



FACULTADE DE FILOLOXÍA
MÁSTER UNIVERSITARIO EN ESTUDOS
DA LITERATURA E DA CULTURA

Traballo Fin de Máster

La voz alemana de Calderón:
Über allen Zauber Liebe

Irene Pacheco Martínez

Autora

Santiago Fernández Mosquera

Director

Santiago de Compostela

2019

Índice

1.	Introducción.....	4
2.	Las fuentes de Schlegel: Gotinga y los inicios del hispanismo alemán.....	12
3.	La filiación entre Schlegel y Vera Tassis.....	23
4.	De <i>El mayor encanto, amor</i> a <i>Über allen Zauber Liebe</i> . Análisis de la traducción.....	33
4.1.	Equivalencia de sentido y de forma.....	33
4.2.	Mantenimiento del metro.....	37
4.2.1.	La estrofa.....	38
4.2.2.	El ritmo: cómputo silábico y acento rítmico.....	39
4.2.2.1.	Silvas.....	40
4.2.2.2.	Décimas.....	41
4.2.2.3.	Romances.....	42
4.2.3.	La rima.....	43
4.3.	Recursos para lograr el metro.....	45
4.3.1.	Ligeros cambios de orden.....	46
4.3.2.	Ligeras alteraciones de significado.....	48
4.3.3.	Cambios por sinónimos, hiperónimos.....	48
4.3.4.	Adiciones.....	51
4.3.5.	Supresiones.....	51
4.3.6.	Versos partidos.....	52
4.4.	Apartes.....	53
4.4.1.	Supresiones: VT marca el aparte y SCH, no.....	54
4.4.2.	VT y SCH leen conjuntamente.....	54
4.4.3.	Adiciones: VT no marca el aparte y SCH, sí.....	55
4.5.	Acotaciones.....	56
4.5.1.	Supresiones.....	56
4.5.2.	Adiciones.....	57
4.5.3.	Ligeras alteraciones.....	58
4.5.3.1.	Eliminación de la coordinada.....	58
4.5.3.2.	Léxicas.....	58
4.5.3.3.	Referidas a la música.....	59
4.6.	Pérdidas de riqueza estilística: metáforas, dilogías.....	59
4.6.1.	Metáforas y metonimias.....	60
4.6.2.	Variaciones metafóricas.....	61
4.6.3.	Dilogías y juegos de palabras.....	62
4.6.4.	Efectos sonoros.....	63
5.	La repercusión crítica del <i>Spanisches Theater</i>	65
6.	Conclusiones.....	74
7.	Bibliografía.....	76

1. Introducción.

A pesar de lo que cabría esperar tras el examen de la contundencia y el vigor de la producción crítica del romanticismo alemán, el carácter del movimiento fue todo menos taxativo. Los críticos románticos fueron los últimos en creer que su imagen de Calderón era la única o la más correcta posibilidad de apreciar su obra y lejos estuvieron de adivinar que sus teorías impregnarían el sello del autor hasta tanto tiempo después. La convicción de una idea de arte cuyos protagonistas eran la progresión, la infinitud, la fragmentación, en fin, la posibilidad eternamente abierta a la perfectibilidad y la aspiración constante a un absoluto inalcanzable¹, se traslada al plano crítico. De ese modo, la multidisciplinariedad y el espíritu conjuntivo, ergo irónico, del arte romántico, se traduce en su crítica como una apertura muy generosa a la multiplicidad de puntos de vista.

Con intención de imponer o sin ella, algo debe serle reconocido a los románticos: el mérito de haber perseguido insistentemente una mayor comprensión de Calderón, a quien utilizaron como escudo ante las imposiciones, en su mayoría severas e indiscutibles, del arte neoclásico², lo que condujo a una revalorización del arte calderoniano en un tiempo en el que en su propio país, el neoclasicismo español se cuestionaba si cumplía o no con las normas del “buen gusto”:

The romantics were the first to seek a deeper understanding of Calderón and integrate him into their broader critical endeavor to overthrow the hierarchical poetic system of neoclassicism and replace it by a new literary theory³.

En la causa de esta “integración” es necesario, por tanto, ver algo más que una admiración artística desinteresada y que artistas deslumbrados por la calidad poética de su afortunado y accidental descubrimiento: el calderonismo alemán, antes que a raíz de una fascinación fervorosa inintencionada, surgió a causa de un proyecto tanto o más entusiasta, insistente y obsesivo que su gusto por Calderón, aquel de ver triunfar sus teorías ante el canon francés, de materializarlas y de dar forma, voz y prestigio a un nuevo arte en que la cultura alemana, la de alta cuna y de fuertes convicciones políticas tradicionales, adquiriría un papel protagonista en el panorama literario europeo tras muchos

¹ Sobre estos conceptos véase, por ejemplo, Lacoue- Labarthe y J.L. Nancy, 2012, pp. 77- 225, o también Portales y Onetto, 2005, pp. 11- 25.

² “Fue la alianza de la doctrina autoritaria neoclásica lo que le dio esa cualidad agresiva y de élite minoritaria al programa de reforma dramática neoclásico: una reforma perniciosa par a todo aquello de lo cual pudiera decirse que se parecía a una imaginación libre y creativa que definiera su propia forma y su metodología estética” en Sullivan, 1998, p. 140.

³ Ernst Behler, 1981, p. 443.

años de “infertilidad”⁴. La necesidad de encontrar el arte genuino y la belleza pura de la modernidad ya no podía satisfacerse mediante la imitación y la repetición de los clásicos, cuyo arte orgánico –“Naturpoesie”⁵– respondía al ciclo natural de la materia viva⁶ y por ello era caduco. Se precisaba, por tanto, un nuevo despertar de la poesía y una consciencia artística de contemporaneidad, que alcanzaba su máxima perfección, su naturalidad absoluta exenta de repetición de los modelos, en el teatro inglés y el español y, por extensión, en sus paladines Shakespeare y Calderón⁷. Ello condujo a los teóricos alemanes a agotar sus energías traduciendo, editando, reescribiendo y acercando al público las figuras en que se encarnaba esta nueva esencia. La intención primaria, no obstante, continuaba siendo la misma:

They wanted to establish their own literary heritage which had been brought into ill repute and oblivion by the classicist tradition⁸.

