a través también del auge de las traducciones³, pero sin duda será gracias a los románticos tempranos con los que el interés por la

¹ A. Schopenhauer a Johann Georg Keil, 16 de abril de 1832, véase A. Hübscher (ed.), *Arthur Schopenhauer: Gesammelte Briefe*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1978, p. 131.

² A. Schopenhauer, *Schopenhauers Sämtliche Werke*, ed. P. Deussen, Piper, München 1911–1926, I, 51, p. 300; I, 63, p. 419; II, 48, p. 690.

³ D. Briesemeister, « La recepción de la literatura española en Alemania en el siglo XVIII », *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33, 1984, p. 310.

literatura española empiece a cobrar mayor importancia. Entre las razones que empujan a estos poetas, escritores, traductores, filósofos u hombres de letras se encuentran, por ejemplo, las formas de expresión de autores españoles acordes a sus convencimientos poético literarios, la función de apoyo textual a reflexiones literarias y filosóficas, la efectividad de sus dramas para la escena o la conjunción de creencia cristiana y poesía para el caso concreto de Calderón⁴. La función de esta literatura no es entre ellos, sin embargo, unitaria. Existen diferencias en el tratamiento, importancia e interpretación según su propio interés literario, teatral o poético, a las que se superponen las distintas posturas en la conocida discusión entre lo clásico y lo romántico. Dentro del contexto de esta discusión, a Friedrich Schiller, por ejemplo, le molestaba la parcialidad y la arrogancia con la que los hermanos Schlegel, se acercaban, a su manera, a la literatura española⁵. Y es que la famosa distinción entre *Klassik* y *Romantik* tiene a la literatura española —entre otras literaturas nacionales— como parte ejemplar del debate, pues es calificada de romántica. Ludwig Tieck pretendía, por ejemplo, con sus traducciones y sus propuestas de edición adelantarse a los demás para dar a conocer al público alemán la poesía española, pero para que fuera entendida como genuinamente romántica⁶.

El manifiesto programático de los románticos busca, sin embargo, una síntesis a esa oposición dialéctica, síntesis que encuentran —en un principio— en el mismo Johann Wolfgang von Goethe, al que consideraban modelo de la finalidad suprema del arte literario, pues en su obra se armonizaba lo clásico con lo romántico⁷; a pesar de la oposición, como August W. Schlegel advierte, ninguna separación es del todo absoluta⁸. La nueva poesía debe ser progresiva, es decir, integrar en ella la oposición clásica y romántica para hacerse universal, como expresan las conocidísimas palabras de Friedrich Schlegel⁹. La gran diferencia para los románticos reside, sin embargo, en que la síntesis de lo clásico y lo romántico no se completa en el espíritu clásico¹⁰, es decir, que mientras en Goethe el concepto superior e integrador de la poesía debe culminar en lo clásico, para Schlegel la reconciliación

⁴ M.-C. Wilm, *Calderón in Weimar. Tragödientheoretische Begründungen seiner Rezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts* (Tieck, A.W. Schlegel, Schelling, Goethe), [en:] D. Briesemeister, H. Wentzlaff-Eggebert (eds.), *Von Spanien nach Deutschland und Weimar–Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*, Winter, Heidelberg 2003, pp. 323–325.

⁵ F. Schiller a Körner, 3 de julio de 1800. F. Jonas (ed.), *Schillers Briefe. Kritische Gesamtausgabe*, IV, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart–Leipzig–Berlin–Wien 1894, p. 67; véase M.-C. Wilm, *op. cit.*, p. 310.

⁶ M.-C. Wilm, *op. cit.*, p. 312.

⁷ F. Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, [en:] F. Schlegel, *Kritische Ausgabe seiner Werke*, ed. E. Behler, Ferdinand Schöningh, München–Paderborn–Wien; Thomas-Verlag, Zürich 1967, II, p. 346.

⁸ D. Borchmeyer, *Zur Typologie des Klassischen und Romantischen*, [en:] W. Hinderer (ed.), *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, p. 25.

