Recepción, incorporación y crítica de la obra calderoniana en Alemania desde 1658 a 1872*

Angeles Cardona Castro
Universidad de Barcelona

a) El primer contacto de Calderón con Alemania

Vamos a dedicarnos en esta rápida panorámica sociológica, histórica y crítica, a reseñar cómo se llevó a cabo la entrada de Calderón y su teatro en Alemania. Precisemos los límites cronológicos del primer contacto. Pretendemos iniciar nuestro recorrido en Viena en 1657-1658. Vamos a terminar este apartado en 1705. Justifiquemos ambas fechas. La primera corresponde al año en que Leopoldo I, emperador romano-germánico, rey de Alemania y Hungría, fue nombrado archiduque de Austria. El año 1705 marca la muerte de Leopoldo.

Hemos creído que podíamos agrupar todas las manifestaciones artísticas teatrales representadas en escenarios austríacos o alemanes durante cuarenta y ocho años y ver hasta qué punto impresionó a un público extranjero la obra del dramaturgo español calificado de paladín de la Contrarreforma. Nos proponemos también resolver este interrogante, ¿por qué, precisamente, Calderón y por qué, precisamente, un dramaturgo español?.

Si empezamos por la segunda parte del interrogante anterior, va a resultarnos más fácil comprender el fenómeno. Pocos monarcas germanos están tan íntimamente unidos a España como Leopoldo I. Nacido en 1640, era hijo de Fernando III de Alemania, aliado con Felipe IV de España y en íntima relación con el Conde Duque de Olivares, y de su esposa María, hija de Felipe III de España. Leopoldo era pues, nada menos que nieto de Felipe III y sobrino de Felipe IV. Para ligar más el parentesco con la corona española, digamos que, la hermana de Leopoldo fue, a su vez, la segunda esposa de Felipe IV cuando este segundo matrimonio de nuestro soberano se llevó a cabo. Y el parentesco va estrechándose cada vez más. Leopoldo contrajo primeras nupcias en 1666 con Margarita, infanta de España, quien, a su vez, por ser hija de Mariana, hermana de Leopoldo, era sobrina carnal del Archiduque de Austria. Vistas así las cosa, si pensamos en la Alianza que ya el emperador Fernando III concertó con todos los Estados católicos europeos, no es de extrañar que Calderón, paladín de la Contrarreforma entrara tan pronto en los escenarios y en la crítica germana. Otro hecho fomentó la llegada de obras calderonianas en castellano a tierras alemanas. Como indica el professor Sullivan[1], la joven princesa María Margarita sintió gran nostalgia de su tierra y nunca llegó a aprender alemán. Por este motivo, Margarita rogó a su esposo que pidiera a España música y *comedias*.[2]

A ruegos de Leopoldo que escribió a su embajador en Madrid, E. F. Pötting, posiblemente llegó a Viena, tal como aquél pedía, la reciente comedia – primera

ópera calderoniana – *Celos aun del aire matan.* No es seguro que Leopoldo recibiera junto a la letra la partitura del músico Hidalgo escrita para esta obra, pero la correspondencia conservada indica que enviaron villancicos, tonos humanos, "un solo", etc... Y se sabe que el Emperador pudo complacer a su esposa con *comedias* y *zarzuelas* españolas con las que el correo de Madrid obsequiaba a Austria y que el soberano pedía copias de dramas españoles y éstos iban y venían de una capital a otra.

Efemérides tales como la festividad del cumpleaños de la reina madre, Mariana, ya viuda de Felipe IV, se celebraron en Viena con comedias españolas. Hay fechas concretas que señala el profesor Sullivan; por ej., el año 1668 se eligió esta obra de Calderón, *Darlo todo y no dar nada.* El impresor de la corte, Matheus Cosmorovius, preparó una lujosa edición "in quarto" con ocasión de la fiesta descrita en la página donde se imprimió el título; pero tan precioso documento se ha perdido.[3] Sin embargo, *Darlo todo y no dar nada* inspiró una obra anónima en prosa, o más de una, escritas ya en lengua alemana.

Todavía cita más títulos el profesor Sullivan: *El secreto a voces*[4], representada en 1671, que tuvo gran trascendencia y, este mismo año, para el cumpleaños de Mariana, de acuerdo con el embajador, el marqués de Balbaces, se ofreció *Fineza contra Fineza* (22 de diciembre de 1671). Como indica la correspondencia real[5] la comedia había sido escrita poco antes de ser representada en Viena – "It has just recently been composed by Calderón" – transcribe el profesor Sullivan, lo cual hace pensar que, en alguna ocasión, por medio de copias, el espectáculo pudo darse antes en Viena que en la corte española. Sobre todo, pensamos, tratándose de estas comedias mitológicas de gran aparato (segunda época del teatro del Siglo de Oro español, posterior a 1622). Montar una representación como la de *Celos* o *Fineza* resultaba muy costoso en España y se requería la intervención de los escenógrafos italianos, como sabemos. Pero la fiesta a que hemos aludido – 22 de diciembre de 1671 – fue más completa, porque Leopoldo declara que tuvo algunos *entremeses* con música apropiada para el caso. *Fineza contra Fineza* que aparece en la "Cuarta Parte" (edición princeps) de las comedias calderonianas, Madrid 1672, figura también en una nueva edición *princeps* vienesa, que reseña el profesor Franzbach como hallzgo personal, en la "Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio" en Bolonia (signatura 9/BB. III.19) y que descubrió en 1974.[6] Pero también el Dr. Sullivan constata que "ha tenido la suerte de localizar un desconocido y exquisito "in quarto" editado en Viena de *Fineza contra Fineza*, que se parece al hallazgo de Franzbach en cierto modo". El profesor Sullivan se pregunta, si este «in quarto» puede representar la conmemoración de alguna visita por asuntos de Estado de la familia real española o de familiares de la realeza hispana a Viena en 1760. Y se comprende, figura una *loa* en la que aparecen personajes alegóricos, *España* y *Alemania*, lo cual induce a creer que la pequeña pieza introductoria fue escrita para el caso. Hay también en este "in quarto" dos entremeses, una parodia, *Eurídice y Orfeo* y otro entremés de tipo popular o populachero – mejor – *La Novia Barbuda*, muy gracioso. Estos *entremeses* se insertan entre los actos de la comedia; es decir, tal como tenía lugar en España, una representación en una gran fiesta del Real Retiro.[7]

No nos extendemos más reseñando comedias en versión original (podríamos citar, *El gran Duque de Gandía, No hay que creer ni en la verdad* y *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*; pero sintetizamos esta parte de recepción directa con las palabras del profesor Franzbach: "En la corte de Viena se forma un suntuoso centro en que llegan a estrenarse *comedias* de Calderón incluso antes de su representación en el Real Retiro".[8] La cita abona nuestro anterior punto de vista del problema.