Circunscrita esta situación al caso de Calderón, los románticos alemanes lo estudiaron con fervor y entusiasmo, lo alabaron, le dedicaron versos, lo describieron en términos que rozan lo desmesurado y lo acercaron al pueblo alemán (que sin saberlo lo conocía, por cierto, y lo había aplaudido y había llorado y reído con sus personajes y enredos desde hacía muchos años atrás⁹). Y, sin embargo, en ese culto y esa admiración innegable que le procesaron se transparenta siempre una verdad: los románticos, antes que descubrir a Calderón, lo buscaron, lo necesitaron, y así lo alzaron como bandera y lo

⁴ Lessing reflexiona sobre la “Unfruchtbarkeit der neuesten Literatur”, en Lachmann, 1839, pp. 1-2.

⁵ Véase, por ejemplo, Gerhard Klaus, 1985.

⁶ Herder desarrolló el concepto de la *Pflanzensymbolik* que fue aplicado repetidamente al arte clásico por su naturaleza orgánica, en Swana L. Hardy, 1965, p. 77. “The natural cyclicity of Greek literature resulted from a constellation of happy circumstances and shot up like plants from the soil of the classical culture” en Ernst Behler, 1981, p. 443.

⁷ Véanse las reflexiones sobre Shakespeare y Calderón y su desarrollo orgánico de la poesía en las *Vorlesungen* de Schlegel. Ver capítulo 5. Repercusión crítica.

⁸ Ernst Behler, 1981, p. 445.

⁹ “No es cierto que A. W. Schlegel haya sido el descubridor de Calderón en el siglo XIX; resulta evidente que Calderón ya era una fuerza viviente en la escena alemana desde sus mismos comienzos y siguió siendo interpretado de una u otra manera en toda Alemania y Austria durante el siglo y medio previos a 1800. Simultáneamente el dramaturgo de las ferias rurales y el poeta de la corte de Viena, sus dramas fueron representados en ventosos mercados y bajo los rutilantes candelabros de los salones aristocráticos germanos” en Sullivan, 1998, p. 116. Sobre la recepción previa a 1800 y la presencia calderoniana en las *Wandertruppen*, véase Sullivan, 1998, pp. 47-117 y Franzbach, 1982, pp.143- 183.

pintaron como sello de su arte católico, puritano y burgués, pero brillante, potente y sonoro como el eco que dejó tras de sí¹⁰.

Sea como fuere, es bien sabido que este entusiasmo alemán por Calderón vivió su auge en la época del “Frühromantik”, cuyas personalidades más destacadas se agruparon entorno al llamado círculo de Jena y desarrollaron los primeros esbozos de la teoría de la literatura y la literatura comparada. A pesar de dichas múltiples discrepancias entre ellos, les unió un interés común por acercarse al arte “romántico”, difuso, fragmentario y disperso como el propio movimiento que acuñó sus principios teóricos. Estos fueron expuestos fundamentalmente en revistas y periódicos literarios, que funcionaron como órganos del fenómeno romántico. En especial, el *Atheaneum*¹¹, editado por los hermanos Schlegel, cabecillas de la tertulia del momento, contuvo varios de los pilares teóricos y prácticos, tales como las *Gespräch über Poesie* de Friedrich Schlegel o las reseñas de su hermano mayor, August Wilhelm, sobre Shakespeare y Dante, en donde expuso algunos de sus procedimientos como traductor. El gusto por lo legendario, lo medieval, lo exótico, en lo que respecta al plano temático, de igual modo que la convivencia de contrarios, la creación de una nueva mitología o imaginario común fundamentalmente católico, y la ruptura de la norma aristotélica de las tres unidades que el canon francés había llevado a la rigurosidad extrema, fueron expresados en todas estas producciones teóricas que vieron la luz entre la última década del siglo XVIII y hasta casi mediados del siglo XIX. Son de interés aquí precisamente porque a partir de ellas se gestó la conciencia de este nuevo arte y, aunque en sus etapas tempranas estos preceptos teóricos no tuviesen en cuenta a Calderón, sentaron las bases que le proporcionarían su enaltecimiento en los posteriores tratados teóricos románticos, tales como las *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, del mayor de los Schlegel, que comenzaron alrededor de 1803, o la *Geschichte der neuen und alten Literatur*, también nacidas en forma de conferencia unos años más tarde, cerca de 1812, a mano del hermano menor, Friedrich Schlegel. Ambas, máximos

¹⁰ El interés de la recepción de Calderón en Alemania radica también en que tuvo lugar precisamente en un momento de gran lucidez intelectual. Fueron las personalidades más destacadas en prácticamente todos los ámbitos del arte y el pensamiento humanos los que profesaron el culto romántico a Calderón. Sus teorías influyeron en la “literatura comparada, los estudios del sánscrito y la filología comparada (A. W. Schlegel, Wilhelm von Humboldt); los estudios del folklore, cuentos y canciones folklóricos (Herder, Friedrich Schlegel, Tieck, los hermanos Grimm); presionaron la recién nacida historia del arte de Winckelmann en dirección de la arqueología clásica [...]. Por primera vez, le concedieron al genio artístico todos sus derechos, revelaron el poder creativo del sujeto humano y fijaron el locus psicológico del moi en el inconsciente poético (Fichte, Novalis, Friedrich Schlegel).” en Sullivan, 1998, p. 222.