⁹ *Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie*, F. Schlegel, *Athenäumsfragmente*, [en:] F. Schlegel, *Kritische Ausgabe seiner Werke*, II, 1967, n° 116, p. 182.

¹⁰ D. Borchmeyer, *op. cit.*, p. 25.

poética debe aspirar a ser romántica. Schopenhauer también terciará en la discusión ofreciendo su propia opinión sobre los dos términos, poniendo como ejemplo a Calderón, a quien alabará y criticará; postura variable que adoptarán, por lo demás, también los románticos¹¹. Mostraremos cómo, con su interpretación, se desmarca de ellos al proponer una tragedia que para ser considerada género de primer orden debe prescindir de los motivos religiosos cristianos.

La idea que se tiene de la figura de Schopenhauer se basa en los últimos años de su vida, cuando sus obras habían conseguido cierto reconocimiento, si bien su obra principal surgió indiscutiblemente a la luz del periodo romántico. Sin poder entrar a analizar aquí similitudes y diferencias¹², quisiéramos destacar, para lo que nos interesa, la abierta oposición de Schopenhauer al rumbo que el Romanticismo alemán toma respecto a la religión. Es cierto que religión y arte se fusionan en el espíritu romántico, pudiendo haber fascinado en un principio también a Schopenhauer la idea de un arte como religión. Pero cuando se produce el giro confesional hacia el cristianismo, lo criticará abiertamente. La admiración por el mundo clásico, a semejanza de Goethe, le presenta como un enemigo feroz de la moda cristiano-germánica de la Edad Media, del Gótico, de la caballería, del honor y del oscurantismo¹³. Schopenhauer es un defensor del humanismo de la antigüedad clásica, de su valor para la formación del hombre y de su riqueza como fuente artística¹⁴. Sin duda Schopenhauer comparte parte del espíritu romántico, pero termina dejándose arrastrar por el espíritu clásico de su admirado Goethe. No renuncia a las literaturas modernas, pero cree imprescindible la escuela de los antiguos. Precisamente la específica reflexión teórica de Schopenhauer sobre la necesidad de eliminar elementos cristianos o específicamente católicos del drama, está más en la línea de Goethe, quien retoca la traducción al alemán de *El príncipe constante* de Schlegel para descargarla del elemento católico.

¹¹ M. Franzbach, *El teatro de Calderón en Europa*, Fundación Universitaria Española, Madrid 1982, p. 134. Las disputas de aspecto confesional (también patriótico) que toman a Calderón como tema de discusión se extenderán en Alemania hasta finales del XIX. Ya en 1833, Heinrich Heine, también criticaba ácidamente el culto a un Calderón « orlado de religiosidad »; D. Briesemeister, « La crítica calderoniana en Alemania durante la segunda mitad del siglo XIX », [en:] H. Flasche, R.D.F. Pring-Mill (eds.), *Hacia Calderón. Quinto coloquio angloamericano*. Oxford 1978, Steiner, Wiesbaden 1982, p. 87.

¹² A. Hübscher, « Der Philosoph der Romantik », [en:] *Schopenhauer-Jahrbuch*, Waldemar Kramer, 34, Frankfurt am Main 1952, pp. 1–17.

¹³ A. Hübscher, *Denker gegen den Strom. Schopenhauer: gestern – heute – morgen*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1973, p. 5. Véase también « Über Religion », [en:] A. Schopenhauer, *op. cit.*, V, pp. 350–429. En una conversación con Ludwig Tieck sobre religión en un encuentro en Dresde hacia finales de 1824, Schopenhauer le espetó burlescamente, « Was? Sie brauchen einen Gott? », pregunta de la que Tieck no se olvidó el resto de sus días, véase R. Safranski, *Schopenhauer und die wilden Jahre der Philosophie. Eine Biographie*, Fischer, Frankfurt am Main 2002, p. 410.