Vamos a pasar a otro centro de interés: intentemos ver la posible relación entre el *Jesuitentheater* de Viena y de Austria y Alemania, en general, y los *autos sacramentales* de Calderón. El problema es más complicado de lo que a primera vista parece y la crítica alemana y europea está muy dividida. El ilustre profesor calderoniano, Hans Flasche, sigue la línea de Breymann, Farinelli y Menzel. Hans Flasche es ante todo un gran lingüista y se fija en la terminología que se repite en Calderón y en la *Jesuitendramatik*; según este tipo de investigaciones, cree que "naturalmente, los autos sacramentales influyeron mucho en el drama didáctico de los Jesuitas"; a los autos sacramentales podríamos añadir el teatro religioso, para completar. Pero, el profesor Franzbach[9] sigue la pista negativa iniciada por Briesemeister en "Hacia Calderón", *Coloquio Anglo-germano*, Exeter 1969, Berlín 1970. Según el Dr. Franzbach, al que se suma el profesor Sullivan, es prácticamente inútil buscar semejanzas entre Calderón y el teatro de los Jesuitas. Razones: a) los Jesuitas partían, para estructurar sus obras, del drama humanístico; Calderón tenía su propio y personal sistema dramático para transmitir las verdades tridentinas; b) a Calderón le mueve siempre una intención didáctica que expresa a través de diferentes alegorías y concluye – en los *autos* – con una alabanza al Santísimo Sacramento. A los Jesuitas también es un fin didáctico el que los lleva a escribir; pero, prescindiendo de tanta abstracción como funciona en los autos calderonianos, aproximan las verdades del dogma católico a su público por medio de "una vestidura popular" y todo suceso bíblico se ubica dentro de la vida del campo alemán o dentro de un simulacro de la vida campestre alemana. Y, naturalmente, siempre partiendo del drama humanístico. Habrá que esperar dos siglos y entonces, en pleno Romanticismo, encontraremos traducciones alemanas, más o menos acertadas, de los *autos sacramentales*. Tal vez son estas traducciones, su recepción y su posible puesta en escena las que, dejando aparte la *Jesuitendramatik* del XVII, haya que estudiar. El estudio de las mismas, sobre todo de las que son propiedad de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, nos ha sido amablemente aconsejado, por el Dr. Flasche.

En este mismo período que estudiamos, coloca el profesor Hoffmeister[10] la primera influencia de la *Vida es sueño* de Calderón a lo largo de dos obras, *Rusticus imperans* y *Der niederländische Bauer*. Ambas obras pertenecen a la pluma de Christian Weise (1642-1708). Weise fue autor aplaudido por la burguesía, con dramas bíblicos, histórico-políticos y de costumbres burguesas. En total, escribió unas setenta obras, en las cuales predicaba un ideal práctico de la vida: "ein Mensch lebt darum in der Welt, daß er soll glückselig sein". Pero la traducción de estas palabras, que sintetizan el pensamiento de Weise, puede encerrar una duplicidad de sentidos profundos. Si pensamos que "se vive en el mundo para ser feliz", sin más, la ideología materialista y burguesa del autor no encerraría ninguna enseñanza calderoniana; pero, si pensamos que

"se vive en el mundo para ser feliz" bajo el cumplimiento de los preceptos que impone la creencia en el más allá, la cosa cambia, Weise sí que recogió la intención del dramaturgo español que estudiamos.

Presentemos otro centro de contacto entre Calderón y Alemania: las adaptaciones. Este tema sí que, a nuestro juicio, merece un estudio detenido y una confrontación de fuentes y "fuentes de fuentes". Nos referimos a las obras que representaban en tierras de habla alemana las *Wandertruppen* o teatro ambulante, sobre todo de comediantes holandeses e ingleses. Estas gentes, que a veces montaban fiestas a semejanza de la "commedia dell'arte" italiana, sirvieron de transmisores más o menos fieles de las ideas contenidas a lo largo del teatro de Calderón. Los cómicos ambulantes conocían los argumentos de nuestro dramaturgo a través de Francia e Italia y, sobre todo, a través de los Países Bajos. El profesor Sullivan dedica un amplio apartado al papel que los Países Bajos desempeñaron en la transmisión de Calderón en Alemania. Pero este estudio constituiría otra comunicación. También se dedica Sullivan al repertorio de las *Wandertruppen,*[11] cuestión que estudió asimismo el Dr. Franzbach en *El Teatro de Calderón en Europa.*[12] Franzbach cree que estas *Wandertruppen* tienen el privilegio de haber popularizado obras tan difíciles como *Prinz Segismund von Polen* ("La Vida es sueño") o *Aurora und Stella* ("Lances de amor y Fortuna"). Pero más curioso que estas adaptaciones fue la intuición que tuvieron los alemanes del verdadero valor de la música (hoy diríamos, uno de tantos signos sémicos dentro de la escena) en la obra de Calderón. Y ahora, para tratar de este tema, hemos de cambiar de escenario y trasladarnos a Hamburgo. En efecto, si Calderón fue el verdadero creador de la zarzuela (véase nuestro artículo a este respecto)[13], Hamburgo recogió "a la alemana" su propósito y su público vió verdaderas "operetas" (el equivalente de la "zarzuela mitológica" del XVII español o italiano) con temas calderonianos. Estas versiones, tipo opereta,[14] coinciden con la llegada de la ópera italiana a Alemania, cuestión en la que pronto nos proponemos ahondar, pero que en este trabajo nos es imposible. Sin embargo, señalemos la importancia de Heinrich Postel (1658-1705), quien compuso multitud de libretos, puro pretexto para el lucimiento de los cantantes. Gerhart Hoffmeister insiste, contra Franzbach, en la influencia de Calderón sobre *Der Königliche Prinz aus Polen, Sigismundus* (1693), "una obra predilecta en el repertorio de la Opera de Hamburgo [...] Postel, gran conocedor de las lenguas, debió apoyarse [(?)] en la versión original", es decir, en *La vida es sueño* de Calderón. Sin embargo, en el *Segismundus* de Postel la acción amorosa resalta sobre el elemento filosófico y moralizante calderoniano. Franzbach deduce que Postel sólo se propuso destacar ante el público, "el ejemplo de la inseguridad ante todo lo terreno". Aquí, las arias asumían su propio papel – aproximar al auditorio todos los matices del sentimiento, de acuerdo con los principios operísticos – y, Calderón, posiblemente, no se habría hecho responsable de la paternidad del significado o el efecto de esta obra sobre las gentes que asistían a la representación de la misma.