¹¹ Existe una edición digitalizada en alemán disponible en www.archive.org/about.

exponentes de las teorías románticas tempranas, hablaron de Calderón en términos exquisitos y le llegaron a afirmar como cumbre absoluta de la poesía católica y del arte romántico, proponiéndolo como ejemplo evidente de las máximas artísticas desarrolladas en los preceptos teóricos pasados. Admiraron el colorido de sus historias legendarias donde el honor y el amor recibían un papel principal, la introducción irónica de elementos trascendentales siempre presentes en el ámbito mundano, representados en cada pequeña parte de la creación a través del recurso especialmente romántico de la alegoría, el uso magistral de la polimetría, reflejo del espíritu español en que se integraban también otras culturas, y el origen de su poesía desde el ingenio propio y libre de imitación, que le permitía crecer de modo orgánico y natural como había ocurrido con la poesía clásica¹².

Si bien la explicación y comprobación de la presencia de estos conceptos teóricos en el arte calderoniano resultan de gran interés y serían merecedoras de otro trabajo, el objetivo de este Trabajo Fin de Máster se centra en un aspecto muy concreto dentro de este *mare magnum* especulativo que fue el romanticismo alemán en relación con la figura de Calderón: el *Spanisches Theater* de 1803, el volumen de traducciones que August Wilhelm Schlegel dedicó a las obras de Calderón en pleno auge del movimiento que él y su hermano encabezaban. Su interés radica, principalmente, en que se trata de las primeras traducciones literales de Calderón, es decir, tras muchas décadas de refundiciones, adaptaciones y reciclajes parciales de sus obras, fueron estas traducciones las primeras en ofrecer al público la voz alemana de Calderón. Además, como ya se viene diciendo, vieron la luz en un momento y un espacio claves para que la figura del dramaturgo fuera conocida en toda Europa (las conferencias que a raíz de las traducciones dio Schlegel más tarde, fueron traducidas a numerosos idiomas, pero no al español¹³) y su teatro revalorizado tras las duras críticas neoclásicas, suponiendo además el inicio de ese gran apogeo alemán que hoy día es conocido como el redescubrimiento de Calderón:

¹² Sobre la consideración romántica de la poesía clásica, la griega por antonomasia, y la necesidad de recuperar un arte genuino de ese tipo, véase, por ejemplo, Friedrich Schlegel, 1996 o August Wilhelm Schlegel, 1884.

¹³ Schlegel, 1925, erster Teil, p. V. Menéndez Pelayo, 2008, p. 54, dice que las *Vorlesungen* fueron rápidamente conocidas en los países latinos gracias a la traducción francesa de Mad. Neckar de Saussure. Sullivan, 1998, p. 194, habla, además, de la traducción inglesa de John Black y afirma que Böhl dio cuenta de la existencia de estas traducciones en el *Mercurio gaditano*. Este ha sido revisado y efectivamente, en la entrega 121 del 16 de septiembre de 1814, aparece una reseña de las conferencias de Schlegel en que se insiste fundamentalmente en los elogios a la nación española y a la concepción religiosa del teatro de Calderón. No existe traducción en español. Véase capítulo 5. Repercusión crítica.

Doch beginnt die Rezeption des spanischen Dramas in Deutschland erst mit AWS Calderóns Übersetzung zur Zeit [...] die auf Tiecks Anregung zurückgeht¹⁴.

El *Spanisches Theater* está compuesto por seis obras calderonianas repartidas en dos volúmenes editados entre 1803¹⁵ y 1809, con una segunda edición en 1845¹⁶, en la que se les añaden *Las Amazonas*¹⁷ y la *Numancia* de Cervantes a la que, por cierto, mucho halagó Schlegel en sus *Vorlesungen*, apelando a su espíritu patriótico y católico¹⁸. Van acompañadas de un prólogo, *Über das spanische Theater* (publicado en 1803 en la revista de los Schlegel llamada *Europa*) en que August Wilhelm esboza sus escasos conocimientos sobre la literatura española, que ve encarnada en Lope, Cervantes y Calderón, y que prolongará una década más tarde en sus *Vorlesungen*.

El proyecto de estas traducciones nació a raíz de una propuesta de Ludwig Tieck, gran admirador de Calderón que, fascinado por la lectura de *La devoción de la cruz*, sugirió a Schlegel la tarea de traducir al alemán los versos calderonianos, dada la habilidad que este había adquirido en Gotinga a la hora de manejar y traducir versos extranjeros y su elevado nivel de español. Schlegel deja a un lado a Shakespeare, a quien llevaba años traduciendo, y se vuelca en su nueva tarea con el teatro calderoniano. Los criterios a la hora de escoger las obras que figurarían en sus volúmenes fueron, según él mismo indica en cartas a sus compañeros, los siguientes: “Mannigfaltigkeit, Faßlichkeit für Deutsche, die Calderón noch nicht kennen und, da er wenig Zeit habe, [...] verhältnismäßig geringe Schwierigkeiten beim Übersetzen”¹⁹. De esta manera, para el primer volumen, se decidió por una obra religiosa, *La devoción de la cruz*, una mitológica,

¹⁴ Paullini, 1985, p. 255. “Así empezó la recepción en Alemania del teatro español, con las traducciones de AWS [August Wilhelm Schlegel] de Calderón, que fueron una sugerencia de Tieck.”

¹⁵ Fue publicado por primera vez en la revista *Europa*, editada por los dos hermanos, según Münnig, 1912, p. 32.

¹⁶ La primera edición es de 1803 y contiene *El mayor encanto, amor*, *La banda y la flor* y *La devoción de la cruz*. La segunda edición es de 1809, que es la que para este trabajo se ha manejado, y aparece el segundo volumen, que contiene *El príncipe constante* y *La puente de Mantible*. En 1845 se le añade, además de *La Numancia* y *Las Amazonas*, un fragmento de *Los cabellos de Absalón*.

¹⁷ Esta obra, de la que sólo aparece el primer acto, no ha podido identificarse. Sus personajes, según el diccionario de Huerta y Urzáiz (2002), no parecen coincidir con los de ninguna obra de Calderón. Es probable que se trate de una obra de Lope, ya que es este el tercer dramaturgo al que dedica unas líneas en su prólogo, junto con Cervantes y Calderón, de los que incluye en el *Spanisches Theater* una y seis obras de cada uno, respectivamente. No obstante, aún no se ha encontrado coincidencia con ninguna obra de Lope.

