

EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO Y SU PAULATINA PRESENCIA  
EN LA CULTURA Y LA LITERATURA TEATRALES  
EN LOS PAÍSES DE HABLA ALEMANA  
DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

*Manfred Tietz*

*Contextos y pretextos de la recepción del teatro áureo en la Alemania de los siglos XVII y XVIII*

Ha sido durante mucho tiempo un prejuicio bastante extendido de la historia literaria que, durante los siglos XVII y XVIII, el teatro áureo no se conocía en los países de habla alemana y que su sorprendente descubrimiento hacia finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX se debe al ímpetu genial de unos jóvenes poetas románticos. Todo lo contrario. Todos aquellos poetas – geniales, eso sí – se encontraron al final de un complejo, aunque bastante lento proceso de recepción del teatro áureo cuyas grandes líneas se conocen gracias a estudiosos como Werner Brüggemann (1964), Hermann Tiemann (1939; 1956<sup>2</sup>: 154-192; 220-226; 1947-1948), Martin Franzbach (1974) o Henry W. Sullivan (1988), aunque, bien es verdad, sus trabajos se centran más bien en la recepción de Calderón de la Barca (y en parte de Lope de Vega) y pasan por alto muchos de los numerosos autores áureos que también se conocieron y se comentaron en la Alemania dieciochesca (cfr. Tietz, 2008; Tietz, 2010). Sin entrar todavía en los polifacéticos detalles de este intercambio literario y cultural, puede afirmarse desde el principio de esta contribución que sí hubo un proceso de recepción del teatro áureo mucho antes del Romanticismo, pero un proceso muy *sui generis* que se manifiesta durante bastante tiempo en debates teóricos y de erudición filológica mucho antes de establecerse también en el mundo real de los escenarios del teatro alemán de la época.

Sin embargo, para comprender este proceso de recepción es indispensable exponer algunos contextos que condicionaron la realidad histórica y el posible desarrollo del fenómeno teatral en la Alemania de la época<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Un esbozo bastante diferenciado de la situación del teatro (edificios, compañías, textos) en el ámbito alemán del siglo XVIII se da en Brauneck (1996: 701-865).

Manfred Tietz, Ruhr University Bochum, Germany, manfred.tietz@rub.de

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Manfred Tietz, *El teatro del Siglo de Oro y su paulatina presencia en la cultura y la literatura teatrales en los países de habla alemana durante los siglos XVII y XVIII*, pp. 77-114, © 2020 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-150-1.05, in Fausta Antonucci, Salomé Vuelta García (edited by), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltalpe (secoli XVI-XVIII)*, © 2020 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-150-1 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-150-1

1. Hay que tener en cuenta que la Alemania de entonces, el así llamado Sacro Imperio Romano Germánico, fue todo un mundo bi-confesional que durante la primera mitad del siglo XVII fue el teatro de grandes luchas religiosas paralizantes y, muy concretamente, de los interminables desastres de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) que transformó el país en un desierto económico y cultural del que tardaría en recuperarse hasta principios del siglo XVIII. Fue un conglomerado incoherente de unas trescientas entidades políticas que no tenía ningún centro intelectual o cultural común (Béhar, 1999: 258-287). Además, como consecuencia de la Guerra de los Treinta Años se produjo una ruptura muy profunda entre la cultura y la literatura de la España católica y la Alemania biconfesional, lo que conllevaba una ruptura de los intercambios culturales y literarios entre España y Alemania tan intensos durante la época del Barroco y, con ello, un creciente desconocimiento de la lengua española por parte de los alemanes<sup>2</sup>. Este 'desconocimiento mutuo' determinó una ausencia de fondos hispánicos en las bibliotecas alemanas, lo que se manifiesta en la queja tónica de los autores alemanes de entonces de que no tenían ningún acceso o tan solo un acceso muy reducido a los textos originales del teatro áureo.

2. Además conviene recordar que la Europa de los últimos decenios del siglo XVII y durante casi todo el siglo XVIII era una Europa galófila, dominada por la cultura francesa y, en el vasto campo de la literatura, por el neoclasicismo racionalista y sus preceptos estéticos basados en las famosas reglas aristotélicas. Cualquier intento de reforma cultural alemana tenía, pues, que oponerse a una Francia culturalmente prepotente y buscarse otros modelos, quizás, como se verá, incluso más allá de los Pirineos.

3. Si bien es verdad que en las cortes de los numerosos pequeños estados alemanes había muchas actividades teatrales, también hay que constatar que estas actividades se centraban en el cultivo de la ópera, de origen y de lengua italiana, y en obras teatrales representadas por compañías profesionales extranjeras, italianas o francesas. Fuera de las cortes y sus representaciones pomposas existía otro teatro para el pueblo representado por compañías itinerantes tanto extranjeras (inglesas u holandesas) como alemanas. Se trataba de un teatro muy precario, muchas veces con textos improvisados y actores poco profesionales. Sin embargo no faltaron directores y directoras que querían reformar a fondo este teatro. Pero parece que, mayoritariamente, fracasaron tanto los intentos de 'purificación' como los esfuerzos de una *Literarisierung* – una *literaturización* – es decir el intento de dar a los textos un nivel lingüístico y literario de 'alta cultura', de modo que aquel teatro

En cuanto a la legislación para disciplinar, en el mundo bastante desordenado de la realidad teatral de la época, tanto al público como a los actores, véase la reciente documentación en Dewenter, Jakob (2018).

<sup>2</sup> Véase el esbozo detallado de estas relaciones en Franzbach (2016: 21-98).

popular seguía desprestigiando durante todo el siglo XVIII la institución teatral<sup>3</sup>. No obstante, el siglo XVIII conllevó también una serie de cambios mentales muy profundos, debidos en gran parte al movimiento europeo de la Ilustración. Nació una nueva clase económica que intentó liberarse de la tutela intelectual y política de las dos instituciones predominantes de la época, 'el trono y el altar', la Iglesia y la Monarquía. De esta forma, el campo de la literatura iba constituyéndose en un subsistema cultural cada vez más autónomo (Schmidt, 1992), dentro del cual el teatro iba adquiriendo cada vez más dignidad y más relevancia intelectual y política. Así surgió en la naciente burguesía alemana una auténtica obsesión por crear un *Nationaltheater* ('teatro nacional'), cuya finalidad ya no sería el entretenimiento de las masas populares sino, según lo formularía Friedrich Schiller, la «educación estética del género humano», queriendo decir, una educación profundamente cultural y política por medio de la creación artística libre<sup>4</sup>.

4. Cuarto y último cambio profundo en este proceso cultural a partir de los años 60 del siglo XVIII fue el abandono de la francofilia cultural y literaria y su sustitución por una anglofilia y, lo que más nos interesa aquí, una hispanofilia de dimensiones tan grandes que el mismo Goethe pudo denominar los años desde 1790 hasta 1810 «los dos decenios más españoles» de la literatura alemana. Uno de los iniciadores de este cambio fue Johann Gottfried Herder (1744-1803), pastor protestante y adversario del pensamiento racionalista de la Ilustración europea. Para él España era un mundo humano ideal, ya que encarnaba, en la fase decadente de la Modernidad racionalista, los auténticos valores del cristianismo tradicional, del honor y de la caballería medieval y, además, formaba, en su muy particular Edad Media, el puente hacia el mundo fantástico y exuberante del Oriente. La lengua española (que no hablaba) le parecía una lengua sagrada (cuyo conocimiento práctico se había perdido en la realidad alemana de entonces)<sup>5</sup>. Esta visión de España, su elemental 'otredad', será la base de una hispanofilia que condicionaría la recepción del teatro áureo prestando a sus productos literarios una inmensa autoridad en contraste con el lamentable estado del saber sobre el país. Esta España ignorada y anhelada se prestaba muy bien a proyecciones y construcciones por parte de sus admiradores. Pero antes de llegar a estos momentos triunfantes de la recepción del teatro áureo en Alemania volvamos muy brevemente a sus orígenes difíciles.

<sup>3</sup> Véase el estudio muy detallado de Hefselmann (2002). Además conviene tener en cuenta que existía no tan solo en la Alemania católica sino también en la protestante una muy marcada teatrofobia clerical (Martens, 1989), aunque no alcanzó la intensidad e importancia que tuvo en la España áurea (véase el resumen reciente de Jeske, 2019).

<sup>4</sup> Para el *aburguesamiento* del arte, de la literatura y de la música en el siglo XVIII véase Balet, Gerhard (1981).

<sup>5</sup> Tietz (1994: 327-340). Para una visión más global de este cambio que transformaría la España de la leyenda negra en un mundo paradisíaco véase Hönisch (2000).

*El siglo XVII y los primeros contactos con el mundo teatral español: un interés por los esquemas de las acciones dramáticas y no por los textos concretos de los dramaturgos áureos*

Bien es verdad que no se desconocía en el mundo germano-hablante del siglo XVII el teatro áureo (Franzbach, 1999), aunque no se puede constatar aquella «voraz atención por el teatro español contemporáneo» que se conoció en la Italia de la misma época (Profeti, 2002: 429) o en la Francia de Luis XIII y Luis XIV. Consta que, debido a las relaciones dinásticas dentro de la Casa de los Habsburgo, y en especial entre la Corte de Viena y la de Madrid, se representaban, durante la segunda mitad del siglo, comedias de Lope y de Calderón en la Corte de Viena, aunque, según los especialistas, falta una documentación detallada (Sommer-Mathis, 2004). Incluso hubo representaciones en lengua española, como ocurrió con la comedia calderoniana *El secreto a voces* (Mühl, 2011; Hoffmann, 2011)<sup>6</sup>. Pero con los cambios dinásticos hacia finales del siglo la corte de Viena volvió a orientar sus intereses culturales hacia Italia.

El segundo canal para una posible recepción del teatro áureo hubiera podido ser el teatro de los jesuitas, de tanta importancia en el sistema educativo de la Orden. El hispanista Werner Brüggemann defendía todavía la tesis de que había probablemente rasgos comunes entre el teatro jesuítico y el de Calderón (Brüggemann, 1964: 109). Pero esta pista resultó ser un callejón sin salida (Briesemeister, 1970).

Hubo un tercer canal por el cual podían entrar en el ámbito de la cultura de habla alemana, si no las obras, por lo menos los temas y las materias del teatro áureo. Se trata de la inmensa masa del teatro de las compañías teatrales ambulantes o itinerantes de la época que entraban, desde mediados del siglo XVII, en los territorios del *Imperio* o desde Inglaterra (pasando por los Países Bajos para llegar al Norte de Alemania, a Hamburgo por ejemplo) o desde Italia y Francia para desplegar sus actividades en el Sur de Alemania. Las obras que representaban estas compañías se basaban con cierta frecuencia en obras del teatro áureo, aunque generalmente en reescrituras, reinterpretaciones y traducciones deformadas de la enorme masa de las *comedias* (Franzbach, 2016: 138). Resulta muy difícil identificar el 'original' de dichas comedias ya que este teatro se transmitía más bien de forma oral y no por manuscritos completos de textos fijos. Se trata de una pista prometedora, aunque todavía no muy bien investigada. No obstante, entre hispanistas e historiadores del teatro, se ha logrado identificar una

<sup>6</sup> Sea dicho entre paréntesis que la comedia *El secreto a voces* conocerá un gran éxito en la Alemania de los siglos XVIII y XIX, aunque no en la versión original de Calderón sino en las reescrituras italianas de Giacinto Andrea Cicognini (1606-1651) y Carlo Gozzi (1720-1806), un modo de recepción bastante típico para no pocas comedias del teatro áureo en el mundo germanohablante. Véase Winter (2008).

serie de ‘fuentes’, sobre todo en el caso de las obras de Calderón, aunque queda todavía mucho por hacer.

Las obras representadas por las compañías itinerantes pertenecían a lo que se denominaba en aquel entonces las *Haupt- und Staatsaktionen* («acciones principales e histórico-políticas»), obras cuyos protagonistas eran monarcas u otros potentados con sus intrigas, luchas, crímenes, crueldades y amores. Todo ello representado con la mayor espectacularidad, evidentemente según los medios de que disponían los actores en los escenarios (desde barracas improvisadas en los mercados para el público más vulgar hasta auténticos edificios teatrales para un público más selecto). En el centro de estas ‘acciones’ de un valor literario muy bajo se encontraba la figura del *Hanswurst*, el homólogo de la figura del *Arlequino* italiano o del *Gracioso* español que, con un lenguaje jocosos y procaz, lo dominaba todo y provocaba las reacciones más impropias del público para el cual el teatro era tan solo un lugar de risa y diversión<sup>7</sup>. Los textos que en gran parte se improvisaban por los mismos actores, como los de la *commedia dell’arte*, no tenían ninguna intención moralizadora o educativa.

*Desde los teatros itinerantes a la ‘purificación’ y ‘literaturización’ del teatro: teoría y práctica de un teatro nuevo*

Este teatro que se acaba de esbozar no correspondía a los objetivos que perseguían los críticos del teatro ‘degenerado’ del Barroco tardío. Entre estos críticos se destacaron dos personajes: la directora de una de las mejores compañías itinerantes, la famosa actriz y autora dramática Friederike Caroline Neuber (1697-1760) y Johann Christoph Gottsched (1700-1766), discípulo de los filósofos Leibniz y Wolff, profesor de poesía y autor de un *Ensayo de un Arte poético crítico para los Alemanes* (*Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen*, 1730, 1751<sup>4</sup>), y, por ello, considerado como el ‘Papa de la literatura alemana’ de la época. En su lucha común contra la bufonería superficial, grosería verbal e irrelevancia intelectual del teatro de aquel entonces se orientaron hacia un teatro basado estrictamente en el clasicismo francés con su respeto a las ‘reglas’, las tres unidades y el principio de la *vraisemblance*. No obstante, Gottsched compartía la galofobia cultural de la época<sup>8</sup> y buscaba modelos teatrales alternativos. En esta búsqueda – posterior al *Ensayo* – se ocupó también del teatro inglés y del teatro español, dos formas teatrales distintas de la de los neoclasicistas franceses. Sin embargo, las escasas informaciones que tuvo de Shakespeare provocaron un «fuerte

<sup>7</sup> Sobre el trasfondo social del público y sus reacciones en los teatros informan con muchos detalles los relatos de viajes de la época. Véase Jakob (2018).