Walter Rehm en su artículo, "Schiller und das Barockdrama", advierte la afinidad entre el poeta Andreas Gryphius (1616-1664) y Calderón. Ambos ven en la vida el proceso de continuos cambios; los dos creen que la fama es perecedera; están de acuerdo en que no se puede luchar contra el paso del tiempo; en que la riqueza es

fruto del hoy y mañana nada queda de ella... Y Gryphius se decide a escribir una serie de tragedias para que el público pueda aprender los principios del Barroco: "que la patria [Indem unser ganzes Vaterland..] se entierra en sus propias cenizas [in seiner eigenen Asche verscharrt] y se ve convertida en escenario de vanidades [und in einen Schauplatz der Eitelkeit verwandelt]". Y todavía más. En 1660 nos encontramos con una obra cantada de Gryphius, *Das verliebte Gespenst* ("El fantasma enamorado") que, según detecta Franzbach, contiene elementos de *El galán fantasma* tomados a través de *Le fantome amoreux* de Philippe Quinault (1655-1688).[15] Terminamos con Gryphius viendo en él, como Walter Rehm, al autor que, al igual que Calderón, pinta "el caballero de la fe" ("Ritter des Glaubens") dispuesto para el amor, el martirio y la muerte, con la valentía cristiana y sólo cristiana.

Sin pasar de los límites antes fijados, registremos una ópera de Hamburgo, de la que conocemos al libretista, Heinrich Hintze o Hinsch (?) y al compositor, Johan Wolfgang Franck (1644?-1710). La ópera es de 1680 (fechada por Franzbach) y se titula *Sein selbst Gefangener* ("El alcaide de sí mismo"). Pero tampoco el libretista se inspiró directamente en Calderón, sino en un Calderón que tomó a través del francés, Paul Scarron (1610-1660).

Para el estudio de la ópera de Hamburgo, a la que tanto nos hemos referido, hay que recurrir a la investigación de W. Schulze[16], que recoge las fuentes y el material operístico comprendido entre 1678-1737. Gracias a este estudio, sabemos que Hamburgo fue un centro de recepción cultural por haberse mantenido neutral en la Guerra de los Treinta Años, por las Academias que se asentaron en la ciudad y por su protestantismo de carácter liberal y tolerante. Nos parece digno de admirar que los mismos pastores protestantes se atrevieran a convertirse en libretistas de ópera y barajaran tranquilamente conceptos calderonianos tan cerrados como el del honor: "en la duda mata". Por eso creemos, y así nos lo ha sugerido amablemente el profesor Franzbach, que es muy necesario un estudio de la transformación de todos los materiales calderonianos que, en forma directa o indirecta, contribuyeron a la evolución del drama español en ópera, en comedia burguesa o en comedia lacrimógena; de esta manera, además de llenar una laguna, podremos profundizar en un buen capítulo de Sullivan, "Calderón and German music".[17]

b) La verdadera comprensión (punto de vista crítico) y recepción de Calderón en Alemania

El primer gran crítico de arte que en plena Aufklärung dedica su atención al teatro español y a Calderón es Lessing (1729-1781). Hagamos justicia: mientras la *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769) estudia y defiende nuestro teatro, el Neoclasicismo español prohibe la representación de los *autos sacramentales* (Real Cédula del 11 de junio de 1765)[18] y se cuestiona si el teatro calderoniano cumple o no con las reglas del "buen gusto".

Franzbach ha demostrado en su tesis doctoral, *La traducción de Huarte por Lessing (1752)*, que Lessing conocía el español, que lo aprendió de forma autodidáctica en

contacto con obras españolas y que llegó a traducir un fragmento de *La vida es sueño* en 1750.[19]

Consignemos unas palabras del novelista, crítico y diplomático, Don Juan Valera, que se publicaron en la revista *España* el 10 de febrero de 1870: "Lessing da a conocer nuestro teatro del s. XVII y lo celebra, cuando en España es menospreciado". Pero nosotros creemos que debemos resaltar la forma en que Lessing se plantea la traducción. Es la primera vez que un alemán se cuestiona cómo debe tratarse el espíritu y la letra de una lengua. Por ello creemos que al razonar en el sistema de traducción, qué versión debe adoptarse para *El Alcalde de Zalamea* se inicia la verdadera historia del contacto directo de la lengua y la crítica alemanas con el teatro de Calderón. Tampoco aquí podemos ahondar en este problema, que sólo apuntamos. Sin embargo, es justo adjuntar las palabras de Menéndez Pelayo (Obras III, 97) en las que nuestro polígrafo juzga que Lessing valoró positivamente el teatro del Siglo de Oro y contribuyó a su "redescrubrimiento". Además, Lessing opinaba que el teatro español había influido en el alemán[20]: "gotisches Mischspiel". Asimismo, la *Dramaturgie* sugiere la creación de un teatro nacional alemán y propone que los autores se alejen de la influencia francesa, tan visible en la escena alemana. Ello le llevará a valorar el sentimiento que despiertan los dramas españoles. Por eso, a nosotros, al releer *Emilia Galotti*, casi un drama romántico (pensemos que Werther tiene el libro de Lessing abierto en el suicidio), se nos ocurre comparar unas palabras de la protagonista, Emilia, con otras distintas heroínas calderonianas que desean la muerte antes de perder "el honor" o por haberlo perdido.