¹⁸ Schlegel, 1825, vierter Teil, pp. 136- 138.

¹⁹ Münnig, 1912, p. 16. “Variedad, facilidad para los alemanes, que aún no conocían a Calderón, y ya que él [Schlegel] tenía poco tiempo, la relativamente escasa dificultad para la traducción.”

El mayor encanto, amor, y una comedia de enredo, *La banda y la flor*. Las críticas a esta elección, aunque leves, no tardaron en llegar. Por ejemplo, su hermano Friedrich Schlegel le recomendó, en vistas de la realización de un segundo volumen, decantarse por obras enteramente católicas o fantásticas, y alejarse de piezas de intriga o mitológicas, como *El mayor encanto, amor*. Cabe añadir en este punto que Sebastian Neumeister²⁰ destaca el desconocimiento de Friedrich de las fiestas palatinas calderonianas. Sólo debió de conocer, según indica, *El mayor encanto, amor*, pues de lo contrario, no habría pasado por alto los procedimientos alegóricos que en este tipo de obras, como en los autos, explotaba Calderón y que mucho le hubieran interesado. De modo similar ocurrió con Ludwig Tieck, que incorporó a sus obras *Genoveva* y *Kaiser Oktavianus* métrica calderoniana y elementos espirituales y legendarios que recordaban a Calderón²¹, y opinó acerca de la elección de la fiesta mitológica sobre Ulises y Circe lo siguiente:

Den Ulysses [*El mayor encanto, amor*] habe ich nur einmal gelesen und damals schien er mir nach dem Eindruck nicht zu den vorzüglichsten Werken zu gehören, doch irre ich gewiß, weil ich nur noch des Eindruck mich erinnere, und nicht der Poesie selbst²².

A raíz de este comentario de Tieck se desprende un motivo principal de la contienda romántica: la preferencia por la preservación de la forma o del contenido. Franzbach²³ reflexiona acerca de esta división entre los románticos que, sin embargo, no impidió que ambos, partidarios de las adaptaciones y partidarios de la literalidad de las traducciones, admiraran a Calderón e intentaran extraer de él aquello que más cercano a ellos consideraron. Por un lado, nació una conciencia defensora de la adaptación del material calderoniano a los protocolos dramáticos alemanes, de modo que críticos como Mämminger o Schreyvogel consideraron absurdo y contraproducente extraer de Calderón algo más que su capacidad inventiva y no operar como italianos y franceses que “deben una gran parte de sus tesoros dramáticos al teatro español pero nunca han representado en sus escenarios las obras españolas en una traducción literal, sino que las transformaron

²⁰ Neumeister, 2000, p. 18. Véanse las afirmaciones que Friedrich Schlegel hace sobre Calderón en su *Geschichte der neuen und alten Literatur* acerca del procedimiento alegórico, por ejemplo: “Entre los poetas románticos, Calderón es el que se acerca más a la antigua escuela cristiana alegórica; él ha transportado al drama el espíritu de ese símbolo cristiano y católico.” en Schlegel, 1843, p. 138.

²¹ Swana L. Hardy, 1965, p. 55- 58; Brüggemann, 1964, pp. 170- 171. Sobre la relación e influencia entre Ludwig y Calderón, véase Hanspeter Kern, 1966.

²² *apud* Brüggemann, 1964, p. 180. “El Ulises solo lo he leído una vez y no me pareció una de las obras más exquisitas... pero seguro que me equivoco, porque estoy pensando en la impresión y no en la poesía por sí misma.”

²³ Franzbach, 1982, pp. 127- 143.

e intentaron adaptarlas al carácter y necesidades de sus naciones”²⁴. Por el otro, autores como August Wilhelm von Schlegel, Ludwig Tieck o también Goethe²⁵ sintieron especial admiración por la calidad formal y la teatralidad poética de Calderón, de modo que “wichtiger als Motive und Gestalten aus ihr wurden die Formkräfte, aus denen die dramatische Dichtung Calderóns ihre unverwechselbare Physiognomie erhalten hatte”²⁶.

Particularmente, el *Spanisches Theater* es un clarísimo ejemplo de la predilección de August Wilhelm Schlegel por la forma calderoniana, a la que concedía prioridad ante el contenido. A pesar de lo interesante y necesario de un estudio sistemático de las seis traducciones de Schlegel para confirmar con total contundencia esta apreciación, la limitación de este trabajo ha obligado a escoger una única obra para el análisis de su traducción. Este ha sido precisamente *El mayor encanto, amor*²⁷, cuya edición moderna

²⁴ *apud* Franzbach, 1982, p. 135.

²⁵ Goethe, amante especialmente de la teatralidad dramática, adaptó a Calderón para la puesta en escena de sus obras en Weimar: en concreto con *El príncipe constante*, cuya traducción de Schlegel había encantado a Goethe, añadió alteraciones enfocadas a reforzar el efecto escénico (relativas a las pausas, la gesticulación, la música...) y realizó ligeros cambios “todos ellos ideados para hacer al nuevo drama más accesible, rápido y acorde a las convenciones clásicas alemanas”. Además, en concordancia con el clasicismo de Weimar, dividió la obra en cinco actos y eliminó la figura del gracioso. Sullivan, 1998, pp. 260- 265. No obstante, mantuvo la infracción a las tres unidades y la métrica y los efectos calderonianos, así como motivos religiosos tales como la resurrección. Advirtió que el público no prestaba atención al verso, que era lo realmente importante: “Con todo ya en este drama se vio que el público no lo comprendió en la dirección deseada. Manifiestamente el interés por la trama enturbió la percepción de lo artístico de su construcción dramática.” *apud* Franzbach, 1982, p. 134. Varios estudiosos han reflexionado acerca de la influencia (formal y técnica, fundamentalmente) de Calderón en Goethe (véase, por ejemplo, Atkins, 1953) y, si bien continúa siendo un tema controvertido, puede destacarse al menos que Goethe incorporó métrica calderoniana en su *Faust II*. Por ejemplo, la *terza rima*, un verso poco usual en el repertorio alemán, utilizada por Calderón en los versos de Fernando, en *El príncipe constante*, cuando el ejército portugués llega a la costa africana (Goethe comenzó en este punto el segundo acto de su adaptación, Sullivan, 1998, p. 208), aparece de nuevo en la intervención de Fausto en *Anmutige Gegend* (Acto I, *Faust II*):