¹⁴ A. Schopenhauer, *op. cit.*, II, 12, p. 136.

Para Schopenhauer lo ingenuo en el estilo es condición principal de la excelencia poética, por eso la retorcida sutileza escolástica en los discursos de las comedias y de los autos sacramentales separa a Calderón de la corrección clásica de la poesía de los antiguos. Se puede ser un gran poeta romántico, pero esto no impide que algunos motivos, como el del honor o el de los enamoramientos disparatados –Schopenhauer menciona algunos títulos de Calderón– lleven a caer en una descripción grotesca y deformada de las relaciones y naturaleza humanas¹⁵. La crítica se dirige fundamentalmente al estilo y a la utilización de algunos motivos. El dramaturgo español es para Schopenhauer, con todo, el mejor representante del género romántico. Le reconoce además la inspiración cristiana de sus dramas, calificándolos de modernos. En esto coincide con la valoración de los románticos, como Schlegel, que lo veían como el poeta cristiano por excelencia y, precisamente por eso, también como el más romántico, pero Schopenhauer, por su decidida postura en defensa de una separación entre filosofía y religión, entre asuntos divinos y humanos, está muy lejos de proponer un modelo de arte basado en el cristianismo. Schopenhauer se declara ateo y anticlerical, pero a un pensador como él, esta postura no le aparta de un estudio objetivo e intenso de las grandes religiones. Es más, su pensamiento coincide con los resultados prácticos de varias creencias religiosas; Schopenhauer no se pregunta de dónde proviene ese *Wille*, que es la fuerza motriz del mundo y del hombre: se limita a interpretar lo ya existente en el mundo y en el hombre. Esto tampoco impide que la ética de Schopenhauer coincida ampliamente con la ética cristiana, como él mismo reconoce¹⁶, sobre todo en la manera que se separa de la representación de un mundo optimista y excelente en el que el hombre sólo tenga que gozar de su existencia. En cualquier caso, siempre querrá delimitar con claridad la separación entre la religión y la filosofía, mostrando una profunda irritación por cómo los sistemas filosóficos del momento las combinaban, y criticando la negatividad que en el hombre causan todo tipo de dogmas, sobre todo los religiosos, que no dejan pensar ni juzgar si son fuentes de verdades absolutas. La filosofía es un sistema que tiene la pretensión y la obligación de ser verdadera *sensu stricto et proprio* ya que se dirige al pensamiento y a la convicción. En cambio la religión sólo podría ser verdadera *sensu allegorico*. Para Schopenhauer el valor de la religión dependerá en suma del contenido de verdad que deje translucir detrás del velo de la alegoría¹⁷.

¹⁵ « Zu welcher fratzenhaften Verzerrung menschlicher Verhältnisse und menschlicher Natur diese Motive aber führen, kann man sogar an den besten Dichtern der romantischen Gattung ersehen, z.B. an Calderon. Von den Autos gar nicht zu reden, berufe ich mich nur auf Stücke wie *No siempre el peor es cierto* (Nicht immer ist das Schlimmste gewiß) und *El postrero duelo en España* (Das letzte Duell in Spanien) und ähnliche Komödien *en capa y espada*: zu jenen Elementen gesellt sich hier noch die oft hervortretende scholastische Spitzfindigkeit in der Konversation, welche damals zur Geistesbildung der höheren Stände gehörte », A. Schopenhauer, *op. cit.*, II, 37, pp. 490–491.

¹⁶ A. Schopenhauer, *op. cit.*, II, 50, p. 739.

¹⁷ *Ibidem*, II, 17, p. 185.