Veamos:

> "Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut".

Lessing, que conocía la tragedia *Virginia* de Montiano y Luyando (1697-1764), y que estaba empapado de lo que fue el teatro español del XVII y de lo que representó para la escena hamburguesa, no dudó en comparar a Calderón con Shakespeare y casi llegó a igualarlos.

Antes de pasar a los Schlegel, a los que hasta ahora se les creía, "die ersten Missionare Calderóns in Deutschland", detengámonos en el poeta Ludwig Tieck (1773-1855). Tieck, como poco después se concretó en Novalis, se planteó el problema de si era cierto el conocimiento subjetivo: la simbiosis entre literatura y filosofía empezaba a ser una realidad en la Alemania irracionalista romántica. También a Tieck le oprimía la religiosidad con un fatalismo y un infantilismo medieval y barroco: es decir, romántico. Por eso comprendió y se aproximó a Calderón al que juzgó "el mejor representante que el mundo había dado a la poesía".[21] Siguiendo este camino se encariñó con la lectura de *La devoción de la Cruz*, que a nuestro juicio contiene todos los elementos que proponía en su programa el teatro de la *Sturm und Drang*. Tieck habló con August Wilhelm Schlegel (1767-1845), que estaba ocupado en la traducción de Shakespeare, el gran modelo de los *Stürmer*. Por último, Tieck convenció a August W.

Schlegel de que debía emprender la traducción de *La devoción de la cruz*, que apareció con el título alemán de *Die Andacht zum Kreuze* en el primer volumen del *Spanisches Theater* de Schlegel en 1803. Estamos de acuerdo con el profesor Franzbach cuando dice que Tieck "quizá haya sido quien mejor haya intuido las posibilidades y límites de la recepción de Calderón durante la época de la Ilustración y durante el Romanticismo".[22] Y ahora sí, podríamos empezar a pensar en la lectura de los *autos sacramentales* por los románticos y en su perplejidad, aceptación y comprensión, toda vez que con Tieck se abre la posibilidad de caminar hacia una moderna escena europea, la cual gustará de destruir a cada paso la ilusión realista.

Con respecto a la *Devoción de la Cruz*, primera obra de Calderón que a instancias de Tieck tradujo August W. Schlegel, hay que consignar la entusiasta recepción que le dispensó el filósofo Schelling (1775-1854). Schelling sintió un acalorado respeto por esta tragedia calderoniana, según consta en la carta escrita al traductor con fecha de 21 de Octubre de 1802: "El drama de Calderón me ha proporcionado un gran placer y me ha descubierto una profunda maravilla". Y Schelling continúa admirándose del "nuevo punto de vista" que *La devoción de la Cruz* encierra y de la grandeza de que es capaz su "romántica poesía". Después, comparará la tragedia shakespeareana con *la Devoción*; mientras Shakespeare incluye el destino en los caracteres de los personajes, Calderón lo aparta de los mismos; el destino es un destino cristiano que funciona más allá de los héroes trágicos, de acuerdo con "el punto de vista del autor", siempre sujeto al dogma católico. Calderón se ve obligado a aceptar el orden divino y a exponer en escena (libre albedrío) la fuerza y la necesidad de la culpa (el pecado), hasta que Dios se manifiesta al héroe por medio de la gracia. El destino se convierte entonces en designio divino, es decir, en providencia.

Pero la idea de Tieck – inducir a August W. Schlegel a traducir *La devoción de la Cruz* – va más lejos. Brüggemann destaca cómo las traducciones de Schlegel despertaron no sólo el entusiasmo de Schelling, sino la fascinación de Goethe.[23] Goethe recitó en casa de Johanna Schopenhauer entre 1806-1810, no *La devoción*, sino *Standhafter Prinz* ("El príncipe constante") y vio las posibilidades dramáticas que la obra encerraba. Comparándolo con el maestro de la *Sturm und Drang* resultaba que Calderón era teatro puro y Shakespeare el genio de la poesía. Y por eso *Standhafter Prinz* pasó a la escena de Weimar (1811) y después del *Príncipe*, vino la representación de *La vida es sueño* (1812), y la *Gran Cenobia* (1815), estas dos últimas de éxito no tan aparatoso como el que gozó *Standhafter Prinz*. Pero las puertas de los teatros alemanes estaban ya abiertas a Calderón y el telón se levantó para el dramaturgo español en Bamberg, en Düsseldorf, en Hamburgo, en Dresde... Y, todavía más. Si leemos *El Diván*, veremos como Goethe pretendía descubrir las raíces árabes en el meollo de la obra calderoniana y nuestro autor iba a ser junto a Hafiz la unión de Occidente con Oriente; la unión de la Edad Media árabe con el Barroco europeo, como sintetiza Hoffmeister a través de una carta de Goethe a Gries (23 de mayo de 1816).[24]