<sup>8</sup> Por ello, Meier (2011) califica la postura de Gottsched frente al teatro neoclásico francés de manera paradójica como ‘galofilia galófoba’.

rechazo» por su parte (Blinn, 1982: 13). En cuanto al teatro español se encontró con los *Orígenes de la poesía castellana* (1754) de José Luis Velázquez (1722-1772) y la *Disertación sobre las comedias de España* (1749) de Blas Antonio Nasarre y Ferriz (1689-1751), dos obras de las cuales hizo breves reseñas<sup>9</sup> (a pesar de sus problemáticos conocimientos de la lengua castellana). En fin de cuentas, los ‘excesos’ de la imaginación y del estilo así como la no observancia de las reglas tanto en el teatro inglés como en el teatro español le confirmaron en su admiración por el teatro de los clasicistas franceses que, según él, tendría que ser el modelo que debería guiar sus propios esfuerzos para reformar el teatro alemán. Con todo, y a pesar de esta visión negativa del teatro áureo, los dos textos de Gottsched informaron a los lectores alemanes por lo menos sobre algunos datos elementales de dicho teatro. Así, citando a Nasarre, Gottsched afirma que hubo en el teatro áureo también comedias buenas como las de Francisco de Rojas, Juan Claudio de la Hoz y Mota, Melchor Fernández de León, Antonio de Solís y Ribadeneira y Agustín Moreto, aunque con estos nombres, en parte incompletos o deformados<sup>10</sup>, no se trasmite ninguna información concreta. Siguiendo a Velázquez, da una visión positiva del teatro del XVI, inspirado todavía por los clásicos de la Antigüedad, para luego referirse a «los desórdenes» que Lope de Vega introdujo en el teatro del siglo XVII, unos desórdenes que imitaron muchos otros autores entre los cuales Gottsched menciona a Pérez de Montalbán, Calderón, [Agustín de] Salazar [y Torres], [Bances] Candamo y Jamoza [¿Juan Suárez de Somoza?]; (*Beschluß des Auszuges, aus des Don Belasquez Historie*, 1756: 195). La culpa de estos desórdenes la tendrían, según Nasarre y Gottsched, los autores italianos («die Wälschen») del *Seicento* con su culto de los *concetti* y en España el cultismo de Góngora y Gracián<sup>11</sup>. El texto de Nasarre – un prólogo que antepuso a su edición de las mejores comedias de Cervantes – sirve a Gottsched para denun-

<sup>9</sup> *Beschluß des Auszuges, aus des Don Belasquez* (1753) y con referencia a la obra de Nasarre: *Dissertation [sic] sobre las Comedias de Espana [sic]* (1756).

<sup>10</sup> Dice que hay obras buenas de «vom [sc. de] Franz Roxas; vom Hoz; vom Melchior Ferdinand von Leon; vom Solis von Moreto» (parece que considera a Solís y a Moreto como un solo autor; véase también su grafía «Lope de Queda» en vez de Rueda y «Torres Nazarro» en vez de Naharro: 810). Sin embargo, subraya, siguiendo el tono apologético-nacionalista de Nasarre, que los numerosos críticos extranjeros del teatro áureo tendrían que referirse también a estas obras y que, además, los franceses tendrían que darse cuenta, «para su mayor humillación» («zu ihrer Demüthigung») que «sus más famosos autores dramáticos como Tomás y Pedro Corneille, Molière y Scarron no han hecho otra cosa que imitar o incluso copiar los autores españoles». *Dissertation [sic] sobre las Comedias de Espana [sic]* (1756: 811). Traducción mía.

<sup>11</sup> *Beschluß des Auszuges, aus des Don Belasquez* (1753: 193; 197). Una serie de errores en las grafías de los nombres propios («Gangara» en vez de Góngora, 196; de forma correcta, 197, o «Lopez de Vega» en vez de Lope de Vega, 195) parecen señalar que Gottsched conocía el teatro áureo tan solo de ‘segunda mano’, probablemente a través de textos franceses.

ciar otra vez a Lope de Vega como corruptor del buen gusto en el teatro español y, esta vez, para elogiar el teatro anti-lopista de Cervantes como modelo de un teatro que respeta las buenas costumbres, las reglas aristotélicas y el buen gusto. En cierta medida Gottsched se identifica, en su lucha anti-barroca, con el mismo Cervantes quien, según él, ridiculizó los excesos de la novela de caballerías en el *Quijote* y quien, de la misma manera, criticó en sus obras teatrales las comedias desordenadas y antiestéticas de Lope, como por ejemplo en el debate entre las figuras de *Curiosidad* y *Comedia* intercalado en *El rufián dichoso*<sup>12</sup>. De todos modos puede concluirse que Gottsched no conoce ni quiere conocer el teatro áureo, ni el de la comedia ni mucho menos el de los autos sacramentales<sup>13</sup>. Su referencia a Cervantes le sirve tan solo para confirmar sus prejuicios clasicistas y legitimar, con una autoridad extranjera, sus propios proyectos de reformar, en el sentido del clasicismo francés, el teatro desordenado en la Alemania de su época<sup>14</sup>. Sin embargo, merece subrayarse el hecho de que Gottsched llamó, con toda su autoridad, la atención de los dramaturgos alemanes de su época sobre la existencia del teatro español del Siglo de Oro aunque este fuese para él tan solo una alternativa rechazada. Para que el teatro áureo pudiese transformarse en el modelo alternativo por antonomasia para los dramaturgos alemanes había que esperar todavía dos decenios más, hasta la *Dramaturgia de Hamburgo* que Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), representante destacado del pensamiento ilustrado alemán y exitoso autor dramático, publicará en 1767 para promover la teoría y la praxis de su proyecto de reformar a fondo el teatro alemán y de fundar por fin aquel *Nationaltheater* tan anhelado por él y por sus contemporáneos.

<sup>12</sup> Sevilla Arroyo, Rey Hazas (1998: 202-207, vv. 1209-1312). Hay una confusión en Nasarre y Gottsched entre la comedia *El rufián dichoso* y el entremés *El rufián viudo* que Gottsched cita como *El Rufian Viciado* («der verwitwete Kuppler»), *Dissertation [sic] sobre las Comedias de Espana [sic]* (1756: 804). Véase también la traducción equivocada de *Los Baños de Argel* en vez de *Die Gefängnisse von Algier* (en el sentido de *prisiones moras*), *Die Algerischen Bäder* (i.e. *duchas* o equivalentes).

<sup>13</sup> San Miguel (1985: 134) afirma que, de manera general, durante el siglo XVIII «el papel desempeñado por los “autos sacramentales” en la recepción del teatro áureo en Alemania fue modesto (por no decir nulo)» y que en 1788 un erudito alemán, teólogo y catedrático de filosofía, Karl Friedrich Flögel (1729-1788), motejó, en una obra con el título significativo *Historia de lo cómico grotesco* [*Geschichte des Groteskkomischen*] los autos sacramentales de «monstruosa mezcla de lo sagrado y lo profano».

<sup>14</sup> He aquí el resumen de su reseña de Nasarre: «Seríamos muy felices si la publicación de este tratado lograra su propósito final deseado: que nuestros compatriotas, siguiendo su amor por cualquier cosa extranjera, admitiesen de un extranjero lo que les da vergüenza aceptar de sus propios jueces del arte. Tal vez aceptaría entonces también una gran parte de nuestros eruditos otros conceptos sobre el teatro y ya no aceptarían juicios irracionales sobre representaciones teatrales». (*Dissertation [sic] sobre las Comedias de Espana [sic]*, 1756: 812) Traducción mía.

*El conocimiento fáctico del teatro áureo en el mundo intelectual y cultural de Alemania a mitad del siglo XVIII*

Antes de pasar a este importantísimo reformador del teatro alemán conviene exponer brevemente lo que, por los años 40, 50 y 60 del siglo XVIII, sabían o hubieran podido saber del teatro áureo los lectores alemanes de cierta cultura literaria. El instrumento más asequible para aclarar este complejo es una gran enciclopedia, publicada en Leipzig entre 1731 y 1754, que abarca en sus 64 tomos (más 4 suplementos) todos los campos del saber de la época. El *Universal-Lexikon* de Johann Heinrich Zedler (1706-1763), básicamente inspirado por el tradicional pensamiento del Barroco tardío y todavía no por el nuevo pensamiento ilustrado de la *Encyclopédie* francesa (1751-1780), tiene un artículo bien detallado sobre España de medio centenar de columnas (t. 38 [1743], cols. 1107-1164). Pero en este artículo no se hace referencia a la literatura, lo que indica la poca importancia que se concede a este subsistema cultural en dicha obra enciclopédica<sup>15</sup>. No obstante, hay artículos especiales – generalmente muy breves, a veces de apenas media docena de líneas – sobre ciertos autores españoles como por ejemplo sobre Cervantes (t. 5, col. 1891), Góngora (t. 11, col. 181) o Quevedo (t. 30, cols. 245-247). Todos estos artículos literarios se basan en las informaciones de la *Bibliotheca nova* de Nicolás Antonio (1617-1684) e informan más bien sobre hechos meramente bibliográficos y/o curiosidades biográficas. En cuanto a los autores dramáticos hay entradas sobre Bartolomé Torres Naharro (t. 23, col. 447)<sup>16</sup>, Lope de Rueda (t. 32, col. 1513)<sup>17</sup>, Calderón (Suplemento [!], t. 4, col. 1255), Lope de Vega (t. 46, cols. 938-939), Gabriel Téllez (Tirso de Molina, t. 42, col. 683), Vélez de Guevara (t. 46, col. 1053), Antonio de Solís (t. 38, 587), Agustín Moreto (t. 21, col. 1622), Antonio Hurtado de Mendoza (t. 20, col. 649)<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Sin embargo, hay en el *Zedler* un artículo detallado sobre el fenómeno del teatro (*Schau-Spiel*, t. 43, col. 1034-1042) que, según parece, se basa en Gottsched y anticipa más de una idea de Lessing. Entre otras cosas se opone a la condena de los teatrófobos (alemanes), sean clérigos o seculares. Considera el teatro como una diversión legítima también para el pueblo llano siempre que el teatro y los actores cumplan con su misión moral laica «de hacer la virtud agradable, el vicio odioso y la vanidad ridícula» (col. 1039). Para cumplir con esta tarea hay que respetar ciertas reglas, sobre todo la verosimilitud (*Wahrscheinlichkeit*, col. 1040), una mezcla de lo útil (la virtud) con lo agradable (*Ergötzlichkeit*, col. 1041), para lo cual no se necesita el *Harlekin* (Arlequín o gracioso, col. 1041).

<sup>16</sup> Además de algunas anécdotas biográficas se informa que «publicó bajo el título *Propalladia* algunos escritos en verso y en prosa», sin especificar que se trata de obras teatrales.

<sup>17</sup> «Rueda (Lupus de), ein Comödien-Schreiber in Spanien, lebte im 16. Jahrhundert, war von Sevillien, schriebe viele Comödien. Valentia 1767 in 8 und zu Sevilla 1576 wiederaufgelegt und starb in Corduba».

<sup>18</sup> «Er war der geschickteste Poet seiner Zeit und schrieb viele Comödien, welche alle zu verschiedenen Zeiten zu Madrit gedruckt».

o Ruiz de Alarcón (t. 1, col. 912). Según la enciclopedia de Zedler, Antonio de Solís sería el 'fénix' de estos dramaturgos ya que con su «comedia *Triunfos de amor y fortuna*» «superó en este género literario de la comedia a todos sus compatriotas»<sup>19</sup>. Calderón no se merece ninguna mención especial o lugar destacado, aunque curiosamente tiene dos entradas en el Zedler: una muy corta bajo el lema *Barca* (*Petrus Chalderon* [sic] *de la*), t. 3, col. 430<sup>20</sup> y otra algo más larga bajo *Calderón* (*Peter*) en el suplemento (t. 4, col. 1255); en esta última se especifica tan solo que escribió «un gran número de comedias», sin referencia alguna a los autos sacramentales<sup>21</sup>. El artículo sobre Lope de Vega es algo más explícito y puede ilustrar la calidad informativa de estas referencias teatrales. Se informa brevemente sobre los orígenes familiares de Lope, sus funciones profesionales y el hecho de haber sido «franciscano [sic] y doctor de teología» y soldado de mucha fama; se le califica de «poeta español excelente» ('vortrefflicher Spanischer Poeta') y se comunica que escribió más de 1.800 comedias y 400 «Geistliche Gedichte» (¿autos sacramentales?), aunque no se menciona ni un solo título de estas obras. Para ilustrar el enorme prestigio de las obras de Lope se añade «que los actores las pagaban en peso de oro» y, para explicar cómo Lope podía escribir tantas obras teatrales, se afirma (con un desconocimiento total del sistema polimétrico de la comedia áurea) «que no le hacía falta buscar rimas»<sup>22</sup>, lo que le permitió escribir tantos textos en tan poco tiempo.

Después de este breve repaso por el *Zedler* conviene constatar otra vez que no se ignora el teatro áureo en la Alemania de la primera mitad del siglo XVIII<sup>23</sup>, pero que de este teatro solo se conocen unos tópicos irrelevantes

<sup>19</sup> «Er [sc. Solís] hat sich sonderlich durch seine Comödien, darunter die *los triunfos de amor y fortuna* hochgeschätzt wird, hervorgethan, und in dieser Art der Poesie alle seine Landesleute übertroffen».

<sup>20</sup> He aquí el texto completo: «ein Spanischer Ritter und Priester, gab im 17. sec. einige Volumina Comoedias heraus» («un caballero y sacerdote español; editó en el siglo XVII algunos volúmenes de comedias»).

<sup>21</sup> «Calderón (Peter), ein Spanier, der auch sonsten unter dem Namen Don Pedro Calderon de la Barca bekannt, war Ritter von dem Orden St. Jacobs und Canonicus zu Toledo. Er hat eine große Anzahl Spanischer Comödien geschrieben, die bei seinen Landesleuten Beyfall gefunden und 1689 zu Madrit in 9 Theilen in-4 gedruckt worden. Antons *Bibl. Hisp.*».

<sup>22</sup> «Es ist eben kein Wunder, daß er gar zu viel schreiben können. Denn weil er keine Reime brauchte, so kostete ihm seine Poesie freylich so viel Zeit nicht, [...]» (t. 46, col. 938).

<sup>23</sup> Al examinar los artículos, generalmente más extendidos, dedicados a autores dramáticos franceses como Boileau (t. 4, cols. 456-458), Pierre y Thomas Corneille (t. 6; cols. 670-671 y col. 670) o Molière (t. 21, cols. 911-914) se nota la misma insistencia en aspectos biográficos (a veces meramente curiosos). No obstante, se dan también informaciones más precisas sobre su producción teatral, lo que subraya otra vez la galofilia de la Alemania post barroca. Además, el hecho de que se dedique media docena de columnas a la vida y a las obras de santa Teresa de Ávila

o incluso completamente erróneos. Esta visión bicéfala del teatro áureo se ve confirmada por el breve artículo de conjunto sobre *Tragödienschreiber* ('escritores de tragedias') (t. 44, 1911-1912), donde, después de referirse a los dramaturgos trágicos griegos y romanos, se afirma:

Después de aquellos tiempos los españoles han demostrado ser hábiles escritores de tragedias y han practicado la poesía dramática antes que otros [sc. pueblos]. Entre aquellos escritores se destacó particularmente Lopez [sic] Felix de Veja [sic] Carpio, a quien sus compatriotas, y particularmente Nicol[ás] Antonio, elogian por estar a la par de los viejos trágicos, aunque Morhof [1639-1691] cuenta [sc. en su *Polyhistor*, una especie de historia literaria europea, publicada por primera vez en 1688] este elogio entre las rodомontadas españolas, *Polyh. Lit. Lib. VIII, Cap. I* (col. 1912).