Pues descifrarte aquí mi amor intenta	11A	Das Lebens Pulse schlagen frisch lebendig	11A
causa de un melancólico accidente.	11B	Ätherische Dämmerung milde zu begrüßen	11B
Sorbernos una nave una tormenta,	11A	Du Erde warst auch diese Nacht beständig	11A
es decirnos que sobra aquella gente	11B	Und atmest neu erquickt zu meinen Füßen	11B
para ganar la empresa a que venimos	11C	Beginnest schon mit Lust mich zu umgeben	11C
verte púrpura el cielo transparente	11B	Du regst und rührst ein kräftiges Beschließen	11B
es gala, no es horror, que si fingimos	11C	Zum höchsten Dasein immerfort zu streben	11C
monstruos al agua y pájaros al viento	11D	In Dämmerchein liegt schon die Welt erschlossen	11D
nosotros hasta aquí no los trajimos	11C	Der Wald ertönt von tausendstimmigem Leben	11C

²⁶ Swana L. Hardy, 1965, p. 55. “más importante que los motivos y las figuras fueron los valores formales, en los que la poesía dramática de Calderón adoptaba su más inconfundible fisionomía.”

²⁷ Sobre la recepción general de esta comedia en Alemania, véase Neumeister, 1978.

llevada a cabo por Alejandra Ulla (2013)²⁸ ha facilitado enormemente la realización de este trabajo.

La estructura del trabajo sigue una división en tres bloques: el primero (punto 2) está enfocado al sondeo del material bibliográfico español y calderoniano del que disponían en la Alemania del romanticismo temprano, lo que ha conducido a examinar las producciones de la Universidad de Gotinga de finales del siglo XIX, primeros indicios del hispanismo alemán incipiente, algo que puede ayudar a arrojar luz a la base radical sobre la que creció el calderonismo alemán; el segundo (puntos 3 y 4) se trata del estudio de la traducción de Schlegel, titulada *Über allen Zauber Liebe*, desde el cotejo con la edición de Vera Tassis que prueba su filiación, hasta el detallado análisis de los procedimientos que Schlegel siguió a la hora de volcar el material calderoniano a las rígidas normas de su idioma, que puede no sólo dar una idea del apego del romántico por la forma métrica, sino que es también un bonito ejemplo de cómo el estilo calderoniano se funde hábilmente con una lengua extranjera; el tercero (punto 5) se ocupa de la inserción de estas traducciones en el panorama teórico del romanticismo alemán, de su condición como propaganda del nuevo arte y de su explotación en las *Vorlesungen* de los años que les siguieron, lo que vislumbra su relevancia como semilla del apogeo calderonista en Alemania.

²⁸ *El mayor encanto, amor*, Calderón de la Barca, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Iberoamericana/Vervuert, 2013. Todos los versos de la obra se citan por esta, así como de ella se han extraído aclaraciones de pasajes más oscuros y prácticamente la entera totalidad de información textual que sobre la obra se ha incorporado aquí (métrica, aclaraciones léxicas, indicaciones paratextuales...)

2. Las fuentes de Schlegel: Gotinga y los inicios del hispanismo alemán.

La edición del *Spanisches Theater* que se ha manejado para realizar este trabajo, la de 1809, ofrece una breve referencia sobre la fuente de la traducción en un índice final:

Über allen Zauber Liebe

El mayor encanto Amor.

Fiesta que se representó á sus Magestades en los Estanques del Buen-Retiro. (T. V)²⁹

A partir de esta, parece necesario aclarar algunas cuestiones. Por un lado, la de cómo pudo acceder Schlegel al texto de Vera Tassis, lo que obliga a repasar el flujo de bibliografía española en la Alemania pre-romántica. Además, esto puede arrojar luz a la hora de perfilar la base textual de la que se dispuso durante los primeros destellos del hispanismo alemán. Por el otro, la de comprobar textualmente que Schlegel se basó en la edición veratassiana y con qué grado de fidelidad lo hizo. En este apartado y el que sigue, se tratará de aportar información acerca de estos dos aspectos.

Para empezar, es sabido que la circulación de libros españoles en la Alemania de la *Aufklärung* era escasa. La literatura hispana no encontró gran recibimiento entre el público germano, como puede confirmarse a través de varios testimonios. Brüggemann, en su paráfrasis de Dieze, de quien se hablará próximamente, expone las dificultades y la lejanía (no sólo espacial) que relacionaba las dos naciones:

Die Gründe für die geringe Kenntnis der spanischen Literatur sind zunächst äußerer Art: die Schwierigkeiten, Nachrichten von Spanien zu erhalten, die Seltenheit spanischer Schriften in Deutschland, die fast erloschene Kenntnis des spanischen Sprache³⁰.

Elisabeth Münnig, por su parte, advierte también, a propósito del trabajo de August Wilhelm, la situación de infertilidad que vivía la literatura española en la Alemania del siglo XVIII, donde encontrar un libro español no era tarea fácil:

Tatsächlich war es in damaliger Zeit nicht leicht, sich eine auch nur annähernd vollständige Kenntnis der spanischen Literatur anzueignen. Bibliographische Hilfsmittel fehlten fast gänzlich; spanische Texte waren in Deutschland äußerst selten zu finden und sogar im Lande selbst schwer zu beschaffen³¹.

²⁹ Schlegel, 1809, p. 535.

³⁰ Brüggemann, 1964, p. 140. “Las razones para el escaso conocimiento de la literatura española en Alemania son principalmente de tipo exterior: las dificultades de recibir noticias de España, la rareza de encontrar escritos españoles en Alemania, el conocimiento casi nulo del idioma español.” Las traducciones son mías.