Esta separación que deja a los dioses tranquilos¹⁸ es con seguridad una de las razones de la admiración que Schopenhauer siente por un escritor coetáneo de Calderón, el jesuita Baltasar Gracián, de quien traduce al alemán el *Oráculo manual y arte de prudencia*. Aunque en el aragonés esta separación no sea contrapuesta, Gracián asume del humanismo una visión ética sobre la vida que tiende a librarse del lastre religioso. Se situó en este sentido en una perspectiva laica que quiso independizar la Filosofía de la Teología, por eso no debe sorprender la publicación del último tratado dedicado a la meditación religiosa, totalmente diferente del tratamiento laico de las otras, y que en definitiva afirmaba la idea de la separación del ámbito humano y del divino¹⁹. Se aparta con diferencias abismales, como escribe Aurora Egido, de los usos emblemáticos a lo divino de la Contrarreforma « en ese proceso de laicización que toda su obra destila »²⁰. Para definir la postura de Gracián ante este aspecto se utiliza de forma recurrente el aforismo número 251 del *Oráculo*: « Hanse de procurar los medios humanos como si no huviesse divinos, y los divinos como si no hubiesse humanos. Regla de gran maestro; no ai que añadir comentario »²¹. La crítica no se ha puesto de acuerdo en la interpretación de esta máxima, aunque podemos reducir las posturas a dos. Mientras todos coinciden en que su origen se remonta a Ignacio de Loyola, unos defienden la integración pragmática de lo divino y lo humano, otros, de forma más extendida, destacan que los dos planos, el divino y el humano, nunca se dan juntos, y que concurren paralela e independientemente uno del otro²². Es fácil, por tanto, reconocer que Schopenhauer apostara por la interpretación que separa los dos ámbitos. Con su traducción refuerza la importancia del plano terrenal y reduce la referencia directa a Ignacio de Loyola, pues traduce « Regla de gran maestro » por *Große Meisterregel*, frente a una traducción que se adecuaría más al origen en Ignacio de Loyola y más concreta como la de *Regel eines großen Meisters*²³: « Man wende die menschlichen Mittel an, als ob es keine göttliche, und die göttlichen, als ob es keine menschliche gäbe. Große Meisterregel, die keines Kommentars bedarf »²⁴.

¹⁸ *Ibidem*, p. 209.

¹⁹ A. Egido, *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2001, p. 18.

²⁰ A. Egido, « Introducción », [en:] B. Gracián, *El Discreto*, ed. A. Egido, Alianza, Madrid 1997, p. 54.

²¹ B. Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. E. Blanco, Cátedra, Madrid 1997, aforismo nº 251, p. 237.

²² No podemos citar aquí todas. Para la primera postura véase G. Eickhoff, « Die regla de gran maestro des Oraculo manual im Kontext biblischer und ignatianischer Tradition », [en:] S. Neumeister, D. Briesemeister (eds.), *El mundo de Gracián*, Colloquium Verlag, Berlin, 1991, p. 115. Para la segunda K.A. Blüher, *Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Geschichte der Seneca-Rezeption in Spanien von 13. bis 17. Jahrhundert*, Franke, München 1969, p. 401.

²³ G. Eickhoff, *op. cit.*, p. 111.

²⁴ B. Gracián, *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*, [en:] A. Schopenhauer, *Der handschriftliche Nachlaß*, ed. A. Hübscher, IV 2, 1975, aforismo nº 251, p. 240.

Este pequeño ejemplo en la traducción, que reduce, más si cabe, una de las pocas referencias directas cristianas –ya de por sí escasas en Gracián debido al proceso de lexicalización y desmitificación generalizado que presenta el *Oráculo manual*²⁵– nos ayuda a confirmar lo que venimos apuntando.

Volviendo al drama, a Schopenhauer le separa, por ejemplo, una gran distancia de un exacto coetáneo suyo, Joseph von Eichendorff, el más decisivo representante de la reacción conservadora católica, quien insiste en la necesidad de un elemento cristiano dentro de la construcción dramática y defiende el drama cristiano contra los ataques de una concepción literaria cada vez más profana y secular²⁶.