No podemos dedicarnos a comentar los cambios que la crítica de Tieck, la de Schelling y la de Goethe experimentaron a medida que se apagaba el entusiasmo que despertó la primera lectura de *La devoción de la cruz*. Tieck, aunque siguió prefiriendo las traducciones a las refundiciones, acabó distinguiendo entre el "sentimiento

religioso auténtico" y la milagrería de los *autos sacramentales*[25] y puso en tela de juicio el exceso de alegorías, a veces inexplicables. Goethe terminó prefiriendo a Lope y Schelling comparó la tragedia clásica de Sófocles con *La devoción*, de modo que vio en su desenlace algo así como la expiación de Edipo o la de Antígona: Calderón, creador de la tragedia cristiana, conseguía una síntesis o una combinación de la escena clásica y la romántica. La posibilidad de llegar a una tragedia filosófico-teológica, basada en los principios de la orden de San Ignacio y de la orden dominicana, hace pensar en el moderno enfoque del Dr. Flasche cuando, por ejemplo, se dedica a perseguir los motivos agustinianos a través de calcos lingüísticos o conceptos retóricos, extraídos de distintos parlamentos y de diferentes obras de Calderón.[26]

Dejemos el texto escrito que va directamente al lector y la crítica. Pensemos en otro fenómeno, el teatral: ¿Fueron las traducciones de Schlegel las que pasaron a los escenarios y dieron el golpe de gracia a las adaptaciones de Calderón que tanto habían entretenido al público? De ninguna manera. Ante las traducciones de Schlegel y luego de Johan D. Gries, que publicó siete volúmenes de Calderón entre 1815-1842, los empresarios y directores teatrales reaccionaron en forma muy curiosa y el público favoreció la reacción. Es muy ilustrativo el proceso de recepción del *Alcalde de Zalamea*[27] que Franzbach estudia a partir de una adaptación que transforma el drama en comedia burguesa. Y ponemos este ejemplo, porque las primeras adaptaciones publicadas siguieron gozando del favor de los lectores y los empresarios las llevaron a las tablas y, a veces, tuvieron más éxito que las fieles traducciones de los románticos. Circulaban, pues, por ejemplo, una familia más o menos distante de obras tales como las inspiradas en *La vida es sueño,* por proponer un ejemplo, muchas de las cuales procedían de otras tantas versiones francesas o italianas.

Terminemos esta veloz panorámica, como hemos empezado, situándonos en Austria. Rindamos homenaje a otra figura en la que vamos a profundizar en su día, Franz Grillparzer (1791-1872). A lo largo de sus ochenta y un años, además de estudiar profundamente a Lessing, Kant y Schiller, "las fuerzas culturales descubiertas por Goethe", de que habla Fritz Martini,[28] supo comprender lo que representaba el Romanticismo y "renovar para Austria el complejo de la conciencia humanística y cultural clásico-romántica".[29] Católico y empapado de la cultura barroca vienesa, Grillparzer, conocedor del arte popular de su pueblo y no ajeno al sentido orientalista del Romanticismo,[30] merece un capítulo completo que hoy no podemos dar de sus relaciones con el teatro de Calderón, puesto que había leído unas treinta y tantas obras de nuestro dramaturgo y sobre ellas dejó una serie de trabajos críticos que August Sauer recogió en el volúmen *Studien zum spanischen Theater*. La primera obra que le ocupó fue *La vida es sueño*. De acuerdo con la versión de Schreyvogel[31], Grillparzer publicó un fragmento en el *Wiener Moderne-Zeitung* el 5 de junio de 1816. Al año siguiente se representó su tragedia romántica, plagada de elementos de la *Sturm und Drang*, *Die Ahnfrau* y empezó una obra más famosa, *Der Traum ein Leben* ("El sueño es vida"), en la que estuvo ocupado hasta 1831. En *Der Traum ein Leben* vemos una rara simbiosis entre elementos calderonianos y temas procedentes de un cuento de Voltaire. Le preocupa la idea del destino, el problema de la fatalidad que

restringe la libertad humana y la discusión que afecta a la posibilidad o imposibilidad de obtener la felicidad, cuestión que le persiguió hasta su muerte. Estas mismas inquietudes le asaltaron mientras componía *Die Ahnfrau* ("La abuela") cuya fuente es, sin duda, *La devoción de la Cruz*.

Pero [...], vamos a terminar con una nota agradable, camino de las transformaciones que el tema de *La vida es sueño* va experimentando. Aquí, en Grillparzer, cuando leemos *Der Traum ein Leben*, en un alemán musical y poético que no se repetirá hasta Hugo von Hofmannsthal, creemos ver representado en nuestra mente un verdadero cuento de hadas. Ayudado por la ilusión escenográfica y por el mágico poder de la música, el tema metafísico calderoniano de lejana ascendencia árabe, se amortigua y Grillparzer hace vivir a su héroe, Rustan (Segismundo), desde las grandes hazañas, a los más terribles delitos y a su caída en el abismo. El joven se asusta y la conclusión es sencilla: debemos contentarnos con la paz y la tranquilidad que nos ofrece cada nuevo día, porque en la vida del hombre, como en la de Rustan, sólo hay un sueño de pesadilla tras otro sueño, más monstruoso aún. Despertar y saber que uno ha soñado y nada ha sido verdad induce a la conformidad con lo que tenemos. He aquí el gran secreto, el secreto de Grillparzer que siguió soñando y despertando con Lope y Calderón en las manos hasta 1872.[32]

NOTAS

* Al Dr. Hans Gerd Rötzer de la Universidad de Giessen; a los Drs. Kurth y Roswitha Reichenberger de Kassel, y a tantos y tantos profesores alemanes que me han brindado, desinteresadamente, sus consejos para este avance de mi larga y soñada investigación en marcha: "Calderón en Alemania".

NOTAS

1 Henry W. Sullivan: *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*, Cambridge: Cambridge Press, 1983; véase "Viena and the Habsburg conection", pp. 94-100.