*Hacia un conocimiento, una valoración positiva y un 'aburguesamiento' del teatro áureo: Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), el círculo de los primeros hispanistas alemanes y la apertura del canon del teatro áureo*

Gotthold Ephraim Lessing, que nació en 1729 y murió relativamente joven a los 52 años de edad, fue hijo de un pastor protestante de rígida ortodoxia luterana que no dudará en sustituir por el pensamiento de la naciente Ilustración y el campo libre de la literatura. Llevó una vida muy inestable ganándose la vida en el – entonces – nuevo mundo del periodismo como crítico teatral y autor de obras teatrales, siendo de esta forma el primer 'escritor autónomo' alemán que viva de su pluma. Entre 1767 y 1769 es dramaturgo del 'teatro estable' (el tan anhelado *Hamburger Nationaltheater*), fundado por y para la burguesía comerciante de Hamburgo. Está perfectamente familiarizado con la práctica y la teoría del teatro de su tiempo, un teatro nuevo que el hijo de pastor califica programáticamente de «púlpito mío» (Schilson, 1997) oponiendo así la institución laica del teatro al mundo ideológico del clero (protestante) que, de su parte, no dejará de combatir tanto esta institución como la persona del mismo Lessing. Desde los inicios de sus actividades como dramaturgo Lessing se esfuerza por reformar la institución tradicional del teatro, dignificándola y literaturizándola con una reinterpretación de los textos autoritarios de Aristóteles y Horacio, un esfuerzo que implica tanto la condena de los teatros itinerantes como el rechazo del teatro neoclásico francés y el de Gottsched. Implica además la implantación de la forma moderna de la sala

(«Theresia», T. 43, 1157-1162) o de Fray Luis de Granada (t. 18, 945-949), y todas ellas con informaciones muy concretas, indica la jerarquía de los 'saberes' presentados en el *Zedler*.

del teatro con el público sentado y escenario con bastidores, la así llamada *Guckkastenbühne*. En cuanto a los textos se refiere, es un teatro serio, un teatro de la palabra para el nuevo público de la naciente burguesía ilustrada (lo que excluye la ópera como género de la nobleza), una plataforma para la reflexión antropológica laica con evidentes finalidades políticas. La forma perfecta de este teatro será la tragedia, cuyo funcionamiento Lessing analiza con una agudeza inaudita hasta aquel entonces, reinterpretando, con vistas al nuevo público burgués, la finalidad de la misma – producir en los espectadores el *eleos* y el *phobos* – no como *piedad* y *horror* (según la concepción del clasicismo francés) sino, en el sentido de un humanismo burgués, como *Mitleid* und *Furcht* (*compasión* y *temor*). Según Lessing son estos los sentimientos que corresponden a la naturaleza humana y por ello tienen que evocarse en las obras teatrales. Del mismo modo los personajes de esta nueva tragedia no tienen que ser reyes o héroes o seres excepcionales, sino los ‘semejantes’ del público espectador, en fórmula de Lessing, «Menschen von gleichem Schrot und Korn», hombres del mismo estatus social e intelectual que los espectadores burgueses. Lessing creía encontrar los modelos de estos personajes en los dos tipos de teatro marginados hasta aquel momento por el prepotente teatro neoclásico francés: el teatro inglés, sobre todo Shakespeare, y el teatro áureo español, en primer lugar Lope de Vega. Lessing desarrolla estas ideas de una profunda reforma del teatro de su tiempo en los dos tomos de la *Hamburgische Dramaturgie* (publicada en 1768-1769) que es el vasto abanico de unas cien críticas de representaciones de obras teatrales que se realizaron en Hamburgo.

En los escritos de Lessing hay referencias al teatro áureo español desde 1750, con un elenco de media docena de dramaturgos áureos, entre ellos Lope, Moreto, Rojas Zorrilla y Calderón. En este recurso al teatro áureo Lessing tuvo la suerte de poder aprovechar (y fomentar) la creciente hispanofilia alemana; leía el español, que había aprendido durante sus primeros estudios en la hispanófila ciudad de Leipzig<sup>24</sup>, de modo que pudo presentar, en 1752 a los 23 años de edad, como tesina para el título de *Magister*, un análisis del *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) de Juan Huarte de San Juan, un texto que además tradujo al alemán (1752). Sin embargo, sabía también que los textos de la literatura española, incluso los de autores contemporáneos, eran los que menos se conocían y más difícilmente se conseguían en la Alemania de entonces (así pudo leer la *Virginia* de

<sup>24</sup> Según Franzbach (2016: 105) fue Abraham Gotthelf Kästner (1719-1800), profesor de matemáticas y poeta quien le puso en contacto con el español. En 1752 Kästner pasó a ocupar una cátedra en la – recién fundada y abierta al pensamiento ilustrado – universidad de Gotinga, cuya biblioteca poseía un gran fondo de libros hispánicos, también del Siglo de Oro. Lessing mantendría contactos con el bibliotecario Johann Andreas Dieze (1729-1785), cuya contribución mayor al hispanismo alemán será la traducción comentada de los *Orígenes de la poesía castellana* (1754) de José Luis Velázquez de Velasco (ver más abajo). Para los fondos hispánicos – completamente excepcionales en aquel entonces – véase Eck (1991).

Montiano tan solo en una deficiente traducción francesa), aunque, eso sí, en Hamburgo los comerciantes, que tenían sucursales en Cádiz, traían a su patria (¿a título de mera curiosidad?) sueltas de las comedias áureas, lo que daría a Lessing la posibilidad de leer obras del teatro áureo durante su estancia en Hamburgo. Aunque es de suponer que tenía tan solo un conocimiento superficial de estos textos<sup>25</sup>, los califica con una fórmula muy general, pero en el fondo bastante acertada: «Todos ellos son hombres [sc. los dramaturgos] que, bien es verdad, tienen tantos fallos como bellezas, pero una persona que les imitara de manera razonable podrá sacar mucho provecho de ellos»<sup>26</sup>. No obstante, en su conjunto los conocimientos del teatro español que se tenían en su contorno eran muy precarios. Así el mismo Lessing tuvo que redactar en 1752 la reseña de una traducción de *La vida es sueño* de Calderón hecha a partir de un texto italiano que el traductor consideraba original de un autor italiano anónimo, lo que animó a Lessing a empezar una traducción del texto calderoniano – un proyecto que nunca acabaría. Sin embargo, no cabe duda de que el teatro áureo seguirá presente en el pensamiento teatral de Lessing. Así, por ejemplo, todavía en 1777, recomendaría a su hermano la lectura y reescritura del *Alcalde de Zalamea* considerando que el teatro áureo podría ser un suplemento valioso para ampliar, junto con el teatro italiano, inglés y holandés, el horizonte y el repertorio del nuevo teatro alemán (Franzbach, 2016: 120).

El mayor impulso que dio a la recepción del teatro áureo en la teoría y la práctica futura del teatro alemán fue una larga comparación, en la *Hamburgische Dramaturgie* (*Stücke* [trozos] 60-70), del *Comte d'Essex* de Thomas Corneille, una obra análoga del inglés John Banks y del *Conde de Sex* o *Dar la vida por su dama* de Antonio Coello y Ochoa (1611-1682). Analiza muy detenidamente la comedia para contrastar la originalidad y libertad del teatro áureo español con la «regularidad mecánica» del teatro francés. Queda fascinado por la polifacética ‘irregularidad’ de la obra, sobre todo por la mezcla – antineoclásica – de lo cómico con lo trágico y su manifestación más evidente en la figura del gracioso. Para Lessing esta mezcla de lo cómico y de lo trágico, este «Zwitterton», el ‘tono híbrido’, supera la «uniformidad del teatro francés» (Barner, Bohnen, 1985: 526) y corresponde perfectamente a la realidad humana y, en especial, a la mentalidad del nuevo público burgués. Lessing generaliza las características del *Conde de Sex* y considera la comedia áurea como alternativa y modelo del anhelado ‘teatro purificado y literaturizado’ alemán. Según Martin

<sup>25</sup> En un breve artículo de 1750 menciona a «Lopez de Vega, Augustin [sic] Moreto, Antonio de Mendoza, Fernando Zarate, Juan Perez de Montalban [i.e. Antonio Fajardo y Acevedo], Francisco Gonzalez de Bustos» y Francisco de Rojas (Brüggemann, 1964: 123, nota 62) aunque no consta que conociera textos concretos de estos autores.

<sup>26</sup> «Diese alle sind Männer, die zwar so große Fehler als Schönheiten haben, von denen aber ein vernünftiger Nachahmer sehr vieles zu Nutzen machen kann», citado por Franzbach (2016: 120).

Franzbach este análisis del *Conde de Sex* es «el primer análisis de una comedia española en el ámbito de la cultura alemana», en el cual «Lessing presentó al público lector de aquel entonces una imagen tan nueva de la comedia del siglo XVII que este público sintió un vivo interés» por esta alternativa que, si bien no repercutió inmediatamente en la práctica teatral, tuvo amplias consecuencias para los debates teóricos sobre el teatro (Franzbach, 2016: 121). Además, para este análisis Lessing recurre al *Arte nuevo* de Lope de Vega cuya justificación de «lo Trágico, y lo Cómico mezclado» (vv. 157-180) como algo que enseña la misma naturaleza cita en español y en traducción alemana, añadiendo que esta mezcla que se encuentra en Shakespeare y en el teatro áureo no puede ser un error, digan lo que digan los preceptistas neoclasicistas franceses (Arellano, 2011). Se trata, en este caso también, del primer empleo teórico de las afirmaciones del *Arte nuevo* de Lope en Alemania (Tiemann, 1947-1948: 249-258; Tietz, 2008; Rivero Iglesias, 2010; Spang, 2011) aunque, también es verdad, Lessing mismo no volverá a citarlo y parece que, en el futuro, le atraerán más las ideas de Diderot sobre el *drame bourgeois* como síntesis alternativa de los dos géneros tradicionales de la comedia y de la tragedia, tan característica del teatro áureo, y su anhelada reforma del teatro alemán.

No cabe duda de que, a pesar de su gran sensibilidad por las peculiaridades de la comedia española, el canon de las comedias áureas que Lessing conocía era bastante restringido y poco estructurado. No pudo ser de otra manera porque en la Alemania de principios de la segunda mitad del siglo XVIII seguían faltando los conocimientos concretos de los textos y de la realidad histórica del teatro áureo. Esta ignorancia la hubiera podido remediar un joven poeta y autor dramático del ‘circulo de Lessing’, Johann Friedrich von Cronegk (1731-1758)<sup>27</sup>, como bien lo demuestra un artículo suyo, escrito en 1757, con el título programático *Die Spanische Bühne* (‘La escena española’). Cronegk llama la atención sobre un tópico de la galofobia o hispanofilia del siglo XVIII, es decir las numerosas obras españolas copiadas o reescritas por autores clásicos franceses como Corneille, Scarron, Molière u otros más contemporáneos. Cronegk insiste en que no hace estas referencias para denigrar a los autores franceses sino para animar a «los alemanes a sacar agua de aquellas mismas fuentes». Sin embargo, les recomienda – en la línea argumentativa de Lessing – que no se limiten, como el joven Corneille, a imitar los numerosos enredos («Verwirrungen») de las comedias sino que, dentro de una concepción más profunda del teatro, desarrollen también los caracteres de los personajes. Termina afirmando que «[sc. los jóvenes autores alemanes] encontrarán en la esce-

<sup>27</sup> Los amigos de Cronegk elogiaron sus conocimientos de las lenguas románicas; viajó por Italia y Francia, pero no por España. En una convocatoria para la mejor tragedia el *Codrus* de Cronegk fue galardonado en 1758 con el premio principal. La obra tuvo una versión francesa que Cándido María Trigueros traduciría al español. Sala Valldaura (2005: 254).

na española [sc. en el teatro áureo] muchos planes y estructuras de obras excelentes y estoy casi convencido de que será posible hacer comedias muy bonitas basándose por ejemplo en *El mejor amigo el Rey* de Agustín Moreto o *La ventura de la fea* de Lope de Vega, su *Villano en su rincón* u obras de otros autores españoles». Además menciona, en el mismo texto, como modelos de obras francesas comedias de Antonio [Hurtado] de Mendoza (*El marido hace mujer* y *El trato muda costumbres*, *Don Enrique del Rincón*), Lope de Vega (*El mentiroso* [basándose en Corneille y su drama *Le menteur* Cronegk cree que se trata de una obra de Lope mientras que se trata de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón publicada en su primera edición a nombre de Lope]), Calderón (*La dama duende*, *La vida es sueño*, *Los empeños de un acaso*, *El galán fantasma*, *El alcaide de sí mismo*), Tirso de Molina (*La celosa de sí misma*) y Antonio de Solís y Ribadeneyra (*El amor al uso*). En otro artículo se extiende sobre un aspecto estilístico muy específico de las obras dramáticas, el empleo de la esticomitia, citando (con textos españoles y versión alemana) ejemplos de Lope de Vega (*Los Benavides*) y Calderón (*La banda y la flor*).

La muerte prematura de Cronegk (murió de viruela a los 26 años de edad) le impidió seguir con su propaganda del teatro áureo entre una generación de autores jóvenes, precisamente aquella generación innovadora que pasó del racionalismo gottschediano a la *Empfindsamkeit* o el 'prerromanticismo alemán' y que estaba buscando alternativas al neoclasicismo francés. En esta búsqueda toparon una y otra vez no tan solo con la *irregularidad* sino también con el ya tópico enorme potencial de *imaginación* o potencial inventivo y creador del teatro áureo. Sin embargo, por lo general, tendían menos a argumentar a favor de una recepción directa de este teatro a través de traducciones y su representación en los teatros alemanes que a favor de una utilización de este teatro como mina inagotable de materias, enredos y caracteres para su propia producción de textos. Con todo, para poner en práctica esta ritual reivindicación de una reescritura de las obras dramáticas españolas les faltaba todavía un conocimiento mínimamente detallado de las inmensas riquezas del teatro áureo.