³¹ Münnig, 1912, p. 7. “La verdad es que en aquel entonces era difícil hacerse con un dominio decente de la literatura española. Los recursos bibliográficos estaban prácticamente extintos; era sumamente raro conseguir textos españoles en Alemania e incluso en el país.”

Por su parte, el propio Schlegel en su prólogo a sus traducciones *Über das spanischen Theater*, habla, en relación con el teatro lopesco, de la falta de libros españoles a la que se enfrentaba la Alemania de su época, situación que también utiliza como pretexto o excusa a la hora de presentar sus traducciones, que son fruto de un trabajo autodidacta y sin ayuda académica:

Im Studium des Lope ist man in Deutschland wegen des Mangels aus spanischen Büchern sehr beschränkt³².

Ante este panorama de inexistente circulación bibliográfica, el fenómeno que se gestó en Gotinga llama especialmente la atención. En primer lugar, porque es sabido que allí se concentró un importante número de fuentes hispanas en las últimas décadas del siglo XVIII y, en segundo lugar, porque el joven Schlegel universitario pasó allí algunos años que favorecieron su contacto con el incipiente hispanismo y con el idioma español.

El foco de luz que la universidad de Gotinga significó para la literatura española en Alemania parece haber sido atendida por la crítica en menor medida de la que debiera. Sullivan (1998), cuya labor en el estudio del hispanismo alemán es exhaustiva, apenas le dedica una media docena de páginas. Brüggemann (1964) o Münnig (1912), cuyos trabajos se enfocan concretamente hacia el calderonismo romántico, mencionan el fenómeno de manera tan solo introductoria. Martin Franzbach (1982), estudioso de la recepción calderoniana europea, apenas dedica unas cuatro líneas a “los tesoros de la bibliografía española de la Biblioteca de Gotinga”³³. Swana L. Hardy (1965) y Christof Strosetzky (2010), que se enfrentan al tema desde una perspectiva fundamentalmente teórica, lo tienen escasamente en cuenta. Resulta especialmente llamativo que Strosetzky, que ofrece un buen repaso del contacto de August Wilhelm Schlegel y la literatura española, cite el trabajo de Dieze englobado en una serie de producciones críticas y literarias que pueden ser entendidas como el despertar de un interés prerromántico, y no haga ningún hincapié en la relación teórica y práctica que los unió a August Wilhelm³⁴. De entre las obras consultadas para este trabajo, sólo Winfried Sdun (1967) menciona Gotinga en conjunto con otros dos focos importantes del hispanismo alemán incipiente:

Es ist auch kein Zufall, dass von den drei Zentren der deutschen Hispanistik dieser Zeit, Hamburg mit Postel, Schiebeler, Lessing und Böhl von Faber, Weimar mit Bertuch,

³² A. W. Schlegel, 1803, p. XIV. “El estudio de Lope está muy limitado en Alemania a causa de la falta de libros españoles.”

³³ Franzbach, 1982, p. 133.

³⁴ Strosetzky, 2010, p. 143- 144.

Herder, Goethe und Georg Keil und Göttingen mit Dieze, Tyschen, Bürger, Bouterwek, den Brüdern Schlegel, Tieck und Jacob Grimm, dass praktisch Göttingen das Zentrum ist, in dem die Hispanistik die größten Leistungen zeitigt, indem sie dort mit Dieze beginnt und in der Romantik gipfelt³⁵.

Para entender correctamente el interés por las letras hispanas que surgió en Gotinga, es necesario preguntarse antes: ¿por qué precisamente en Gotinga?

Las raíces del fenómeno se encuentran en Lessing. Si bien no está del todo claro quién tiene más merecido el galardón por haber sido el primer redescubridor de Calderón³⁶, parece que sí puede afirmarse sin reparos que Lessing fue, entre otros méritos que atañen a su literatura nacional, el primer hispanista alemán. Su labor fue clave para alterar la noción negativa que el gusto neoclásico había expandido de las creaciones anti aristotélicas, por así decirlo, del panorama europeo, como eran Cervantes, Shakespeare y también Calderón³⁷. Son varios los trabajos con los que hoy cuenta la crítica sobre las contribuciones de Lessing al estudio del español en la Alemania ilustrada³⁸, que nacieron a raíz de su curiosidad por un idioma y una cultura que en su país natal eran prácticamente desconocidas:

Die Schriften der Spanier sind diejenigen, welche unter allen ausländischen Schriften am wenigsten unter uns bekannt werden. Kaum dass man einige ihrer jetztlebenden Gelehrten in Deutschland dem Namen nach kennt, deren nähere Bekanntschaft uns einen ganz andern Begriff von der Spanischen Literatur machen würde [...]³⁹.

El dominio que Lessing, de modo autodidacta, consiguió del español, fue probado por Martin Franzbach en su tesis doctoral⁴⁰. Ello le condujo a familiarizarse con numerosos dramaturgos españoles, entre los que se encontraba Calderón. A él lo menciona, junto a Lope, en su obra crítica *Hamburgische Dramaturgie* de 1768. La importancia de esta reside en que, en un momento en que el drama nacional alemán

³⁵ Sdun, 1967, p. 34. “Tampoco es ninguna casualidad que de los tres centros del hispanismo alemán de aquel entonces (Hamburgo con Postel, Schiebeler, Lessing y Böhl von Faber; Weimar con Bertuch, Herder, Goethe y Georg Keil; y Gotinga con Dieze, Tyschen, Bürger, Bouterwek, los hermanos Schlegel, Tieck y Jacob Grimm) Gotinga fuera el centro, en el que el Hispanismo alcanzó mejores resultados, algo que comenzó de mano de Dieze y que culminó en el Romanticismo.”

³⁶ Cardona Castro, 1986, pp. 6-7.

³⁷ Brüggemann, 1964, pp. 49- 64.

³⁸ Por ejemplo, Franzbach, 1978.