2 "The Spanish princess seems to have suffered acute homesickness and she never learned German. In consecuence she begged her husband to have music and comedias sent from Madrid with the diplomatic courier, and on January 6, 1667 the Emperor wrote to his Spanish ambassador..." (Sullivan, op. cit. nota 1, p. 95)

3 "This edition appears to be lost (though La Barrera y Leirado and Breyman saw a copy) (Sullivan, *op. cit.* nota 1, p. 96)

4 El profesor Sullivan sintetiza el tema de *El secreto a voces* (véase *op. cit.* nota 1, p. 96) y remite a Wolfgang von Wurzbach, "Eine unbekannte Ausgabe und eine unbekannte Aufführung von Calderón "El secreto a voces", en *Estudios eruditos en memoria de Adolfo Bonilla y San Martín (1857-1926)* vol. 1, Madrid 1927, pp. 181-207. Es interesante destacar una representación de *El secreto*, en Viena, 1671 y también una edición de la comedia que reseña Wurzbach en el artículo indicado. Esta obra gustó mucho en Viena, de modo que no es raro que otro autor la adaptara años más tarde y volviera a resultar un éxito. El adaptador fue F.W. Gotter: *Das öffentliche Geheimnis*, Leipzig 1781, Viena 1782. La adaptación no se hizo directamente de la obra española, sino a través de la de Gozzi, Venecia 1772, *Il segreto publico*. Hubo 29 representaciones en la corte de Viena de *Das öffentliche...* entre 1781 y 1808 y unas 11 en Munich entre 1782-97 y una en Mannheim en 1786. Incluso tenemos el Manuscrito de un "anónimo" en Staats- und Stadtbibliothek en Augsburg (véase Sullivan, *op. cit.* nota 1, p. 161). Véase asimismo la "Documentación cronológica de los archivos y las interpretaciones teatrales...", Calderón, 1654-1786 en Martin Franzbach: *El teatro de Calderón en Europa*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982, pp. 227-228; véase también de la misma obra, p. 237.

5 "Una fuente central en este tema [investigado varias veces por Wurzbach] la constituye el intercambio epistolar entre el emperador Leopoldo I y su legado en Madrid, conde F. E. Pötting. En él se pone de relieve la preferencia del emperador (y de su esposa) por el teatro de Calderón..." (Franzbach, *op. cit.* nota 4, p. 164). Franzbach, en la *op. cit.*, p. 165, transcribe el título exacto de la edición vienesa de 1671 [...]: Esta edición vienesa, dice, es anterior a la *editio princeps* de Madrid 1672, de forma que según la cita contenida en la carta del emperador se puede considerar como fecha de creación de esta obra el año 1671, (p. 165) y en nota 60, p. 180, Franzbach nos da noticias del Ms. de Bolonia y nos dice que "antes de la guerra debió existir también un ejemplar (Sign: XK 5260 8) en la Biblioteca del Estado de Prusia, Berlín.

6 Franzbach, *op. cit.* nota 4, p. 165, dice que la loa y los entremeses debieron escribirse para la representación en la corte de Viena. "Sin embargo, no parece que procedieran del mismo Calderón".

7 Para el estudio de cómo tenía lugar una fiesta de gran aparato en el Teatro del Real Retiro de Madrid, después de 1622, véase nuestro estudio: Angeles Cardona de Gibert y Xavier Fages Gironella: *La renovación teatral del Barroco*, en *Cuadernos de Estudio (Serie Literatura*, 10), Madrid: ed. Cincel, 1981.

8 Franzbach, *op. cit.* nota 4, p. 158. Para la historia de *El Duque de Gandía*, véase la misma obra, pp. 165-166 y G. Siebenmann: "El Gran Duque de Gandía" en *Humanidades*, Comillas 15 (1963), pp. 291 ss. y, del mismo, *El Gran Duque de Gandía*. Ein neuentdecktes Drama von Calderón". En *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 15 (1955), pp. 262 ss. y su edición, *El Gran Duque de Gandía* (ed. G. Siebenmann), Salamanca, Col. Anaya: Ed. Anaya, 1970.

9 Hemos recibido, y agradecemos profundamente tal atención, cartas de nuestros buenos amigos Dr. Flasche y Dr. Franzbach, en las que, con mayor claridad que en sus artículos, nos expresan su opinión sobre *El Teatro de los Jesuítas en Alemania*. Véase Sullivan *op. cit.*, nota 1, p. 98-99. Véase asimismo, Heinz Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, vol. 3, *Das Theater der Barockzeit*, Salzburg: Müller, 1959, p. 460 y ss. y Kurt Adel: *Das Wiener Jesuitentheater und die europäische Barockdramatik*, Viena, 1960. Sobre la bibliografía del Teatro de los Jesuítas en Alemania véase Hoffmeister, obra reseñada en nota 10, pp. 64-65.

10 Véase Gerhart Hoffmeister: *España y Alemania*, Madrid: ed. Gredos (*Biblioteca Románica Hispánica*), 1980, pp. 55-56.

11 Véase Sullivan, *op. cit.* nota 1, "How did Calderón's plays get to Germany? – The Netherlands, 1647-1767" pp. 31-67, sobre todo el apartado, "The Dutch Traveling Troupes", pp. 65-67, en el que se alude a *La vida es sueño, El astrólogo fingido, La dama duende, El mayor encanto amor, La gran Cenobia, El alcaide de sí mismo, La hija del aire (?), La devoción de la Cruz.*

12 Véase *op. cit.* nota 4 del Prof. Franzbach, "Historia de la recepción de *La vida es sueño*". Cuando el 18 de mayo de 1654 se estrenaba en Amsterdam la obra de Schouwenbergh, *Sigismund, Prince van Polen*, ya se conocía en Francia el teatro de Calderón desde hacía más de un decenio gracias a las versiones de Mlle. de Scudery, d' Ouville, Brosse y Thomas Corneille. En Italia, Cicognini acababa de terminar su primer libreto de ópera según la obra española [...]"...*Prince van Polen*" de Schouwenberg es la versión más fiel al original de *La vida es Sueño*, véase Franzbach *op. cit.* nota 4, pp. 13 ss.

13 Véase Angeles Cardona-Castro de Gibert, "Función de la música, la voz humana y el baile a través de los textos de 'El laurel de Apolo' (loa para la zarzuela y zarzuela) y 'La púrpura de la rosa' en *Calderón* vol. 2 *Anejos a la Revista Segismundo*, 6 (CSIC): 1077 y ss. *Actas del Congreso Internacional de Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid 8-13 de junio de 1981 y también, id. "Hacia un arte integral de Calderón: 'La púrpura de la rosa', loa y zarzuela en *Colloquium Calderonianum Internationale*, L'Aquila 16-19 sept. 1981, ATTI, L'Aquila 1983, p. 467; véase un cambio de punto de vista en el largo estudio preliminar a la edición crítica de La púrpura de la Rosa de Calderón y Tomás de Torrefón y Velasco a cargo de Angeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunninghann. Kassel: Edition Reichenberger 1985 (en prensa).