*El creciente conocimiento filológico del teatro áureo: Johann Andreas Dieze (1729-1785). El teatro áureo y el naciente periodismo alemán: Friedrich Justin Bertuch (1772-1829) en el ámbito del 'Weimar clásico' de Herder (1744-1803), Goethe (1749-1832) y Schiller (1759-1805)*

Esta ignorancia en asuntos hispánicos la quiso remediar Johann Andreas Dieze (1729-1785), profesor de filosofía en Gotinga (Göttingen) desde 1765, amigo personal de Lessing, bibliotecario, traductor de Antonio de Ulloa y de Antonio Ponz. Publicó en 1769 su *Geschichte der spanischen Dichtkunst* [*Historia de la poesía española*], que no es otra cosa que la traducción de la ya citada historia de la literatura española que José Luis Velázquez de Velasco (1722-1772) había publicado en 1754 en Málaga con el

título *Orígenes de la poesía castellana*. Gracias a los fondos de la biblioteca de Gottinga Dieze, uno de los primeros hispanistas profesionales alemanes, pudo completar (y corregir) la escueta obra de Velázquez de 175 páginas con un sinnúmero de notas a pie de página que llegarían a triplicar el volumen (Velázquez, 1769, 555 p.)<sup>28</sup>. En cuanto al teatro se refiere, esta ampliación implica una profunda corrección de las posturas estéticas de su autor. Mientras que Velázquez seguía defendiendo los conceptos neoclásicos con su defensa de las ‘reglas aristotélicas’ que implicaba la ritual condena del teatro áureo, Dieze destaca los valores genuinos de aquel teatro, aunque, eso sí, el respeto – flexible, bien es verdad – de las ‘reglas’ sigue siendo, para él también, el criterio de última instancia dentro de su sistema de valoración estética. Es esta la barrera que separa a Dieze de la generación siguiente, la de los románticos, para quienes los *genios creativos* – sean Shakespeare, Lope de Vega o Calderón de la Barca – no tienen que someterse a ningún sistema de reglas que se les impone desde fuera sino que, gracias a su ingenio artístico autónomo, pueden crearse sus reglas o normas propias.

De todos modos consta para Henry Sullivan que Dieze fue «[e]ntre los amigos y admiradores de Lessing la figura capital para la influencia del drama español en la literatura alemana» (Sullivan, 1998: 159). Basándose en la obra de Velázquez, da por primera vez a los lectores alemanes una visión global y filológicamente fiable de las riquezas del teatro áureo<sup>29</sup> – siempre, claro está, con la perspectiva de contribuir a mejorar el todavía tan precario teatro alemán. Dieze se queja – como todos los demás autores y a pesar de su situación privilegiada de bibliotecario – de la escasez de ediciones (sueltas, partes o volúmenes colectivos) del teatro áureo disponibles en Alemania tanto en su versión original española como en las escasísimas traducciones al alemán, lo que explica quizás el raro recurso a la detallada interpretación de los textos. No obstante, con una frase que se hará tópica por aquellos años, hace constar desde el prólogo de su obra que «ningún teatro en Europa es tan interesante como el teatro español. Es completamente original tanto por sus bellezas como por sus errores. Supera en su riqueza de obras dramáticas las escenas de todos los demás pueblos [...]». Conviene tener en cuenta que Dieze habla de una situación bicéfala, de «bellezas y errores» del teatro áureo (lo que será también su criterio para valorarlo). A pesar de su gran aprecio de este teatro no se trata todavía de una admiración incondicional tal y como se encontrará pocos decenios más tarde en los centros más destacados de la intelectualidad alemana.

<sup>28</sup> Velázquez (1769). Estos suplementos, muy al estilo de la época, son muchas veces anotaciones bio-bibliográficas que, sin embargo, no entran en el análisis de las mismas obras teatrales.

<sup>29</sup> Véanse Velázquez (1769: 296-360; 360-376), los capítulos «Vom Lustspiel [i.e. la comedia]» y «Vom Trauerspiel [i.e. la tragedia]». Dieze subraya que no trabaja con informaciones de segunda mano sino dice que «leí a los poetas de nuevo [...] y los estudié cuidadosamente» (Velázquez, 1769: 5v, «Prólogo»).

Dieze sigue a Velázquez en su convicción básica: el teatro áureo tiene dos cumbres o poetas completamente excepcionales: Lope de Vega y Calderón de la Barca. Pero los dos pecan por su falta de regularidad (en el sentido neoclásico de la palabra). No obstante, se les disculpa por ser «verdaderamente grandes genios», genios además a un mismo nivel<sup>30</sup>, que no se merecen las críticas muy duras de Luzán y Nasarre. A Lope y la irregularidad e inverosimilitud de sus obras dramáticas se les disculpa por su *Arte nuevo de hacer comedias*, que Dieze entiende como palinodia de su práctica teatral ya que esta fue tan solo una concesión al gusto vulgar de su público y no una negación consciente y fundamental de las ‘reglas’. A Calderón se le perdona su omnipresente irregularidad, que, sin embargo, «se merece una justa reprimenda»<sup>31</sup>, porque, con su magistral manejo de los enredos, sabe mantener el *suspense* de la acción hasta unos desenlaces finales muchas veces totalmente inesperados.

Merece especial atención el elenco o canon de las comedias calderonianas que Luzán y Velázquez apreciaban particularmente (un juicio que Dieze acepta sin reticencias): *Primero soy yo*, *Dar tiempo al tiempo*, *Dicha y desdicha del nombre*, *Cuál es mayor perfección*, *De una causa dos efectos*, *No hay burlas con el amor*, *Los empeños de un acaso* «y muchos otros más»<sup>32</sup>. Hay que constar que no figura en este canon ninguna de las obras que exaltarán los románticos. He aquí además el elenco de los demás autores dramáticos del teatro áureo – cuyo número muy elevado Dieze no se cansa de subrayar – que Velázquez y el mismo Dieze siguen repitiendo: Antonio Solís y Ribadeneyra («un autor excelente» que cuenta «entre los mejores que tienen los españoles», 349, nota z), Agustín Moreto y Cabaña («hizo obras muy bonitas» (353, nota a), Antonio de Zamora y Francisco Bances Candamo («buenos autores», 354, nota b) y José de Cañizares. En esta lista de Velázquez Dieze echa de menos a Gaspar de Aguilar, Tirso de Molina, Guillén de Castro, Gabriel Téllez<sup>33</sup>, Antonio Mira de Amescua, Antonio Hurtado de Mendoza, Juan Ruiz de Alarcón, Juan Matos Frago, Luis Vélez de Guevara «y muchísimos más» (357, nota e), remitiendo a los lectores al proyecto de un libro suyo donde estudiaría los diferentes (sub-)géneros del teatro áureo (*comedia de capa y espada*, *entremés*, *sainete* etc.) y los tipos o caracteres fijos (como el *vejete* o la *gallega*); un libro que (¿por falta de demanda por parte del público lector?) nunca se pu-

<sup>30</sup> Dieze subraya que Calderón «fue un genio tan grande como Lope de Vega», Velázquez (1769: 341, nota l).

<sup>31</sup> «Die große Unregelmäßigkeit, die im ganzen bei ihm und die mit Recht zu tadeln ist [...]», Velázquez (1769: 342, nota l).

<sup>32</sup> Nota de Dieze: «Zu diesen von Don Ignacio hier genannten Stücken des Calderón könnte man noch sehr viele hinzufügen» («A estas obras calderonianas citadas por Don Ignacio [sc. de Luzán] sería posible añadir otras muchísimas más»), Velázquez (1769: 348, nota y). Curiosamente, Dieze, tan efusivo en otras ocasiones, no añade ninguna.

<sup>33</sup> Parece que Dieze no se dio cuenta de la identidad de Fray Gabriel Téllez con Tirso de Molina.

blicó. El capítulo sobre la tragedia (el género más noble cuya – precaria – existencia se presupone en el sistema genérico del teatro áureo) resume brevemente la historia de este género desde Fernán Pérez de Oliva y los poetas valencianos como Guillén de Castro («sin duda uno de los mejores poetas dramáticos que tuvieron los españoles», Velázquez, 1769: 365, nota e) y Cristóbal de Virués (cuya tragedia *Elisa Dido* es «la que mejor respeta las reglas», Velázquez, 1769: 369) para llegar a Lope de Vega (*El Duque de Viseo, Roma abrasada, La bella Aurora* y otras más, «obras que no son mejores que las comedias y tragicomedias del mismo poeta», Velázquez, 1769: 369, nota o), Francisco López de Zárate (que Dieze considera «uno de los poetas más famosos del siglo pasado», Velázquez, 1769: 370, nota q) y, finalmente, Tomás de Añarobe y Corregel (Velázquez, 1769: 372, nota r).

La obra de Dieze da, no cabe duda, una visión bastante detallada del teatro áureo, aunque falta casi por completo el *auto sacramental*, lo que subraya el hecho de que el teatro áureo de la Alemania dieciochesca es una construcción con presupuestos de una Ilustración laica. La *Historia* de Dieze es una obra meritoria aunque no entra en el análisis de obras ni de géneros concretos; una tarea que tres decenios más tarde realizarán – dentro de una historia completa de la literatura española – Friedrich Bouterwek (1766-1828) en su *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit* publicada en 1804 (Bouterwek, 1804)<sup>34</sup> y, otros cuatro decenios más tarde, en 1845, el bien

<sup>34</sup> Esta obra (¡la primera historia original de la literatura española en lengua alemana!) forma parte (t. III) de una ingente *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts*: Bouterwek F. (1801-1819). Hay traducciones al francés (1812), inglés (1823, 1824, 1847) y, además, al español: *Historia de la literatura española*, Aguado, Madrid 1829; reprint Olms, Hildesheim/Nueva York 1975 y Verbum, Madrid 2002. Bouterwek había hecho estudios de derecho en la hispanófila universidad de Göttingen, donde estará de catedrático a partir de 1802. Entre sus alumnos merece especial mención el filósofo Arthur Schopenhauer (1788-1860) – el igualmente hispanófilo traductor de B. Gracián. En su *Historia* Bouterwek da una presentación bastante detallada del teatro áureo que, a pesar de su hispanofilia, no coincide con la visión entusiasta de sus contemporáneos románticos. Dedicó capítulos al teatro pre-lopesco («Dramatische Poesie in der ersten Hälfte und den zunächst folgenden Decennien des sechzehnten J[ahr] H[undert]s»: 276-303), al teatro de Cervantes (dentro de un capítulo global sobre la obra cervantina: 328-360) y el teatro de Lope de Vega (360-392) para luego pasar al «periodo más brillante del teatro español» (sc. el de Calderón) 501-523) y al «término final de la historia del teatro español de este periodo» (524-533) donde se comenta muy rápidamente un canon que abarca a Solís, Moreto, Juan de [de la] Hoz, Tirso de Molina, Francisco de Rojas, Agustín de Salazar y Mira de Amescua. Comenta – con resúmenes de los contenidos y largas citas en español – cierto número, aunque no muy elevado, de comedias comunicando así al lector alemán una idea de lo que era una comedia en el Siglo de Oro. Entre Cervantes, Lope y Calderón se establece la jerarquía siguiente: Lope es el «Nebenbuhler und Überwinder des Cervantes», es decir «el rival y vencedor de Cervantes» (360), mientras que Bouterwek no se atreve a establecer una diferenciación tan marcada entre Lope y Calderón (505). Le parece que Lope, debido a su obra cuantitativamente ingente y por ello admirable, no produjo nada verdaderamente perfecto en ninguno de los géneros tratados (365) aunque, eso sí, tiene comedias de capa y espada muy atractivas como *La villana de Getafe* o *La*

conocido conde Adolf Friedrich von Schack (1815-1894) en su monumental *Geschichte der spanischen Literatur und Kunst in Spanien* (von Schack, 1845-1846), con la cual el entusiasmo alemán por el teatro áureo alcanzará su apogeo y su primera exposición analítica, y que se considerará durante mucho tiempo como autoridad ejemplar también en la misma España<sup>35</sup>.

*viuda de Valencia* [*La viuda valenciana*]. En Bouterwek se nota su postura de protestante de 'pura cepa' (moderadamente neoclásico y furibundamente antirromántico, atacado y satirizado por los hermanos Schlegel) cuando afirma al hablar de Lope: «Ein so enthusiastisches Interesse für den Triumph des katholischen Christentums hatte noch kein berühmter Dichter in seinen Werken gezeigt» (365) («Ningún poeta famoso había mostrado en sus obras un interés tan entusiasta por el triunfo del cristianismo católico»). – lo que le valió el título muy honorífico de *familiar* de la Inquisición. No obstante, Bouterwek le concede el mérito de ser el creador del teatro áureo y de la comedia nueva. Lope le parece más «arrojado» («kühner»), pero también más «inculto» («roher») (505) que Calderón, quien le parece ser de una finura («Feinheit») mayor tanto en la invención y la ejecución de sus obras, sobre todo en lo que se refiere al estilo donde Calderón «creó una esfera nueva» (505), como muy bien lo comprueba *La dama duende* (*Die Dame Poltergeist*). Es de suma importancia la afirmación de Bouterwek de que el teatro áureo español con su «galantería romántica (!)» no se puede juzgar según los criterios del teatro clásico francés (510). Por eso le parecen comedias perfectas *Bien vengas, mal, si vienes solo. Con quien vengo, vengo, También hay duelo en las damas, El secreto a voces* o *Eco y Narciso* aunque le molestan las bromas de los graciosos. Parece profético el elogio de *El príncipe constante* donde «se manifiesta con todo su esplendor el genio de Calderón. En esta obra las unidades aristotélicas de lugar y de tiempo desaparecen ante la unidad de una acción heroica que Calderón presenta con una muy profunda emoción, sin negar el estilo nacional de la comedia heroica» (518-519). Se concede, pues, a Calderón, tal y como se hizo ya en el caso de Shakespeare, el derecho a una estética propia independiente de las reglas neoclasicistas. Tanto en el caso de Lope como en el de Calderón Bouterwek no ignora la existencia de las comedias de santos y de los autos sacramentales que le parecen ser más o menos la misma cosa. En el caso de Lope llama la atención sobre la coexistencia, en estas obras, de una «auténtica religiosidad según las doctrinas católicas en una mezcolanza desenfrenada con las fantasmagorías más absurdas» (385), lejos de toda regla estética. La crítica de las obras correspondientes de Calderón es incluso más dura: «Frohleichnamspiele [*sic, i.e.* los autos sacramentales] como *La devoción de la Cruz* [drama calderoniano que Bouterwek considera erróneamente como *auto sacramental*] son de lo más ingenioso y de lo más elevado que jamás se vio, en este estilo, en el teatro español. Pero la fe fantástica presente en esos espectáculos maltrata la razón y el sentimiento moral a un grado tan alto que hay que felicitar a aquellas naciones [*sc.* las protestantes] a quienes un destino más feliz negó semejante disposición mental» (523-524). Esta crítica aparte, Bouterwek está convencido de que la combinación del «genio alemán» con «los hermosos sonidos del Sur» (*sc.* de la literatura española) presentados en su *Historia* animarán a los autores del futuro a crear obras de un tipo profundamente nuevo: «El genio alemán y la imaginación española en fuerte unión, ¡qué no podrían producir! Lo que los españoles, conscientes todavía de su descendencia (*sc.* de los godos germánicos), afirman de los alemanes: *Somos hermanos* podría hacerse realidad de una manera completamente nueva en la poesía alemana» (Vorrede [Prólogo]: VIII-IX, traducción mía). Para contextualizar la obra de Bouterwek véase Schrader (1989).

<sup>35</sup> La traducción española de Eduardo de Mier se publicó con tres decenios de retraso: de Mier (1885-1888).