³⁹ Brüggemann, 1964, p. 125. “Los escritos de los españoles son aquellos que de todos los escritos extranjeros son los menos conocidos entre nosotros. Apenas se conoce el nombre de alguno de sus eruditos del momento, cuyo conocimiento más detallado cambiaría el concepto que tenemos de la literatura española [...]”

⁴⁰ Véase Franzbach, 1978.

trataba de encontrar su propia identidad, Lessing cuestiona el canon francés y propone como modelos más acertados el inglés y el español, considerados entonces paradigmas de la ruptura de las tres unidades, de lo sentimental y fantástico, de la mixtura tragicómica. Las secciones 60- 8 de su dramaturgia las dedica a la escena española, cuyas características fundamentales son ilustradas a través del ejemplo de *Dar la vida por su dama* o *El conde de Sex*, de Antonio Coello. A raíz de su desacuerdo con el teatro neoclásico español (en concreto, la *Virginia* de Montiano), afirma que la verdadera esencia del teatro español no se encuentra en esas obras afrancesadas, sino en los antiguos Lope y Calderón y lamenta el desconocimiento por parte de la nación alemana:

Wir sind mit den dramatischen Werken der Spanier so wenig bekannt; ich wüßte kein einziges, welches man uns übersetzt oder auch nur auszugsweise mitgeteilet hätte⁴¹.

Esta cita es relevante en el tema en cuestión en tanto que puede sumarse a los demás testimonios que confirman la ignorancia de los alemanes del siglo XVIII sobre el panorama literario español. Además, estas breves pero significativas referencias que hace Lessing a los clásicos españoles son consideradas por Sullivan⁴² como un indicio del amplio repertorio de obras hispanas (por lo menos, traducidas al francés o al italiano) del que habría podido disponer Lessing hasta entonces. Cabe advertir también en este punto que entre sus pioneras observaciones sobre el teatro español y las posteriores aportaciones teóricas de Dieze o Schlegel en sus conferencias sobre Calderón existe una inquietante similitud que ha sido señalada ya por Franzbach⁴³.

Lessing pasó sus últimos años en Wolfenbüttel, a unos cien kilómetros de Gotinga, donde en 1765 conoció al filólogo Johann Andreas Dieze, a quien se le ha considerado no sólo su amigo, sino también su gran seguidor⁴⁴. El interés que ambos compartían por la literatura hispana era evidente, pero Dieze quiso continuar la labor de Lessing y pudo llevar a cabo aquello que a este tanto le habría gustado: abarcar la literatura española de manera directa, sin intermediarios franceses, ingleses, holandeses o italianos que

⁴¹ Lessing, 1990, p. 352. “Estamos muy poco familiarizados con las obras dramáticas de los españoles; no se me ocurre ni siquiera una que se haya traducido o de la que se haya dado información completa”.

⁴² Sullivan, 1998, p. 153.

⁴³ Franzbach, 1982, pp. 131- 133. Recoge en concisos cuadros comparativos las secciones de los tres teóricos que más se asemejan, y dice: “[...] uno no puede cerrar sin embargo los ojos ante la similitud de las intuiciones de ambos autores respecto al teatro español y calderoniano”.

⁴⁴ Sullivan, 1998, pp. 159.

ofrecieran sus versiones⁴⁵. En relación con ello cabe señalar que las traducciones de Schlegel no pudieron haber procedido de alguna de estas fuentes indirectas, porque de ese modo habría sido casi imposible conseguir la exactitud de metro y también de contenido que ofrece Schlegel, como se verá más adelante.

La gran aportación de Dieze fue el fondo bibliográfico español que fundó en su universidad y que se materializó en su traducción al alemán de la obra de Velázquez, *Orígenes de la poesía castellana*, a la que tituló *Geschichte der spanischen Dichtkunst* (Historia de la poesía española) en 1769. Su labor es muy interesante en dos sentidos: uno textual, pues arroja luz a la cuestión de la fuente española de Schlegel, y otro teórico, ya que la *Geschichte* de Dieze no sólo fue la primera historia de la literatura española en Alemania “nach wissenschaftlicher Grundsätzen erforscht”⁴⁶, sino que además circuló en gran medida entre los románticos alemanes⁴⁷ suponiendo una primera referencia fiable del panorama literario español.

En el prólogo a su traducción, Dieze da varias pistas sobre temas que aquí conciernen. En primer lugar, advierte insistentemente sobre la desafortunada situación que vivía la literatura española en Alemania, cuyas razones ya han sido expuestas más arriba según Brüggemann y, a propósito de ello, hace una reflexión interesante:

Eben so weiß auch fast ein jeder, dass die Italiener, die Franzosen und Engländer, die spanischen Dichter gewußt und sonderlich ihre Bühnen mit der Leute der Spanischen bereichert haben; selbst unsere Dichter des vorigen Jahrhunderts haben die Spanischen gekannt und oft, aber nicht glücklich, nachgeahmt⁴⁸.

Esta información llama la atención en tanto que revela el conocimiento o la intuición de Dieze de la presencia del teatro español en la tradición teatral europea y también en la alemana, que sería documentada debidamente dos siglos después. Resulta

⁴⁵ Un ejemplo ilustrativo es el caso de *El Alcalde de Zalamea*, que en 1770 se tradujo para el público alemán por Zachariae y Gärtner, como cuenta Franzbach, 1982, pp. 15- 20. No obstante, es necesario destacar que esta obra procedía no directamente del español ni parece haberlo tenido en cuenta, sino que se basaba en la traducción francesa de Linguet, titulada *Le viol puni*. Esta, por su parte, no es completamente fiel al original, pues conserva la división en tres jornadas -lo que llama la atención al proceder de un dramaturgo francés del siglo XVIII- pero les añade una subdivisión ajena a Calderón en numerosas series. Además, elimina pasajes demasiado expresivos -como el monólogo de Isabel con que se abre la tercera jornada- o rasgos cómicos que pudiera considerar excesivos y altera algunas partes.

⁴⁶ Brüggemann, 1964, p. 142. “llevada a cabo mediante principios científicos”

⁴⁷ Franzbach, 1982, p. 132- 133.