14 Sullivan, *op. cit.* nota 1, pp. 84-94: "The early Hamburg Opera (1678-1738)" No estamos de acuerdo con la nota 17, p. 451 de Sullivan en la que dice que en España se llamaba zarzuela – "usually" – a la ópera en el s. XVII. Prescisamente la bibliografía especializada que cita para el caso en esta nota explica la cuestión de acuerdo con nuestro enfoque (véase nota 13 de este estudio). Pero, posiblemente sea cuestión de lenguaje más que de concepto. Véase también: J. F. Schütze: *Hamburgische Theater-Geschichte*, Hamburgo 1974, pp. 150 ss.; H.C. Wolff: *Die Barockoper in Hamburg* (1678-1738), vol. 1, Wolfenbüttel, 1957; y W. Schulze: *Die Quellen der Hamburger Oper (1678-1738)* ..., Hamburgo, Oldenburgo 1938 (Mitteilungen aus der Bibliothek der Hansestadt Hamburg, 4).

15 Véase Walter Rehm: "Schiller und das Barockdrama", en *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 84 (1941): 311-353. Véase asimismo Franzbach. *op. cit.* nota 4, p. 69.

16 En la nota 13 hemos dado la referencia de la obra de W. Schulze. Digamos cómo empieza la ópera en Alemania hasta llegar a su primera escuela nacional de ópera: Hamburgo. La ópera veneciana llegó a Viena y a Munich en 1642; pasó a Dresde en 1662 con Cavalli (1602-1676), Bertali (1605-1669) y Draghi (1635-1700). Schütz, que había estudiado el nuevo estilo en Italia, influyó en los músicos germanos (Johann-Adolf Hasse, 1699-1783 y Johann J. Fux 1660-1741 en Viena). La primera ópera nacional fue la de Hamburgo, con músicos como Johann Theile (1646-1724), Philipp Henri Erlebach (1657-1714), Johann Mattheson [...] y Georg-Philipp Telemann (1681-1764).

17 Véase Sullivan *op. cit.* nota 1, pp. 286-315. Los músicos que citamos en la nota 16, de la Escuela de Hamburgo, utilizaron a Calderón como fuente para sus obras; así, fue adaptado, directa o indirectamente, por los libretistas. Este va a ser parte del tema en el que nos proponemos ahondar en nuestra tesis (Departamento de Alemán, Universidad de Barcelona). Es prematuro utilizar con propiedad en el s. XVII la palabra "opereta" desde un punto de vista teatral y musical y somos conscientes de ello. Contra los preceptos de la ópera – pieza dramática totalmente cantada que representa el triunfo de la "monodía" –, la "opereta" es, como la "comedia musical", una representación, en parte cantada, en parte recitada (con diálogos hablados): pero estas adaptaciones calderonianas no sólo eran totalmente cantadas, sino que, a veces, se representaban parcialmente musicadas y tenían un final feliz y había personajes bufos ("los graciosos"), por eso nos permitimos calificarlas de "operetas". La "opereta" es comparable al *Singspiel* alemán y musicalmente no se le reconoce el nombre hasta la segunda mitad del s. XIX con Offenbach (1819-1880).

18 Los influjos del Neoclacicismo francés promovieron la famosa "Querella contra el teatro español del siglo de Oro". José Clavijo y Fajardo (1726-1806) se dirigió contra los autos sacramentales, pretextando que eran farsas ofensivas para el arte y la religión; eran, además, contrarios al buen gusto y a la razón y se atrevió a calificarlos de indecentes, porque los cómicos que asumían el papel de las distintas abstracciones ("La Virtud"; "La Bondad", "La Belleza") o de los santos, e incluso el de la Virgen, eran sujetos sin ninguna garantía moral. Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780) en su opúsculo *Desengaños del teatro español*, expuso las mismas ideas y, muy particularmente, atacó a Calderón y a los autos sacramentales (1763). Contra las diatribas de Clavijo y Nicolás F. de Moratín, más otras tantas sentencias de Blas Nasarre (1689-1751), que consideró a Lope y a Calderón corruptores del buen gusto, se levantaron Juan Cristóbal Romea y Tapia (El escritor sin título, 1763) y Francisco Mariano Nifo (1719-1802); pero, estos dos últimos no consiguieron calmar los ánimos. Carlos III prohibió los autos sacramentales por Real Cédula del 11 de junio de 1765. Con ella clausuró uno de los grandes espectáculos públicos de España y de su Corte. Véase Norman D. Shergold, *A History of the Spanish Stage* (cap. XV y XVI muy particularmente) Oxford 1967. Véase también el extenso estudio de Giuseppe Carlo Rossi, *Estudios sobre las letras en el s. XVIII* ("Calderón en la polémica sobre los Autos Sacramentales"), Madrid Ed. Gredos, Biblioteca Románica hispánica", 1967, pp. 9-96.

19 Véase Martin Franzbach: *La traducción de Huarte por Lessing (1752)*, Pamplona: Diputación Foral de Navarra; "Institución Príncipe de Viena", 1978: "Los comienzos de la ocupación de Lessing con la lengua española hay que buscarlos entre la primera aspiración de los nombres españoles en octubre de 1749 y el primer fragmento de traducción (Calderón, *La vida es sueño* 23-8-10)", p. 84.