Puede resultar contradictorio por partida doble que, según lo dicho, Schopenhauer no sólo valore abierta y positivamente la tragedia cristiana de Calderón –como parte de la tragedia moderna– sino que lo haga por encima de la tragedia clásica, como realmente ocurre. La razón se encuentra en la teoría de la tragedia que desarrolla en sus reflexiones sobre el arte. El genio poético, para Schopenhauer, transmite a través del arte la verdad de la esencia de mundo. La tragedia, como género superior dentro de las artes del discurso, tiene como fin precisamente eso: « Der Zweck des Dramas überhaupt ist, uns an einem Beispiel zu zeigen, was das Wesen und Daseyn des Menschen sei »²⁷, es decir, « die Welt, das Leben, kein wahres Genügen gewähren könne, mithin unserer Anhänglichkeit nicht werth sei: darin besteht der tragische Geist: er leitet demnach zur Resignation hin »²⁸.

La tragedia que no presente esa resignación, el alegre abandono del mundo que deja constancia de su falta de valor y nulidad, en definitiva, la renuncia a la voluntad de vivir, no es una tragedia perfecta según Schopenhauer. Rara vez los héroes trágicos de la Antigüedad, la tragedia antigua de un Sófocles o un Esquilo manifiestan este espíritu de resignación. En cambio, son verdaderamente trágicos los personajes de los dramas de Shakespeare (*Hamlet*), Calderón (*El príncipe constante*) o Goethe (Margarita en el *Fausto*), de ahí que considere superior la tragedia moderna sobre la antigua por este el aspecto concreto de la resignación, aunque casi todas muestren lo terrible del azar y el error humano:

Fast alle zeigen das Menschengeschlecht unter der entsetzlichen Herrschaft des Zufalls und Irrthums, aber nicht die dadurch veranlaßte und davon erlösende Resignation. Alles, weil die

²⁵ A. Egado, *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Castalia, Madrid 2000, p. 17.

²⁶ G. Briesemeister, « La crítica calderoniana en Alemania durante la segunda mitad del siglo XIX », *op. cit.*, p. 88.

²⁷ A. Schopenhauer, *op. cit.*, II, 37, p. 492. Citamos la traducción en castellano: « El fin del drama en general es mostrarnos en un ejemplo lo que es la esencia y existencia del hombre », A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación. Complementos*, ed. Pilar López de Santamaría, Trotta, Madrid 2003, p. 483.

²⁸ A. Schopenhauer, *Sämtliche...*, II, 37, p. 494. Citamos la traducción en castellano: « el conocimiento de que el mundo, la vida, no puede garantizar ningún verdadero placer y que nuestro apego a ella no vale la pena: en eso consiste el espíritu trágico: nos conduce a la resignación », *El mundo como voluntad...*, p. 484.

Alten noch nicht zum Gipfel und Ziel des Trauerspiels, ja, der Lebensansicht überhaupt, gelangt waren²⁹.

Los versos de Calderón citados al principio esconden la comprensión profunda del sufrimiento intrínseco del mundo, la culpa de la existencia misma, aunque sean, como reconoce sin esconderlo Schopenhauer, una versificación del dogma cristiano del pecado original³⁰. La tragedia moderna, en la que se encuentra la de inspiración cristiana, responde, por tanto, a sus presupuestos teóricos, pero esto no significa que sus contenidos y su finalidad, como pedía Eichendorff, deban ser cristianos. Todo lo contrario, su ausencia sería deseable, pues permitiría que la esencia trágica se presente con mayor franqueza, sin velos alegóricos y directamente: « die hier erreichte Wirkung ist um so unverfänglicher und für das wahre Wesen des Trauerspiels bezeichnender, als keine Christen, noch Christliche Gesinnungen darin vorkommen »³¹.