Durante los tres decenios entre la publicación de la *Historia* de Dieze y el Romanticismo de finales del siglo XVIII la literatura y el teatro de la España del Siglo de Oro tuvieron otro propagandista, si no genial, por lo menos sumamente activo, que contribuyó muy eficazmente a preparar aquellos «dos decenios más españoles de la literatura alemana» (1790-1810) que fueron decisivos para la recepción del teatro áureo en los centros mismos de la cultura alemana de aquel momento, en Weimar y Jena: una recepción por parte tanto de los autores clásicos ya algo mayores como Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) y Friedrich Schiller (1759-1805), como por parte de los en aquel entonces todavía jóvenes románticos, sobre todo los hermanos Schlegel – el mayor August Wilhelm (1767-1845), el menor Friedrich (1772-1829) – y Ludwig Tieck (1773-1853). Aquel propagandista de la anglofilia y, sobre todo, de la hispanofilia de los últimos decenios del siglo XVIII fue el editor Friedrich Justin Bertuch (1747-1829) (cfr. Briesemeister, 2000), un ‘capitalista industrial’ *avant la lettre* en Weimar<sup>36</sup> quien aprendió el español y se integró en el naciente entusiasmo por España durante una estancia de cuatro años (1769-1773) como preceptor en casa del antiguo embajador danés en la Corte de Madrid, Ludwig Heinrich Bachoff von Echt (1725-1792). Con la intención de propagar el interés de un público más amplio por la literatura española (áurea y contemporánea) publicó, entre 1780 y 1782, el *Magazin der Spanischen und Portugiesischen Literatur* concebido como continuación del manual de Dieze, que quiere completar con una antología de traducciones alemanas de obras famosas de aquellas dos literaturas. En lo que se refiere al teatro áureo se publicaron allí en el primer tomo el ensayo sobre el teatro contemporáneo del *Pensador* de Clavijo y el entremés *El retablo de maravillas / Das wunderthätige Puppenspiel* (pp. 215-240), y en el tercer (y último) tomo una comedia de Lope: *La fuerza lastimosa / Der schmerzliche Zwang* (pp. 1-128) y el entremés cervantino *La cueva de Salamanca (Der Teufel aus der Kohlenkammer)*. Sin embargo, según Dietrich Briesemeister, «Bertuch no fue ciertamente el precursor inmediato del extraordinario éxito del teatro español desde 1800; sus juicios sobre los ‘abortos irregulares e inmorales’ de este teatro siguen estando claramente determinados por la poética de la regla y la crítica polémica del periodo de la Ilustración, que contrastan totalmente con la adoración de que pronto será objeto Calderón como autor

<sup>36</sup> Supo combinar sus incansables intereses literarios (así por ejemplo tradujo y publicó, en seis tomos, el *Quijote* de Cervantes con la segunda parte de Avellaneda y el *Fray Gerundio* del Padre Isla) con un extraordinario espíritu emprendedor fundando varias empresas, entre ellas una fábrica de flores artificiales que tuvo un gran éxito económico y, claro está, una editorial (donde se editó, entre 1787 y 1812, la primera revista alemana de moda de gran difusión, el *Journal des Luxus und der Moden*), empresas económicamente muy exitosas que incluso provocaron comentarios envidiosos de Goethe y Schiller.

modelo» (Briesemeister, 2004: 266. Traducción mía)<sup>37</sup>. No obstante, hay que constatar que Bertuch llamó la atención sobre Cervantes y sobre todo Lope de Vega como representantes mayores del teatro áureo. Incluso los tres tomos del *Magazin* pueden considerarse como un homenaje especial dedicado a Lope y el primer intento de familiarizar al público lector alemán con este autor. Bertuch admira la enorme productividad de Lope y su «imaginación fervorosa y excesivamente fértil», incluso no duda en llamarle «Original-Genie» (Bertuch, 1782: 343), lo que fue, en la fase del así llamado *Sturm und Drang* [‘tormenta e ímpetu’, metáfora para denominar el ‘prerromanticismo alemán’], el máximo elogio que se podía hacer de un autor. Según Bertuch, todos los demás autores parecían unos enanos en comparación con este Lope quien no tenía que someterse a ninguna regla impuesta desde fuera ya que tenía sus reglas propias. De todos modos, Bertuch no cree que Lope quisiera erigirse en «caudillo o dictador del teatro para derrocar las reglas de su trono y sustituirlas por su propia manera [*sc.* de escribir comedias]» (Bertuch, 1782: 344). Comparte la interpretación que hizo Dieze del *Arte nuevo de hacer comedias* según la cual la falta de reglas en el teatro de Lope fue tan solo una concesión – lamentable, bien es verdad – al gusto del ‘vulgo’ que el mismo Lope condenaba (Tietz, 2010: 147). La sistemática implantación de este desprecio de las reglas en las comedias áureas se debe, según Bertuch, «a sus imitadores idiotas («seine hirnlosen Nachahmer»), a quienes se deben los monstruos dramáticos más abstrusos que nadie puede mirar sin que le den asco». A pesar de esta visión positiva del potencial creador de Lope Bertuch afirma que «no hay que imitarle en todo; hay que estudiar sus imágenes, sus caracteres, costumbres, su dicción y la agilidad de su manera, pero no el plan y la composición de sus obras». Evidentemente, esta valoración ambigua de Lope que ya se ve en Lessing y en otros contemporáneos suyos, no contribuyó a transformar a Lope en el ídolo de los jóvenes autores dramáticos – y ahora sí románticos – en busca de un teatro alternativo propio.

No obstante, esta postura de Bertuch indica una de las características más importantes en la recepción del teatro áureo en la Alemania dieciochesca: no se trata, en última instancia, de la búsqueda de un modelo perfecto que ya existe y que podría imitarse sin más ni más. La existencia de este teatro cuyas imperfecciones no se ignoraban legitimaba la búsqueda de una utopía literaria alternativa (opuesta al imperante neoclasicismo francés) que los autores dramáticos alemanes tenían la intención de realizar. Es lo que va a pasar con el otro de los dos grandes luminaires del teatro áureo, con Calderón, quien, si bien no fue ausente de los ‘cánones’

<sup>37</sup> La calificación de las comedias áureas como ‘*Mißgeburten*’ recuerda su vehemente condena moral por parte de los neoclásicos españoles como Blas Nasarre y Leandro Fernández de Moratín para quienes la comedia áurea era escuela de maldad y espejo de lujuria.

alemanes dieciochescos, tampoco tenía en ellos un lugar muy destacado. Esta situación, algo paradójica, puede resumirse en la frase acertada de Marisa Siguan Boehmer, especialista de las relaciones literarias hispano-alemanas: *Si Calderón no hubiese existido los alemanes [sc. los autores románticos y quizás, el mismo Goethe] le hubieran inventado* (Siguan Boehmer, 2007). Esta afirmación implica otro rasgo característico de este proceso de recepción: su índole intensamente teórica que acompañaba y muchas veces superaba la presencia del teatro áureo en los escenarios de los teatros alemanes de la época<sup>38</sup>.

*El romanticismo y el entusiasmo por España. La construcción o calderonización del 'teatro áureo' por los Schlegel y sus secuaces: la restricción del canon; el teatro áureo al servicio de la 'nueva tragedia alemana'*

El punto de partida del entusiasmo de los románticos alemanes por el teatro español del Siglo de Oro fue el ensayo de August Wilhelm Schlegel titulado *Über das spanische Theater* («Sobre el teatro español»), que publicó en 1803 en la revista *Europa*, editada por su hermano Friedrich. Este entusiasmo por el teatro español (evidentemente del Siglo de Oro) está arraigado en el entusiasmo general por España en aquel momento histórico, que alcanzó su clímax teórico en este ensayo. Sin embargo, sería erróneo creer que la lectura de las obras de Calderón (o de Shakespeare o de Dante) indujo a los jóvenes autores románticos alemanes a cambiar sus criterios estéticos y a elaborar una nueva teoría de la poesía. Todo lo contrario. Los jóvenes autores románticos, mucho antes de entrar en contacto con la literatura española, con Cervantes o Calderón, habían desarrollado una nueva estética que constituía una ruptura total con la concepción racionalista del arte y de la literatura de la Ilustración y la estética de las reglas del Neoclasicismo. Los románticos definieron un nuevo ideal poético que Friedrich Schlegel y Novalis (1772-1801) resumieron en la fórmula de una 'poesía universal progresiva' (*progressive Universalpoesie*)<sup>39</sup>, basada en la imaginación y la fantasía, que mezclaría lo trágico y lo cómico, lo popular y lo artificial, la filosofía y la literatura, lo cotidiano y lo maravilloso y, en última instancia, lo profano y lo sagrado. Según ellos, esta nueva poesía revolucionaría tanto la literatura como la vida misma. En su centro estaría el nuevo fenotipo del poeta-profeta que, con su mágica palabra poéti-

<sup>38</sup> Todavía en 1820 el traductor de diez comedias de Lope de Vega, el conde Julius von Soden (1754-1831), hace constar en el prólogo programático que «su intención no es transplantar las obras de López [sic] al escenario alemán, sino familiarizar a su patria con este genial poeta, y abrir este pozo inconmensurablemente rico a nuestros poetas para sus propias adaptaciones», von Soden (1820: xxxviii-xxxix). Traducción mía.

<sup>39</sup> Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragment 116*.

ca, revelaría los misterios de la naturaleza y los secretos del mundo en su estructura alegórica abierta hacia lo maravilloso y lo religioso. El grupo selecto de estos jóvenes poetas vivía en los centros intelectuales de Weimar y Jena, en contacto estrecho con los representantes del movimiento filosófico del Idealismo alemán. Para legitimar su visión del mundo – los románticos hablarán de ‘mitología’ – y su concepto de la poesía los jóvenes románticos buscaron, en el contexto europeo, una literatura precursora de su propio ideal poético. En esta búsqueda se encontraron, ellos también, primero con la literatura inglesa – especialmente con Shakespeare –, algo más tarde con la literatura italiana – con Dante – y más o menos al mismo tiempo con la literatura áurea española – particularmente con Lope de Vega, Cervantes y Calderón. Así afirma Friedrich Schlegel en sus *Lecciones sobre la historia de la literatura europea* que dio en París en 1803 y 1804:

En la poesía española antigua se encuentra prácticamente todo lo que hoy en día se llama romántico. Los romances, las canciones, las novelas caballerescas españolas son, según parece, las formas más sencillas y más naturales de la poesía romántica<sup>40</sup>.

Esta visión romántica de España y de su literatura se desarrolla con más detalles en el ya citado ensayo programático *Über das spanische Theater* de August Wilhelm Schlegel<sup>41</sup>. Para Schlegel, que sigue a Herder, España, puente lejano y exótico entre el Oriente y el Occidente<sup>42</sup>, es un país que se saltó la «maldita época ilustrada de la última generación» («die leidige Aufklärung des letzten Geschlechts»)<sup>43</sup> y que vive todavía en una Edad Media idealizada; un país y una ‘otredad’ que, evidentemente, es en gran parte una construcción y proyección. Para Schlegel y los románticos es precisamente el teatro áureo el que refleja este mundo ideal que ellos echaban de menos en la Alemania contemporánea, un teatro además que, por

<sup>40</sup> «In der älteren spanischen Poesie ist gleichsam alles, was man romantisch nennt, vereinigt. Romanzen, Lieder, Ritterbücher sind wohl die einfachsten natürlichsten Formen der romantischen Poesie» (Brüggemann, 1964: 255). En cuanto a la recepción exaltada (y falsificada por traducciones francesas interpuestas) del romancero español véase von Zimmermann (1997: 414-447) y Rodiek (2003).

<sup>41</sup> Este ensayo formará el capítulo 35 de las *Lecciones sobre arte dramático y literatura* que Schlegel leerá en Viena en 1808 y que se publicaron por primera vez en Heidelberg (3 tomos) 1809-1811. El texto se cita aquí según la edición Schlegel (1846: 375-400).

<sup>42</sup> Para la imagen schlegeliana de España véase Strosetzki (2010).

<sup>43</sup> Teóricamente este salto se refiere también al teatro neoclásico aunque Schlegel tiene algún conocimiento del teatro de Moratín (una traducción de *La comedia nueva o el Café* se publicó en Dresda con el título *Das neue Lustspiel oder Das Kaffeehaus*) y del teatro de Jovellanos que, claro está, condena sin reticencias, no sin ridiculizar *El delincuente honrado* de este último que pudo conocer gracias a una traducción alemana de 1796 (*Der edle Verbrecher*, Leonini, Berlín). Schlegel (1846: 399).

sus caracteres irregulares y con su inclusión del mundo de lo maravilloso y su estilo poético, parecía anticipar su propia reivindicación de un teatro perfecto, lejos del teatro neoclásico, lejos también del teatro ilustrado 'aburguesado' de Lessing y sus discípulos. Con este ensayo de Schlegel se inicia, según el término de Sebastian Neumeister, una profunda «romanización del teatro áureo» que, no cabe duda, sigue vigente en gran parte de la percepción de este teatro por parte del público alemán hasta hoy día (Neumeister, 2004; Siguan Boehmer, 2001).

En su ensayo programático, August Wilhelm Schlegel reduce el canon de los dramaturgos del Siglo de Oro, bastante amplio en Dieze, Bertuch y Bouterwek, a los tres bien conocidos autores: Cervantes, Lope y Calderón<sup>44</sup>. Cervantes le parece representar la «infancia» de este teatro (Schlegel, 1846: 379), aunque elogia la *Numancia* como obra magistral por corresponder al género de la tragedia – un género que preocupará mucho a los románticos y sus sucesores<sup>45</sup>. La ingente producción de Lope Vega con su tendencia hacia lo maravilloso y unos «juegos fantásticos» (Schlegel, 1846: 382) ya parece acercarse más al ideal romántico aunque, debido a su interpretación del *Arte nuevo de hacer comedias*, Schlegel sospecha que, en el fondo, Lope sigue respetando las reglas aristotélicas, lo que le excluye, a pesar de su mérito de ser el autor más prestigioso en su época, de los verdaderos modelos o antipos del teatro romántico. Schlegel echa de menos en sus obras «escritas con mucho apresuramiento» («eilig hingeworfene Stücke») tanto la debida «profundidad» («Tiefe») como «aquellas relaciones más finas que constituyen los verdaderos misterios del arte» («jene feineren Beziehungen, welche eigentlich die Mysterien der Kunst ausmachen», Schlegel, 1846: 383-384). El canon de las obras de Lope citado por Schlegel es también muy reducido (lo que, quizás, denuncia cierta ignorancia por parte del autor). Le parecen obras buenas *La gallarda toledana* y *La hermosa fea* aunque, eso sí, estas obras también tendrían que reelaborarse y renovarse para que tuviesen un éxito en el escenario alemán (Schlegel, 1846: 383).