20 Véase Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, Stück 68, donde habla del teatro español del Siglo de Oro, "Spanisches Mischspiel". En el capítulo que dedica al análisis de *Essex*, la *Hamburgische Dramaturgie*, que pronto aparecerá en una magnífica traducción catalana de Feliu Formosa, estudia en plan crítico la postura dramática de Lope de Vega. Véase sobre Lessing y Calderón, August Sauer: "Das Phantom in Lessings 'Faust'" en *Vierteljahresschrift für Litteratur-Geschichte* (1888): 13-27. Adiciones (Calderón *La vida es sueño, El mágico prodigioso, En esta vida todo es verdad y todo mentira*), pp. 522-523. Según Menéndez Pelayo (*Historia de las ideas estéticas en España*, vol. 3, Santander, p. 97) "La crítica del Romanticismo nunca hubiera parado atención en el teatro español, si Lessing no hubiese escrito la *Dramaturgia Hamburguesa*". El entrecomillado, recogido por Franzbach en *La traducción de Huarte ..., op. cit.* nota 19, pp. 18-19. De la *Hamburgische Dramaturgie* en vers. original, véase la "Edición de Bolsillo", Kröner, vol. 267, Stuttgart 1985.

21 Tieck es el primer "redescubridor de Calderón" (¡Romanticismo!) y no A. W. Schlegel, véase H. P. Kern: "Ludwig Tiecks Calderonismus" en *Spanische Forschungen der Görresgesellschaft*, 23 (1967): 189-356 y también H. Lüdeke: *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel*, Francfort del Meno 1930 (véase la correspondencia anotada entre los escritores. Contiene un buen prólogo). Para comprender el pensamiento de los Schlegel, véase A.W. Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 2 vols., "2. Teil", Stuttgart, Berlín, Bonn, Colonia, Maguncia 1967, pp. 251-268.

22 Franzbach, *op. cit.* nota 4, p. 138.

23 Véase Werner Brüggemann: *Spanisches Theater und deutsche Romantik*, vol. 1, Munster/Westfalia: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1964, pp. 189 ss. Véase asimismo Hoffmeister, *op. cit.* nota 10, p. 147.

24 Véase Hoffmeister, *op. cit.* nota 10, pp. 147-152; además, S. L. Hardy: *Goethe, Calderón und die romantische Theorie des Dramas*, Heidelberg 1965, *(Heidelberger Forschungen*, no. 10), pp. 19 ss.

25 Franzbach, *op. cit.* nota 4, p. 139. Véase Ludwig Tieck: *Kritische Schriften*, 4 vols., Leipzig 1852, vol. 4, pp. 212 ss.

26 Hans Flasche: "Ideas agustinianas en la obra de Calderón". En *Bulletin of Hispanic Studies*, 61 (1984): 335-342; del mismo: "Conservación y transformación de términos agustinianos en los *Autos Sacramentales* de Calderón". En *Actas del Séptimo Coloquio Anglogermano de Estudios Calderonianos*, Cambridge 1985.

27 Martin Franzbach: "Excurso sobre la historia europea del *Alcalde de Zalamea*". En *op. cit.* nota 4, pp. 114-120.

28 Fritz Martini: *Deutsche Literaturgeschichte*, Stuttgart: Kröner Verlag. Hemos consultado la excelente traducción del malogrado poeta Gabriel Ferrater, hecha sobre la 10ª ed. de Martini, para la Ed. Labor de Barcelona, pp. 379-387. Somos conscientes de que olvidamos la figura de Schiller, a la que, evidentemente, hemos de dedicar nuestra atención cuando este trabajo, que sólo es un anticipo, sea definitivo.

29 Martini, *op. cit.* nota 28. p. 373.

30 Sin llegar al KARMA completamente, como Hofmannsthal, que no entra en nuestro estudio, Grillparzer parece también a veces empapado de filosofía hindú (acción, necesidad, destino, resultados del hecho...), porque no sabe substraerse a la fatalidad y, "en el fondo, niega el libre albedrío" (véase W. Naumann: "Grillparzer und das spanische Drama". En *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 28 (1954): 345-372, y del mismo autor: *Grillparzer. Das dichterische Werk*, Urban TB 17, Stuttgart 1956. Véase asimismo las referencias que se hacen a Grillparzer sobre este tema del orientalismo, en Freny Mitry: *Modern Language*, 1974, pp. 337-347; Towarde Buddhahard: "Some on the Sigismund Figure in Hofmannsthal's *Turm* Plays", artículo que hemos traducido para otro trabajo sobre Calderón en 1982.

31 Joseph Schreyvogel [también, Schreivogel] (1768-1832), escribía con pseudónimo y firmaba, C. S. West, al que no hemos podido dedicarnos, pero será imprescindible hacerlo en el trabajo definitivo; representa la primera reacción favorable del Romanticismo escénico (fue director del Burgtheater de Viena desde 1817 a 1832) en vista a llevar a las tablas las obras de Calderón que habían entusiasmado en el repertorio de las *Wandertruppen* en Francia, Alemania, Italia, Austria [...]. Adaptó *La vida es sueño (Das Leben ein Traum*. Viena 1816), de acuerdo con otras tantas versiones anteriores. Como veremos en nuestro trabajo definitivo, Schreyvogel se acoge a un concepto del Destino que no es ni católico, ni propio del drama romántico; se trata de un punto de vista que se desprende de la filosofía después de Spinoza. Según esta postura, ningún acto del demonio queda sin castigo en este mundo.

32 Grillparzer, advirtámoslo, niega el libre albedrío y el despertar de Rustan (Segismundo) carece de todo optimismo: simplemente, se consuela. Grillparzer ha transformado lo teológico, en *psicológico*. Como dice Hoffmeister (*op. cit.* nota 10, p. 215) "lo que ha hecho Grillparzer con su obra es 'volver del revés a Calderón'". Rustan no sabe superar la prueba del sueño; como consecuencia "se contenta con la sosegada paz interior, rehuyendo así al destino", tal como ha advertido Naumann. Si profundizamos en Grillparzer veremos que "no hubo un Calderón germano en el siglo XIX, debido a que no se captó la forma y configuración teológica de la literatura calderoniana" (Hoffmeister, *op. cit.* nota 10, p. 217, a través de Clemens Heselhaus, *Archiv* 106 (1954): 4).