La aparente contradicción de Schopenhauer al alabar a Calderón como dramaturgo moderno y criticar el uso de motivos cristianos en el drama no es otra cosa que la síntesis secular en lo clásico pretendida también por Goethe, quien precisamente en el ejemplo de Calderón reprocha a los románticos no sólo la mezcla de religión y arte, sino también que la religión se convierta en el objetivo del arte: la religión debe ser simplemente material en las obras poéticas, no un objetivo a conseguir con el arte³². Un claro ejemplo de la postura frente al sentido teológico-religioso se ve con claridad en la refundición que el mismo Goethe preparó para la representación de *El príncipe constante*. Goethe, director teatral en Weimar desde 1791, puso a Calderón en escena entre 1811–1815. Ya en marzo de 1807 había leído en público, durante una de las tertulias de la madre del filósofo, Joanna Schopenhauer, esta traducción de *El príncipe constante* de Schlegel. Arthur Schopenhauer residirá en Weimar hasta el verano de 1809, donde volverá algunos años después para quedarse de noviembre de 1813 a mayo de 1814. En este breve periodo es cuanto más contacto tendrá con Goethe³³, aunque el diálogo

²⁹ A. Schopenhauer, *Sämtliche...*, II, 37, p. 495. Citamos la traducción en castellano: « Casi todos muestran el género humano bajo el espantoso dominio del azar y el error, pero no la resignación de que ahí nace y que libera de aquel. Todo ello, porque los antiguos no habían todavía alcanzado la cumbre y el fin de la tragedia y del conocimiento de la vida en general », *El mundo como voluntad...*, p. 485.

³⁰ Véase J. Iriarte, « Schopenhauer admirador de Gracián y Calderón », *Razón y Fe*, 755, 1960, pp. 415–416, quien menciona la cita de Schopenhauer, pero nada dice al respecto, a parte de que se debe prescindir sin más de su interpretación.

³¹ A. Schopenhauer, *Sämtliche...*, II, 37, p. 496. Citamos la traducción en castellano: « el efecto que aquí se logra es tanto más franco y característico de la verdadera esencia de la tragedia, cuanto que aquí no aparecen ni personajes ni pensamientos cristianos », *El mundo como voluntad...*, p. 486. El ejemplo se refiere a la ópera *Norma* (1831).

³² M.-C. Wilm, *op. cit.*, p. 321.

³³ R. Safranski, *op. cit.*, p. 146 y pp. 266–286.

entre ellos giró más entorno a asuntos relacionados con la filosofía y las ciencias naturales. En cualquier caso, según Arthur Hübscher, asistió a alguna de las representaciones de la obra en Weimar³⁴ con lo que puede tener presente la intención de Goethe en la modificación del texto teatral. Apuntamos aquí siguiendo a Sullivan, que ha tenido a la vista el manuscrito de la representación, los distintos cambios hechos sobre la traducción. Desde el punto de vista estilístico Goethe suprime en diversos lugares, o los reduce a unos a dos versos, los intercambios largos de cortesías. Como podemos ver, esta cuestión estilística corre pareja a las críticas de Schopenhauer a la sutileza típica de la cortesía y de la cultura del Barroco. También se introducen cambios en la distribución de escenas y actos, así como supresiones por motivos de economía dramática. Los que nos interesan son los dedicados a la cuestión religiosa. En el discurso de consolación que Fernando dirige a los cristianos cautivos Goethe suprime veinte versos de paradoja, donde se pretende demostrar que la esclavitud puede ser un favor del cielo³⁵. Además en la arenga donde Fernando rechaza la oferta de Ceuta a cambio de su persona, Goethe omite setenta y tres versos, con criterio sistemático, pues en ellos Fernando ensalza fervorosa y explícitamente la fe católica³⁶. En general allí donde en la traducción de Schlegel aparece el adjetivo católico, Goethe suprime el verso, y si no es posible lo sustituye por el adjetivo cristiano. En definitiva eliminó muchos versos precisamente para « reducir el tono propagandístico del joven Calderón »³⁷ y suavizar « los matices polémicos-religiosos »³⁸, pues Goethe era consciente de la importancia de tener presente al público al que se dirigía. A pesar del éxito de la representación y de que supuso un fuerte impulso a Calderón para convertirse en un auténtico acontecimiento romántico, para Goethe no supone tal entusiasmo, siendo como era « antiromántico, apolítico y religiosamente indiferente »³⁹.