El autor dramático que supera tanto a Cervantes como a Lope de Vega es para Schlegel Calderón de la Barca, un poeta (en el sentido casi sagrado

<sup>44</sup> Bien es verdad que cita también los nombres de Guillén de Castro, Montalbán, Tirso de Molina y Matos-Fragoso, pero no lo hace sin afirmar que con aquellos autores el teatro áureo nunca hubiera alcanzado su «perfección y madurez» (Schlegel, 1846: 384). Entre los discípulos de Calderón citará a Moreto, Rojas, Solís y al mismo Felipe IV; sin embargo, aquí también hace constar que Calderón les superó a todos «en audacia, plenitud y profundidad» («an Kühnheit, Fülle und Tiefe»). Schlegel (1846: 387). Estas ausencias se deben quizás también a una simple razón: según Schack, el mismo August Wilhelm Schlegel afirmó que, al momento de redactar este texto, «sólo tenía un conocimiento muy insuficiente de las obras de Lope de Vega; de las de Tirso de Molina, Alarcón, Guevara y muchos otros no tenía ningún conocimiento. ¿Cómo podría ser de otra manera que toda su admiración se concentrara en Calderón?». von Schack A. F. (1845-1846: 48, t. III).

<sup>45</sup> Para la posterior recepción de la *Numancia* cervantina como tragedia modélica véase Losada Palenzuela (2011).

que dan los románticos a este concepto) muy distinto de los demás, «un poeta, si jamás alguien ha merecido este nombre» («ein Dichter, wenn je einer den Namen verdient hat», Schlegel, 1846: 384). Para August Wilhelm Schlegel – como para sus compañeros románticos – Calderón es el poeta por antonomasia del teatro áureo (Osdrowski, 2003), cuya obra, realizada con la mayor perfección, se presenta con cierto detenimiento. Schlegel especifica los diferentes tipos de las comedias calderonianas y, quizás por primera vez en la historia de la recepción alemana, se mencionan, sin entrar en detalles, en un tono muy elogioso los autos sacramentales (que denomina «geistliche allegorische Akte», Schlegel, 1846: 384)<sup>46</sup>, lo que no era el caso en Dieze, Lessing ni Bouterwek. Si estos antecesores de Schlegel se interesaban por los aspectos profanos de las obras de Calderón, Schlegel identifica la religión como centro de la existencia de Calderón y de su teatro, un condicionante de gran importancia para su recepción por parte de los románticos alemanes, declarados anti-ilustrados, muchos de ellos afines al catolicismo y entusiastas de una ‘España católica’ nunca vista en su realidad histórica por ninguno de ellos<sup>47</sup>. El ‘carácter constructivista’ de esta visión de España y del teatro áureo se manifiesta en el ensayo de Schlegel cuando, al hablar de las motivaciones en la comedia de capa y espada calderoniana (*Amor, honor y celos*), no duda en identificar estos «juegos nobles» («edle Spiele») con la realidad social del Siglo de Oro y las «damas» de estas comedias con los seres angelicales cantados por los trovadores medievales (Schlegel, 1846: 394-395). Desde la perspectiva de hoy día hay que constatar que los románticos alemanes conocían los textos del teatro áureo – debido a la precaria situación general de las bibliotecas – tan solo en cantidades muy reducidas. Menos aún conocían la realidad de la vida teatral en la España áurea con su sistema de comercialización de los textos literarios. Todas estas deficiencias tuvieron como consecuencia una recepción descontextualizada de aquellos textos y del mismo Calderón<sup>48</sup>, lo que permitió a los románticos proyectar sobre esta realidad poco

<sup>46</sup> Sobre la importancia de la visión alegórica del mundo como reflejo material de una realidad trascendente en Schlegel y Calderón véase Neumeister (2004: 132-137) y Poppenberg (2009). Según Poppenberg (2009: 11), Schlegel entendió a fondo el centro poético de los autos sacramentales. Cita como prueba de ello una breve observación de Schlegel: «Autos [sc. sacramentales] vermutlich sehr modern» («los autos sacramentales [fueron] posiblemente, algo muy moderno»). No obstante, hay que constatar que Schlegel no llegó a desarrollar la tesis de la modernidad de los autos que Poppenberg propone en su libro.

<sup>47</sup> Schlegel se opone a los «historiadores protestantes» que «distorsionaron increíblemente la historia de España». Citado por Strosetzki (2010: 148). Esta observación puede considerarse también como un ataque contra Friedrich Schiller, de confesión protestante, y su imagen de España en el drama *Don Karlos* (1784) y la *Historia de la insurrección de los Países Bajos* (1788, 1801<sup>2</sup>) inspirada todavía por la leyenda negra y la crítica de España de parte de los representantes de la Ilustración.

<sup>48</sup> Véase Tietz (2002). Ya a mediados del siglo XIX el conde Schack había constatado: «Calderón es el dramaturgo más famoso y célebre de todos los dramaturgos

conocida sus propias preocupaciones artísticas y ver en Calderón no tan solo la cumbre y el último representante del teatro áureo, sino también un precursor suyo inmediato y la encarnación anticipada de una ‘literatura romántica intemporal’ que conecta el teatro calderoniano con la Alemania de principios del siglo XIX.

También Friedrich Schlegel, el hermano menor de August Wilhelm, redujo el canon del teatro áureo a un solo poeta. En su *Historia de la literatura antigua y moderna* afirma:

Si se quiere comprender el espíritu del drama español, sólo se puede observar en su estado perfecto en Calderón, el último y el más grande entre todos los poetas españoles. Calderón es, bajo todas condiciones y circunstancias y entre todos los dramaturgos, el poeta cristiano por excelencia y, precisamente por eso, también el más romántico<sup>49</sup>.

Schlegel puso en práctica esta tesis en una acción bien concertada con Ludwig Tieck<sup>50</sup>. En 1803, el año mismo de la publicación del ensayo sobre el teatro español, August Wilhelm Schlegel publicó el primer tomo de sus traducciones del teatro áureo. Aunque el tomo lleva el título *Spanisches Theater* [‘Teatro español’] contiene exclusivamente obras de Calderón: *La devoción de la Cruz*, *El mayor encanto amor* y *La banda y la flor* (cfr. Tietz, 2006). La recepción positiva de este tomo le animó a traducir y publicar en 1809 un segundo tomo con las versiones alemanas de *El príncipe constante* y *La puente de Mantible*. Aunque Schlegel mismo no indica por qué escogió estas cinco comedias, es evidente que, con esta selección, quiso cubrir las cuatro categorías de un posible teatro romántico del futuro: *La devoción de la Cruz* (1625/1630) (que abre el primer tomo) así como *El príncipe constante* (1629) (que abre el segundo tomo) son ejemplos del género más prestigioso de la historia del teatro desde sus orígenes, es decir de la tragedia, que los románticos quisieron renovar y actualizar en la versión de una ‘tragedia cristiana’ como forma más sublime y más perfecta de la poesía. *El mayor encanto amor* (1635) es una de las fiestas mitológicas de Calderón. Es de suponer que Schlegel (y sus lectores) ignoraba(n) su com-

españoles; ha sido sacado de las filas de sus predecesores y contemporáneos y presentado como un caso aislado para ser alabado con frases extáticas como lo más divino que ha producido la literatura española; siguiendo los elocuentes elogios de sus entusiastas admiradores parece casi que no vale la pena conocer a otro poeta escénico castellano distinto de éste (...)», Schack (1845-1846: 47-48, t. III).

<sup>49</sup> *Geschichte der alten und neueren Literatur. Vorlesungen*, citado por Neumeister (2004: 131-132).

<sup>50</sup> La búsqueda de una editorial de la que Tieck se hizo cargo resultó bastante difícil. Por razones tanto literarias como económicas Schlegel y Tieck querían conjugar la edición de la ‘traducción romántica’ del *Quijote* de Tieck (1799-1801) con la publicación del ensayo de Schlegel y del *Spanisches Theater*, lo que se logró tan solo con mucha dificultad.

plicada puesta en escena; lo que le(s) habrá interesado fue seguramente el tema del amor, que, según la visión idealizadora neoplatónica que compartían los románticos, es la gran ligazón poético-alegórica del mundo. *La banda y la flor* (1632) representa de manera emblemática la categoría de la *comedia de capa y espada* que da una versión poéticamente idealizada de aquella Edad Media caballeresca y del amor cortesano desexualizado que, según Schlegel, seguía existiendo en la España en tiempos de Calderón. Sorprenderá quizás la presencia de *La puente de Mantible* (1630) en esta selección. Sin embargo, al hablar de esta comedia Friedrich Schlegel exclamó en una carta de 1805 «¿Hay cosa más hermosa que la *Puente de Mantible*? Vale más que toda la literatura francesa e inglesa» (Osdrowski, 2003: 39, nota 15)<sup>51</sup>. Parece que esta comedia fue para los hermanos Schlegel la mayor y la más poética de todo el teatro profano de Calderón. Evoca otra vez el mundo medieval, pero esta vez con un mundo fantástico, lleno de magia y maravillas y un ‘encuentro’ entre el Occidente y el Oriente que se presta a las más variadas interpretaciones simbólico-alegóricas y en el cual se mezclan en la figura del gracioso Guarín lo serio con lo cómico, dando a toda la obra aquel tono irónico que los autores románticos consideraban elemento indispensable de una auténtica obra de arte.

Sea como fuere, estas cinco comedias constituyeron el canon básico del ‘Calderón romántico alemán’, un Calderón más bien serio, trágico, trascendente, pensador (con amagos que anticipan y condicionan el ‘Calderón poeta teólogo’ no tan solo de Menéndez Pelayo) con un conjunto de obras entre las cuales faltan las comedias de puro entretenimiento, los entremeses de pura risa, pero también las comedias con tintes políticos como *La vida es sueño* y, en su forma concreta, los *autos sacramentales* con su dogma católico bien definido que no coincidía con la religiosidad y el catolicismo más bien sentimental y estético de los románticos. De todos modos, se trata de un canon que difiere bastante del canon vigente en la realidad teatral en la España contemporánea, cuando se tiene en cuenta que en 1800 se prohibieron la representación de *El príncipe constante* y de *La devoción de la Cruz*<sup>52</sup>. Tampoco coincide con el canon que el jesuita expulso Juan Andrés (1740-1817) expuso en su gran historia de la literatu-

<sup>51</sup> En una reseña de la reedición de una versión alemana del *Fierabrás* medieval de 1810, Schlegel afirma que el «divino Calderón» basó en una versión española de este texto su obra *La Puente de Mantible*, «una de sus comedias fantásticas más brillantes». Véase Tietz (2006: 221, nota 50).

<sup>52</sup> Para la presencia decreciente de Calderón (y de los autores del teatro áureo) en las escenas de la misma España contemporánea véase Andioc (1970). El público español apreciaba tan solo comedias con gran empleo de tramoyas y bastidores, las comedias de santos y de magia – no por sus textos, sino por la espectacularidad de su puesta en escena. Por el contrario, en 1789, *El príncipe constante* estuvo tan solo dos días en la cartelera. Para un análisis de la imagen negativa del teatro en el siglo XVIII (muy contraria al concepto trascendental del teatro que tenían los Schlegel) véase Rubio Jiménez (2013).

ra universal *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*<sup>53</sup> y que manifiesta una visión completamente opuesta:

[...] es preciso confesar que toda la gloria del buen gusto teatral se debe a los poetas franceses. Ni Shakespeare, ni Johnson, ni Vega, ni Castro, ni Calderón, ni todos los poetas ingleses y españoles juntos pueden contrapesar el mérito dramático del gran Corneille. En él empezó a verse el efecto prodigioso de una buena tragedia, y él mismo fue quien, aunque muy débilmente, hizo sentir el gusto de una bien formada comedia; y por consiguiente, debe ser sin disputa venerado por todas las naciones como el verdadero padre del Teatro moderno (Andrés, 1997: 344).

El canon de A. W. Schlegel, debido a una muy marcada percepción romántico-selectiva, tuvo una repercusión muy grande en los debates alemanes acerca del teatro como institución intelectual y social. Basándose solo y exclusivamente en la traducción de uno de los componentes de este canon, *La devoción de la Cruz*, el entonces muy joven filósofo idealista Friedrich Schelling (1775-1854) afirma en sus lecciones de *Filosofía del Arte* de 1802-03 que esta obra de Calderón (¡en su traducción alemana!) es la única realización perfecta de una tragedia moderna, comparable al *Edipo* de Sófocles y superior a las tragedias de Shakespeare<sup>54</sup>. Este juicio fue otro paso más hacia el «endiosamiento» de Calderón – resultado de la nueva concepción romántica del arte como una religión secularizada y un modo de acceder a lo divino<sup>55</sup> (lo que implicaba una exaltación ideológica de la figura del artista y, con ello, del ‘poeta’)<sup>56</sup> – y su «posición cualitativa especial dentro de toda la literatura española» (Wilm, 2003: 314) con la consiguiente marginación de los demás autores dramáticos del Siglo de Oro por parte de los autores y del público en la Alemania de aquellos tiempos.

<sup>53</sup> Original italiano, 7 tomos, Parma 1782-1799; versión española, 10 tomos, Madrid, 1784-1806.

<sup>54</sup> Schelling creía encontrar su particular concepto de la tragedia en Calderón. Según él la tragedia presupone la existencia de un ser humano libre que se ve confrontado con una entidad trascendente todopoderosa que le impone un destino o catástrofe inevitable. Lo trágico resulta del hecho que el ser humano puede aceptar en plena libertad este castigo divino – como lo hizo Edipo – y salvar así su propia libertad y autonomía. Para Schelling la institución católica de la confesión permite a la víctima de la catástrofe reconquistar aquella libertad y la aceptación del castigo. Es en este sentido que interpreta (¿contrariamente a la visión dogmática de Calderón?) el destino del protagonista de *La devoción de la Cruz*. Según Schelling, no hay en los dramas de Shakespeare (protestante de confesión) ninguna entidad todopoderosa trascendente. En sus obras la catástrofe resulta del carácter de los personajes. Wilm (2003: 318-319).

<sup>55</sup> Véase el estudio de B. Auerochs (2006) sobre el nacimiento de la concepción del arte como sustituto profano de la religión tan criticada durante el Siglo de las Luces.

<sup>56</sup> Para este proceso, iniciado en Europa durante la Temprana Modernidad, y que alcanzará su apogeo en el culto del artista como genio y profeta, véase Bénichou (1981).

*Desde los textos y la teoría a la realidad del escenario*

El «endiosamiento» de Calderón tuvo su repercusión también en el mismo Goethe y su quehacer práctico como director del teatro de la corte del duque de Weimar, aunque, bien es verdad, este endiosamiento tuvo allí un eco algo más moderado. Schlegel había mandado a Goethe el manuscrito de su traducción de *La devoción de la Cruz* sugiriéndole que procurase su representación. Sin embargo, Goethe, según declara en una carta del mes de junio de 1803 dirigida a Schlegel, se niega a poner en escena esta obra (a pesar de su – en aquel entonces – grandísimo aprecio poético-literario por el valor artístico de Calderón)<sup>57</sup> argumentando en términos algo enigmáticos que «hay demasiadas cosas que se oponen» a una puesta en escena. Parece que Goethe no pudo ni quiso, desde un punto de vista pragmático, confrontar al público protestante de la corte de Weimar con una obra de contenido muy católico que contrasta demasiado con «nuestra manera de pensar [sc. protestante]» (Rötzer, 2006: 35b). Será esta la postura de Goethe frente a Calderón: admira su perfección artística, su arte dramático magistral (llama sus obras «bretterhaft», es decir ‘muy aptas para las tablas’) y su estilo sumamente poético, pero, siendo él mismo protestante y en cierto sentido agnóstico<sup>58</sup>, no puede conformarse, en última instancia, con los contenidos religiosos de aquellas obras de Calderón exaltadas por los románticos<sup>59</sup>, lo que, finalmente, le hace preferir las obras de Shakespeare, autor protestante, a las del católico Calderón<sup>60</sup>. De todos modos, para las tres representaciones de obras calderonianas (*El príncipe constante*, 1811, *La vida es sueño*, 1812 y *La gran Cenobia*, 1815) que se realizaron en el teatro de Weimar Goethe escogió obras que no son ni religiosas ni típicamente ‘españolas’ sino *dramas de carácter* de gran perfección artística cuyos protagonistas tienen una verosimilitud psicológica sin recurso a la religión; un aspecto este que Goethe reforzó en la

<sup>57</sup> Recuérdese que el mismo año Goethe formuló uno de los elogios mayores de Calderón al afirmar, con referencia al *Príncipe constante*, en una carta de 1804 dirigida a Schiller: «Sí, me gustaría decir que si la poesía se perdiera por completo en el mundo, podría ser restaurada de esta pieza» («Ja, ich möchte sagen, wenn die Poesie ganz von der Welt verloren ginge, so könnte man sie aus diesem Stück wieder herstellen»). Citado por Rötzer (2006: 36b); traducción mía.

<sup>58</sup> Recuérdese que Goethe no dudó en traducir la tragedia *Mahomet* de Voltaire (traducción publicada en Tübingen en 1802) que critica tanto el islam como cualquier otra religión positiva.

<sup>59</sup> En un ensayo tardío, *Calderóns Tochter der Luft* (1822), afirmará que muchas veces en las obras de Calderón «la materia ofende [sc. al lector protestante alemán] mientras que la configuración artística encanta: tal como fue el caso de *La devoción de la Cruz*». Citado por Rötzer (2006: 35b) traducción mía.

<sup>60</sup> Según Goethe fue la gran ventaja biográfica de Shakespeare «que nació y se educó protestante», mientras que Calderón, «este hombre noble y liberal se vio obligado a someterse a delirios oscuros y a prestar una razón artificial a la no-razón». Citado por Wilm (2003: 322-323); traducción mía.

puesta en escena de *El príncipe constante* quitando del texto representado algunas de las referencias religiosas demasiado explícitas (Sullivan, 1983: 58-68). Se ha dicho que de esta forma Goethe creó un «Calderón shakespeariano» (Rötzer, 2006: 37a), distinto del Calderón romántico-católico de Schlegel. No obstante, estas representaciones, reforzadas por la fama de Goethe, tuvieron una gran repercusión en el mundo del teatro alemán, de modo que – según una voz crítica de la época, la del director de teatro y amigo de los románticos Ernst August Friedrich Klingemann (1777-1831) – «la escena alemana fue calderonizada hasta la náusea y muy en contra de su naturaleza alemana» (Sullivan, 1988: 26; Sullivan, 1998: 28), aunque, bien es verdad, parece que esta «calderonización» se refería sobre todo a la imitación del estilo barroco por los jóvenes dramáticos alemanes de la época y no a unas representaciones masivas de las obras del mismo Calderón.

Fruto directo del entusiasmo y de aquel endiosamiento de Calderón fue, sin embargo, la representación de tres obras suyas que estrenó, en 1811, el compositor, autor romántico y gran hispanófilo Ernst Theodor Amadaeus Hoffmann (1776-1822) en el teatro de la católica ciudad de Bamberg: *El príncipe constante*, *La devoción de la Cruz* y *La puente de Mantible*. Las dos primeras fueron un éxito, la tercera un fracaso<sup>61</sup>. Sin embargo, estas tres representaciones no tuvieron el mismo eco a nivel de la cultura teatral alemana que las de Goethe en Weimar ya que Hoffmann tuvo que abandonar el teatro de Bamberg en plenas guerras napoleónicas sin dejar huellas inmediatas de aquellas representaciones<sup>62</sup>.

*Primeros pasos hacia la des-calderonización del teatro alemán y la vuelta hacia un canon más amplio del teatro áureo. Desde la escena a la filología: el Conde Schack (1815-1894) y su Historia de la literatura y arte dramático en España. El reencuentro con Lope de Vega*

Hacia finales de los años 20 del siglo XIX el entusiasmo por Calderón iba disminuyendo y fue sustituyéndose por otros autores del teatro áureo,

<sup>61</sup> Para los detalles de estas representaciones, sobre todo de *La puente de Mantible*, ver Tietz (2006: 217-218).

<sup>62</sup> No obstante, a largo plazo estas representaciones hoffmannianas de Calderón tuvieron una repercusión importante para el ‘calderonismo alemán’ actual. En 1973 la ciudad de Bamberg fundó, con la finalidad de propagar un teatro cristiano de cariz católico, unas ‘Calderón-Spiele’ cuya intención fue representar cada año para un amplio público una obra calderoniana. Este proyecto sigue realizándose hasta el presente, aunque últimamente se incluyen en la cartelera obras de otros autores. En 1987 se celebró el primer decenio de la existencia oficial de estas *Jornadas Calderonianas* con un coloquio internacional y la representación (en lengua española!) de *El médico de su honra* por la *Compañía Nacional de Teatro Clásico* dirigida por Adolfo Marsillach. Un breve recorrido por las actividades calderonianas del E.T.A. Hoffmann-Theater de Bamberg se da en San Miguel (1987).

en particular por Lope de Vega<sup>63</sup>. El mismo Ludwig Tieck, inicialmente el gran propagandista de Calderón, iba descubriendo, por los años 20 del siglo XIX, a Lope y a Moreto (cfr. Strosetzki, 1997). El conde Schack elogió en su *Historia de la literatura y arte dramático en España* (de 1845-1846) no tan solo a Lope, sino también a Francisco de Rojas, que quizás le parecía aún superior al mismo Lope. De esta manera Schack se erigió en defensor de un 'sistema protestante e ilustrado' del teatro áureo, oponiendo, en el caso de Lope, al autor de *La devoción de la Cruz* o del *Gran teatro del mundo* un dramaturgo menos marcadamente católico, y, en el caso de Rojas, otro dramaturgo con una fuerza cómica superior a la de Calderón y con elementos trágicos no cargados de implicaciones teológicas (Tietz, 2006: 114-115). De todos modos Schack, que en aquel entonces tenía apenas 30 años, coincide con Alberto Lista (1775-1848) y Eugenio de Ochoa (1815-1872) al contar a Lope, Tirso, Calderón, Alarcón, Moreto y Rojas entre los seis dramaturgos áureos de más importancia, ampliando de esta forma radicalmente el canon de los románticos alemanes reducido al «divino Calderón» con un 'bagaje' de tan solo media docena de comedias. Si bien es verdad que la recepción 'bicéfala' del teatro áureo siguió manifestándose durante todo el siglo XIX<sup>64</sup>, nunca volvería a resucitar aquel entusiasmo iniciado por los hermanos Schlegel y compartido en gran parte por el mismo Goethe. Incluso hay más. No parece exagerada la observación amargada que hizo el conde Schack hacia finales de su larga vida, allá por los años 80 del siglo XIX:

En nuestros días el gusto tan sometido a la moda, que cambia más en Alemania que en cualquier otro país del mundo, se ha apartado del drama español. Sólo la *Diana* de Moreto y *La Vida es sueño* de Calderón aparecen todavía de vez en cuando en los escenarios. Los teatros ya no

<sup>63</sup> Así por ejemplo el ya citado Julius von Soden no duda en afirmar: «Lopez [sic] de Vega es sin duda el poeta más genial de todos los pueblos de los tiempos modernos», aunque relativiza este elogio añadiendo en la línea de Lessing, Bertuch y del mismo Goethe «[s]ólo Shakespeare lo supera en conocimiento del hombre y de las pasiones humanas» (von Soden, 1820: xxv).

<sup>64</sup> «[La] idea de un hermanamiento hispano-alemán del que ya habló Bouterwek para crear un teatro nuevo volverá a encontrarse durante todo el siglo XIX en las referencias al teatro español por parte de los filólogos, de los autores de teatro y de los traductores alemanes. Sin embargo, en estas referencias se notarán siempre dos caminos básicamente distintos que corresponden a las 'dos Alemanias' que coexistían en el siglo XIX y en gran parte del siglo XX. Por una parte hay la Alemania católica cuyo punto de referencia permanente en el teatro áureo eran (y siguen siendo) las obras teatrales de Calderón, y más específicamente sus comedias filosófico-religiosas y sus autos sacramentales. Por otra parte está la Alemania protestante cuyo punto de referencia eran las obras de Lope de Vega, y más bien sus comedias profanas». Tietz (2008: 110). Para la 'recepción católica' de Calderón son de importancia primordial las traducciones de los autos sacramentales de Calderón – parciales en el caso del poeta católico Joseph von Eichendorff y completas en el caso del teólogo Franz Lorinser. Véase Juan i Tous (1989).

hacen caso de las demás innumerables obras de los autores dramáticos españoles ni lo hacen los lectores. Cuando se habla de ellas en las obras de historia literaria, casi siempre se hace de manera despectiva; sin embargo, todo ello se hace en expresiones completamente vagas, lo que hace patente que tales comentarios despectivos se basan en una ignorancia total de lo que se está criticando<sup>65</sup>.

Pocos años más tarde volverá a denunciar esta misma «corriente de la moda que se opone ahora ya desde mucho tiempo al teatro español» aunque esta vez subraya, a pesar de todo, el potencial del teatro áureo que, de hecho, seguirá manifestándose en lo que queda del siglo XIX y que se dará también con altibajos en la historia teatral del siglo XX:

Ya no comparto la admiración incondicional del teatro español, tal y como se manifiesta en mi 'Geschichte der dramatischen Literatur in Spanien' afectada en muchos casos por mi inexperiencia juvenil en aquel entonces [recuérdese que Schack redactó la *Historia* bastante antes de cumplir los 30 años]. No obstante este teatro sigue ejerciendo un gran atractivo sobre mí y personalmente creo que la escena alemana podría enriquecerse considerablemente con los tesoros de este teatro. El gran efecto que tuvo muy recientemente en las tablas el 'Alcalde de Zalamea' (obra de Lope de Vega y tan solo reescrita por Calderón) y el mismo éxito que conocieron en tiempos anteriores las representaciones de la 'Estrella de Sevilla' de Lope de Vega, la 'Doña Diana' de Moreto, la 'Vida es sueño' de Calderón indican claramente lo mucho que queda por sacar de esta mina de invenciones ingeniosas y de grandes efectos dramáticos<sup>66</sup>.

### *Consideraciones finales*

No obstante, no se pueden negar las numerosas huellas que fueron el resultado del encuentro entre el teatro áureo y la realidad teatral en la Alemania de los siglos XVII y, sobre todo, XVIII. Estas huellas se deben, no cabe duda, a la lectura directa o indirecta de los textos y, en mucha menor medida, a informaciones sobre la práctica y la función social del teatro en la España del Siglo de Oro. Como ocurre en cualquier proceso de recepción estos 'huecos informativos' permitieron o incluso provocaron especulaciones y proyecciones fructíferas que contribuyeron al desarrollo teórico y práctico del teatro alemán de aquel momento. Contribuyeron

<sup>65</sup> «Einleitung», en [Calderón de la Barca] (1882: 5). Traducción mía.

<sup>66</sup> «Introducción» a la edición de los dos tomos: Schack ([1886]: 8). Traducción mía. *Donna Diana* es el título que el autor y dramaturgo austriaco Joseph Schreyvogel (1768-1832) dio a su traducción de *El desdén con el desdén* (Viena 1819) de Agustín Moreto.

sobre todo a la lenta fijación de un canon tanto de autores como de obras del teatro áureo que sigue vigente en Alemania e, incluso, en la misma España, debido a la recepción de las teorías de Schlegel y de sus compañeros románticos más allá de los Pirineos (Iglesias Feijoo, 2004). Para terminar, conviene llamar la atención sobre la última noticia característica de este largo proceso de recepción del teatro áureo en la Alemania dieciochesca, proceso que se prolongará durante los siglos XIX y XX: si tanto en la teoría teatral como en la práctica de las representaciones el teatro áureo iba disminuyendo cada vez más, esto se debe al hecho de que el teatro clásico y romántico alemán había agotado el potencial que el teatro áureo, y en especial Calderón, ofrecía o parecía ofrecer para expresar su visión sumamente idealista del mundo y del arte. Cuando el teatro alemán se orientaba – debido a los profundos cambios de mentalidades de la época – más bien hacia una visión positivista o incluso materialista del mundo, se nota entre los autores y los actores dramáticos una manifiesta preferencia por la – potencialmente siempre omnipresente – alternativa del teatro inglés, especialmente el de Shakespeare, cuyo pesimismo o incluso nihilismo antropológico, subrayado con tanta insistencia por el gran shakesperiano Harold Bloom (1930-2019), correspondía (y sigue correspondiendo) a la mayoría de los artistas y demás intelectuales alemanes de las dos últimas centurias.

### *Referencias bibliográficas*

- Andioc R. (1970), *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Imprimerie Saint Joseph, Tarbes.
- Andrés J. (1997), *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, García Gabaldón J., Navarro Pastor S., Valcárcel Rivera C. (eds.). Traducción de Carlos Andrés. Volumen I. Estudio Preliminar, t. I y II, Dirigida por P. Aullón de Haro, Verbum, Madrid.
- Arellano I. (2011), *Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro*, «RILCE. Revista de Filología Hispánica», 27.1: 9-34.
- Auerochs B. (2006), *Die Entstehung der Kunstreligion*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Balet L., Gerhard E. (1981), *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik. Herausgegeben und eingeleitet von Gert Mattenklott*, Ullstein, Frankfurt am Main.
- Béhar P. (1999), *Drama in the Empire*, en Béhar P., Watanabe-O’Kelly H. (eds.), *Spectaculum Evropaevm. Theatre and Spectacle in Europe. Histoire du spectacle en Europe (1580-1750)*, Harrassowitz, Wiesbaden: 258-287.
- Bénichou P. (1981), *La coronación del escritor: ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, Fondo de cultura económica, México [1973, 1996<sup>2</sup>].
- Bertuch F. (1780-1782), *Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur*, Dessau/Leipzig.