Schopenhauer ha continuado, también en el ejemplo de Calderón, la línea de interpretación de la tragedia moderna que comenzó Schelling en su ensayo sobre *La Devoción de la cruz* y que continuó Schlegel con la traducción de *El príncipe constante*. Como ellos considera que el drama de inspiración cristiana puede expresar lo verdaderamente trágico, pero no porque el destino trágico del héroe se decida en la dialéctica entre gracia divina y libre albedrío, entre libertad y necesidad (que, según Schelling, está presente como posibilidad sólo en el catolicismo⁴⁰), sino por cómo la resignación puede liberar del sufrimiento al hé-

³⁴ A. Schopenhauer, *Der handschriftliche...*, V, 1968, p. 489.

³⁵ P. Calderón de la Barca, *El príncipe constante y esclavo por su patria*, II, vv. 87–119.

³⁶ *Ibidem*, II, vv. 332–492.

³⁷ H.W. Sullivan, « Un manuscrito desconocido de la refundición por Goethe del *Standhafte Prinz* (Calderón/A.G.Schlegel) », [en:] H. Flasche, R.D.F. Pring-Mill (eds.), *Hacia Calderón. Quinto coloquio anglogermánico*. Oxford 1978, Steiner, Wiesbaden 1982, pp. 74–82.

³⁸ H.W. Sullivan, *op. cit.*, p. 78. Goethe suprime la palabra « moro » en el verso « Que sepas que hay en el pecho / de un moro lealtad y fe », II, vv. 803–804.

³⁹ H.W. Sullivan, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁰ M.-C. Wilm, *op. cit.*, p. 319.

roe. Además va más allá al afirmar que el efecto estético es incluso más efectivo si los elementos cristianos desaparecen. La lectura de Calderón se convierte, en definitiva, en una lucha por la correcta interpretación, en este caso, de las teorías de la tragedia⁴¹. Al igual que Goethe, Schopenhauer se enfrenta desde una postura clasicista y universal, no al cristianismo sino a la estrechez de miras, que pretende incluir todo dentro del estrecho mundo cultural cristiano⁴².

SCHOPENHAUER READS CALDERÓN: TO INTERPRET DRAMA WITHOUT RELIGION

Summary

The point of view Arthur Schopenhauer introduces to the history of reception of Calderón's dramaturgy in Germany is close to Goethe's opinion. Writing about the tragedy, he cuts himself off from the Romantic writers and states that in order to meet all demands of the genre, tragedy ought to be free from any motifs related to the Christian religion. He points out, however, that Calderón's dramatic output regarding Christianity deserves to be highly appraised; the specific character of his aesthetical reflection leads to an unambiguous statement of the necessity of removing the Christian, or even Catholic elements from his dramas. In this regard his opinions coincide with the theatre practice of Goethe, who in order to adapt *The Constant Prince* for the performance he prepared, significantly changed its German translation by Schlegel, reducing the surfeit of Christian elements in it.

Key words: interpretation, religion, Schopenhauer, German Romanticism, Calderón, tragedy

⁴¹ *Ibidem*, p. 322.

⁴² K.J. Obenauer, *Goethe in seinem Verhältnis zur Religion*, Eugen Diederichs, Jena 1923, p. 125. No es extraño que Goethe rechazaría abiertamente por sus « disparates cristianos » el tratado de Johannes Schulze surgido de la puesta en escena en Weimar de *El Príncipe constante*, con el que Schulze seguía la línea interpretativa de Schelling. Véase H.W. Sullivan, *op. cit.*, p. 80 y M.-C. Wilm, *op. cit.*, p. 322, quienes citan de W. Brüggemann, *Johannes Schulzes Schrift « Über den Standhaften Prinzen des Don Pedro Calderón de la Barca » 1811*, [en:] J. Vincke (ed.), *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 24, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster 1968, pp. 397–418.