- Blinn H. (ed.) (1982), *Shakespeare-Rezeption: die Diskussion um Shakespeare in Deutschland: mit einer Einführung, Anmerkung und bibliographischen Hinweisen*. T. I. Ausgewählte Texte von 1741 bis 1788, Schmidt, Berlin.
- Bouterwek F. (1801-1819), *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts* [*Historia de la poesía y de la elocuencia desde finales del siglo XIII*], 12 voll., Röwer, Göttingen [*Historia de la literatura española*, Aguado, Madrid 1829; reprint Olms, Hildesheim/ Nueva York 1975; Verbum, Madrid 2002].
- Bouterwek F. (1804), *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit*, Röwer, Göttingen.
- Brauneck M. (1996), *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, t. II, Metzler, Stuttgart/Weimar.
- Briesemeister D. (1970), *Calderón y el teatro de los Jesuitas en Múnich e Ingolstadt*, en Flasche H. (ed.), *Hacia Calderón. Coloquio Anglogermano*, Exeter 1969, de Gruyter, Berlin: 29-36.
- Briesemeister D. (2000), *Bertuchs Bedeutung für die Aufnahme der spanischen und portugiesischen Literatur in Deutschland*, en Kaiser G. R., Seifert S. (hg.), *Friedrich Justin Bertuch. Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar*, Niemeyer, Tübingen: 145-156.
- Brüggemann W. (1964), *Spanisches Theater und deutsche Romantik*, Aschendorff, Münster i.W.
- [Calderón de la Barca P.] (1882), *Calderóns ausgewählte Werke in 3 Bänden. Übersetzt von August Wilhelm von Schlegel und J.D. Gries. Mit einer Einleitung des Grafen Ad. Fr. von Schack*, Cotta y Kröner, Stuttgart.
- de Mier E. (1885-1888), *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, Tello, Madrid.
- Dewenter B., Jakob H.-J. (hg.) (2018), *Theatergeschichte als Disziplinierungsgeschichte? Zur Geschichte der Theatergesetze des 18. und 19. Jahrhunderts*, Winter, Heidelberg.
- Eck R. (1991), *Origen y extensión de los fondos hispánicos de la Biblioteca Universitaria de Gotinga en el siglo XVIII*, en *Actas del Simposio sobre la Imagen de España en la Ilustración Alemana*, Goerres-Gesellschaft, Madrid: 115-166.
- Franzbach M. (1974), *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik*, Fink, München.
- Franzbach M. (1999), *La recepción de la comedia en la Europa de lengua alemana en el Siglo XVII*, en Sullivan H. W., Galoppe R. A., Stoutz M. L. (eds.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Tamesis, London: 175-185.
- Franzbach M. (2016), *Sozialgeschichte der spanischen Literatur in Deutschland*, Lang, Frankfurt am Main.
- Gottsched J. Chr. (1756), *Beschluß des Auszuges, aus des Don Belasquez [sic] Historie der castilianischen Dichtkunst, «Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit», III: 193-199.*

- Heßelmann P. (2002), *Gereinigtes Theater? Dramaturgie und Schaubühne im Spiegel deutschsprachiger Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts (1750-1800)*, Klostermann, Frankfurt am Main.
- Hoffmann J. (2011), *Variationen chiffrierter Rede. Italienische, französische und deutsche Bearbeitungen von Calderóns El secreto a voces*, en Aichinger W., Kroll S. (eds.), *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*, Turia + Kant, Wien-Berlin: 113-133.
- Hönsch U., *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts. Von der Schwarzen Legende zum «Hesperischen Zaubergarten»*, Niemeyer, Tübingen.
- Iglesias Feijoo L. (2004), *Calderón, ayer y hoy. Sobre el origen romántico de la visión actual de Calderón*, en Díez Borque J. M., Alcalá-Zamora J. (eds.), *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, SEACEX, Madrid: 139-159.
- Jakob H.-J. (2018), «*Im Ganzen hat das hiesige Publikum einen so verdorbenen Geschmack als das zu München*». *Theaterwesen und Zuschauerverhalten in Johann Kaspar Riesbecks Briefe eines reisenden Franzosen (1784)*, «Das achtzehnte Jahrhundert», 42: 90-103.
- Jeske Cl.-M. (2019), *El debate sobre la licitud del teatro: pre-texto ideológico de la poética y de la realidad de la comedia áurea*, en Arnscheidt G., Tietz M. (eds.), *Los pre-textos del teatro áureo español. Condicionantes literarios y culturales*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main: 93-111.
- Juan i Tous P. (1989), «*Eine wahre Ehrensache für uns Katholiken*»: *Franz Lorinser (1821-1893), traductor y comentarista de los autos sacramentales de Calderón*, en Tietz M. (ed.), *Das Spanieninteresse im deutschen Sprachraum. Beiträge zur Geschichte der Hispanistik vor 1900*, Vervuert, Frankfurt am Main: 131-148.
- Lessing G. E. (1985), *Hamburgische Dramaturgie*, en *Werke*, t. 6. 1767-1769, Bahner W., Bohnen, K (eds.), Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main [*Dramaturgia de Hamburgo*. Traducción de F. Formosa. Introducción de P. Chiarino, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid 2004 (1993<sup>1</sup>)].
- Losada Palenzuela J. L. (2011), *Cantar en falsete. Arthur Schopenhauer y la recepción de la Numancia en Alemania*, en Strosetzki Ch. (ed.), *Visiones y revisiones cervantinas. Actas selectas del VII congreso internacional de la Asociación de Cervantistas, (Münster, 2009)*, Centro de estudios cervantinos, Alcalá de Henares 2011: 511-526.
- Martens W. (1989), *Officina Diaboli. Das Theater im Visier des Halleschen Pietismus*, en Martens W., *Literatur und Frömmigkeit in der Zeit der frühen Aufklärung*, Niemeyer, Tübingen: 24-49.
- Meier A. (2011), *Plus ultra! Johann Christoph Gottscheds gallophobe Gallophilie*, en Heitz R. et al. (hg./eds.), *Gallophilie und Gallophobie: in der Literatur und den Medien in Deutschland und Italien im 18. Jahrhundert*, Winter, Heidelberg: 195-206.

- Mühl K. (2011), *Musik und Tanz im Secreto a voces. Die Inszenierung am Wiener Hof im Jahr 1671*, en Aichinger W., Kroll S. (hg.), *Laute Geheimnisse. Calderón de la Barca und die Chiffren des Barock*, Turia + Kant, Wien-Berlin: 87-110.
- Neumeister S. (2004), *La romantización del drama áureo en Alemania*, en Díez Borque J. M., Alcalá-Zamora J. (eds.), *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, SEACEX, Madrid: 123-137.
- Osdrowski B. (2003), *Die Brüder Schlegel und die Poetik des romantischen Dramas en Spanien*, en Briesemeister D., Wentzlaff-Eggebert H. (Hg.), *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*, Winter, Heidelberg: 35-54.
- Poppenberg G. (2009), *Psique y alegoría. Estudios del auto sacramental español desde sus comienzos hasta Calderón*, Reichenberger, Kassel.
- Profeti M. G. (2002), *La recepción del teatro áureo en Italia*, en García Santo-Tomás E. (ed.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main: 427-458.
- Rivero Iglesias C. (2010), *Lessing y el Arte Nuevo de hacer comedias en la Alemania del Siglo XVIII*, en Vega García-Luengos G., Urzáiz Tortajada H. (eds.), *Cuatrocientos años del Arte Nuevo de hacer comedias de Lope de Vega [...]*, Universidad de Valladolid [...], Valladolid: 845-856.
- Rodiek Ch. (2003), *Herder und die Romanzen*, en Briesemeister D., Wentzlaff-Eggebert H. (Hg.), *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*, Winter, Heidelberg: 285-303.
- Rötzer H. G. (2006), *Goethe und die Anfänge des ‚Calderonismus‘ in Deutschland*, «Hispanorama», n. 111: 33-38.
- Rubio Jiménez J. (2013), *Censura y teatro en el siglo XVIII o la verdad de la mentira*, «Cuadernos de Ilustración y Romanticismo» (revista digital) 19: 57-84.
- Sala Valldaura J. M. (2005), *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, CSIC, Madrid.
- San Miguel A. (1985), *Calderón, paradigma en la Alemania del siglo XIX. Trasfondo y contextos de las traducciones de los autos sacramentales de Eichendorff y Lorinser*, en Navarro González A. (ed.), *Estudios sobre Calderón (Actas del Coloquio Calderoniano)*, Universidad de Salamanca, Salamanca: 133-141.
- San Miguel A. (1987), *Die Rezeption Calderóns in Bamberg von der Frühromantik bis in die Gegenwart*, en San Miguel A. (hg.), *Calderón. Fremdheit und Nähe eines spanischen Barockdramatikers, Akten des internationalen Kongresses anlässlich der Bamberger Calderón-Tage*, Vervuert, Frankfurt am Main: 209-230.
- Schack A. von (1845-1846), *Geschichte der spanischen Literatur und Kunst in Spanien*, t. I-III, Duncker & Humblot, Berlin.

- Schack A. von [1886] (hg.), *Spanisches Theater in zwei Bänden. Mit einer Einleitung herausgegeben von Adolf Friedrich Graf von Schack*, t. I, Cotta/ Kröner, Stuttgart.
- Schilson A. (1997), «...auf meiner alten Kanzel, dem Theater». *Über Religion und Theater bei Gotthold Ephraim Lessing*, Wallstein, Göttingen-Lessing Akademie, Wolfenbüttel.
- Schlegel A. W. (1846), *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Dritte Ausgabe, besorgt von Eduard Böcking, t. II, Wiemann, Leipzig.
- Schrader L. (1989), *Bouterweks Urteile. Zur Literaturgeschichtsschreibung zwischen Rationalismus und Romantik*, en *Das Spanieninteresse im deutschen Sprachraum. Beiträge zur Geschichte der Hispanistik vor 1900*, Vervuert, Frankfurt am Main: 60-78.
- Schmidt S. J. (1992), *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Sevilla Arroyo F., Rey Hazas A. (eds.) (1998), *Obra completa*, vol. XIV, *Los baños de Argel. El rufián dichoso* de Miguel de Cervantes, Madrid, Alianza Editorial.
- Siguan Boehmer M. (2001), *Imagen y recepción de España: El Calderón de A. W. Schlegel, el García Lorca de E. Beck*, en Geisler E. (ed.), *España y Alemania. Interrelaciones literarias*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main: 159-179.
- Siguan Boehmer M. (2007), *Wenn es Calderón nicht gegeben hätte, die Deutschen hätten ihn erfunden: deutsche Romantik und spanisches Barock*, «Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft», 42: 123-147.
- Soden J. von (1820), *Schauspiele des Lopez [sic] de Vega [...]*, Barth, Leipzig.
- Sommer-Mathis A. (2004), *Feste am Wiener Hof unter der Regierung von Kaiser Leopold I. und seiner ersten Frau Margarita Teresa (1666-1673)*, en Checa Cremades F. (ed.), *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, SEACEX, Madrid: 231-256.
- Spang K. (2011), *El Arte nuevo y la Dramaturgia de Hamburgo: los manifiestos dramáticos de Lope y de Lessing*, «RILCE. Revista de Filología Hispánica», 27.1: 257-266.
- Strosetzki Ch. (1997), *Ludwig Tieck und das Spanieninteresse der deutschen Romantik*, en Schmitz W. (hrsg.), *Ludwig Tieck. Literaturprogramm und Lebensinszenierung im Kontext der Zeit*, Niemeyer, Tübingen: 235-252.
- Strosetzki Ch. (2010), *August Wilhelm Schlegels Rezeption spanischer Literatur*, en Mix Y.-G., Strobel J. (hrsg.), *Der Europäer August Wilhelm Schlegel. Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelt*, de Gruyter, Berlin: 143-157.
- Sullivan H. W. (1983), *Ein unbekanntes Manuskript von Goethes Bearbeitung des «Standhaften Prinzen» (Calderón / August Wilhelm Schlegel)*, en Berchem Th., Sudhof S. (eds.), *Calderón de la Barca*, [...], Erich Schmidt, Berlin: 58-68.
- Sullivan H. W. (1988), *Calderón in Deutschland: Präsenz und Bedeutung*, en San Miguel A. (ed.), *Calderón. Fremdheit und Nähe eines spanischen*

- Barockdramatikers, Akten des internationalen Kongresses anlässlich der Bamberger Calderón-Tage*, Vervuert, Frankfurt am Main: 17-33.
- Sullivan H. W. (1998), *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main [1983].
- Tiemann H. (1939), *Lope de Vega in Deutschland: kritisches Gesamtverzeichnis der auf deutschen Bibliotheken vorhandenen älteren Lope-Drucke und -handschriften nebst Versuch einer Bibliographie der deutschen Lope-Literatur 1629-1935*, Lütcke & Wulff, Hamburg [1970<sup>2</sup>].
- Tiemann H. (1947-1948), *Über Lope de Vegas Bild und Wirkung in Deutschland*, «Romanistisches Jahrbuch», 1: 233-275.
- Tiemann H. (1956<sup>2</sup>), *Das spanische Schrifttum in Deutschland: von der Renaissance bis zur Romantik. Eine Vortragsreihe*, Ibero-Amerikanisches Institut, Hamburg [1936<sup>1</sup>].
- Tietz M. (1994), *Herders Spanien in der Sicht der neueren Hispanistik*, en Bollacher M. (ed.), *Johann Gottfried Herder. Geschichte und Kultur*, Königshausen und Neumann, Würzburg: 327-340.
- Tietz M. (2002), *Descontextualización histórica y mitificación de Calderón: la creación de un poeta teólogo*, en Maestro J. G. (ed.), *Teatro hispánico y literatura europea. Teatro y Weltliteratur. IV Congreso Internacional de Teoría del Teatro*. Vigo, 14-15 de marzo de 2002, Universidade de Vigo, Vigo: 49-79.
- Tietz M. (2006), *El breve entusiasmo por La puente de Mantible de Calderón de la Barca en el primer romanticismo alemán*, en Pedraza Jiménez F. B., González Cañal R., Marcello E. (eds.), *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro. Almagro, 12, 13 y 14 de julio de 2005*, Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro: 205-226.
- Tietz M. (2008), *La recepción de Francisco de Rojas en el mundo cultural de habla alemana*, en Pedraza Jiménez F. B., González Cañal R., Marcello E. E. (eds.), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional. Toledo 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca: 99-133.
- Tietz M. (2010), *La recepción controvertida del Arte nuevo en Alemania*, en Pedraza Jiménez F. B., González Cañal R., Marcello E. (eds.), *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo. Congreso internacional. Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha Cuenca, Cuenca: 137-165.
- Velázquez L. J. (1769), *Geschichte der Spanischen Dichtkunst*. Aus dem Spanischen übersetzt und mit Anmerkungen erläutert von Johann Andreas Dieze, Vossiegel, Göttingen.
- Wilm M.-Chr. (2003), *Calderón in Weimar. Tragödientheoretische Begründungen der Rezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts (Tieck, A.W. Schlegel, Schelling, Goethe)*, en Briesemeister D., Wentzlaff-Eggebert H. (eds.), *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*, Winter, Heidelberg: 305-325.

- Winter W. (2008), *Calderón, rifabbricato*: Il pubblico secreto e la Figlia dell'aria di Carlo Gozzi, en Winter W., *Carlo Gozzi, I drammi ,spagnoleschi*, Winter, Heidelberg: 259-274.
- Zimmermann Ch. (1997), *Reiseberichte und Romanzen. Kulturgeschichtliche Studien zur Perzeption und Rezeption Spaniens im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Niemeyer, Tübingen.