⁴⁸ Dieze, 1769, p. IV. “Prácticamente todo el mundo sabe que los italianos, los franceses y los ingleses conocen la poesía española y que especialmente han enriquecido sus escenarios con gente de las españolas; nuestros propios poetas del siglo pasado han conocido a los españoles y a menudo, aunque no de forma afortunada, los han imitado.”

llamativo, además, cómo afirma la desafortunada adaptación del teatro español a las letras alemanas que, durante el casi siglo y medio que separa a Dieze de Calderón, trataron de volcar el teatro calderoniano al gusto afrancesado que predominó. En este sentido, la aseveración de Dieze se ve reflejada en las palabras que August Wilhelm Schlegel utiliza en la *Vorrede* de sus traducciones cuando dice:

Die Reichthümer der spanischen Bühne sind bis zur Sprüchwörtlichkeit angepriesen worden, auch ist es unter den französischen, italiänischen, englischen und deutschen Theaterschriftellern mehr oder weniger Sitte gewesen, aus dieser Quelle zu schöpfen, meistens ohne sie anzugeben⁴⁹.

En lo que respecta concretamente a la crítica española, la obra de Dieze adquiere además el valor de complementar las palabras de Velázquez con extensas y detalladas defensas del drama aurisecular y particularmente del calderoniano. Su deseo de defenderlos y expandirlos entre el público alemán es claro, como lo son también su preocupación y su interés por las letras españolas que le acompañaban desde hacía años:

Ich würde mich für die Mühe und die Zeit die ich vielen Jahren auf die spanische Literatur gewandt habe, sehr reichlich belohnt halten, wenn ich so glücklich wäre, die Ehre der spanischen Dichter zu retten, und [...] zugleich meinen landsleuten ein neues und noch unbekanntes Feld der Literatur zu eröffnen, wo sie wichtige und unerwartete Entdeckungen machen können⁵⁰.

Las contribuciones críticas de Dieze al teatro de Calderón aparecen en dos largas notas al pie. Estas comienzan casi al final del capítulo “Viertes Zeitalter der castilianischen Dichtkunst”⁵¹, y ocupan entre las dos unas seis páginas. La primera es una nota fundamentalmente biográfica y en una de sus últimas líneas dice el propio Dieze haberla extraído de Juan de Vera Tassis, *Fama, vida y escritos de Don Pedro Calderón de la Barca*⁵². El hecho de que mencione la obra española es relevante, porque puede indicar que en la biblioteca de Dieze se encontraba la edición del editor de Calderón. La

⁴⁹ A. W. Schlegel, 1845, p. VII. “La riqueza de la escena española ha sido muy alabada. También la han seguido en mayor o menor medida dramaturgos italianos, franceses, ingleses y alemanes, que la han tomado como fuente aunque muchas veces sin reconocerlo.”

⁵⁰ Dieze, 1769, p. V. “Me sentiría muy recompensado por el esfuerzo y el tiempo que durante años he dedicado a la literatura española si fuera yo tan afortunado fuera de poder defender el honor de los poetas españoles, y [...] del mismo modo, poder ofrecer a la gente de mi país un nuevo y desconocido campo de la literatura, donde podrían hacer importantes e inesperados descubrimientos.”

⁵¹ “Cuarta era de la poesía castellana”

⁵² Dieze, 1769, p. 245: “Die Nachrichten von Don Pedro Calderóns Leben habe ich aus einer Lobschrift auf ihn genommen, die der angeführte Don Juan de Vera Tassis y Villaroel dem ersten Bande von Calderóns Schauspielen unter dem Titel: *Fama, vida y escritos de Don Pedro Calderón* vorgeseßt hat.”

segunda nota tiene lugar unas páginas más adelante, y en ella muestra su desacuerdo con las críticas neoclásicas españolas por haber juzgado a Calderón según la poética aristotélica. Reconoce sus irregularidades, pero elogia su lenguaje y sus intrigas. Dice saber, además, que Calderón es todavía en su momento el “Lieblingsdichter der Spanien”⁵³, que sus obras son todavía representadas en Madrid y en las más grandes ciudades españolas y también hace una llamativa referencia a la puesta en escena de las comedias palatinas:

Sehr viele seiner Stücken sind mit vielen Verzierungen des Theaters, Pomp, und was zur äusserlichen Pracht gehört; sonderlich die Stücken, die er für den König Philipp IV und auf dessen Befehl verfertigte, der sie mit ausserordentlicher Pracht und mit erstaunenden Rosten ausführen ließ⁵⁴.

Este comentario resulta sugerente porque Dieze parece conocer bien, aunque no se sepa exactamente de dónde procede su información, el espectáculo pomposo que tenía lugar en la corte del rey. Cabe señalar aquí que Sebastian Neumeister advierte la falta de comprensión del calderonismo de la primera mitad del siglo XIX, cuyo entendimiento parcial del teatro calderoniano contribuyó a oscurecer hasta nuestros días la imagen del dramaturgo. Este desconocimiento se debe, precisamente, a la interpretación de las fiestas palaciegas sin tener en cuenta su ocasionalidad:

Durante casi tres siglos, han sido pocos los que se han preocupado de los dramas mitológicos de Calderón. La causa de ese desinterés [...] hay que buscarla en el modo de entender los textos literarios. Durante demasiado tiempo la mirada sólo se ponía en el texto de estos dramas sin el contexto cultural e histórico y sin tomar en consideración su función en la corte. Este procedimiento suscitó malentendidos e incluso una total incomprensión⁵⁵.

De nuevo en Dieze, las referencias que este hace a su material bibliográfico es lo que interesa aquí principalmente. A la remisión a la fuente veratassiana se suma la indicación de la *Biblioteca Hispana Vetus y Nova* de Nicolás Antonio que dice haberle sido de gran ayuda ante la escasez bibliográfica del momento. Bajo este pretexto, se vanagloria de la afortunada oportunidad que durante largo tiempo él mismo se había labrado para verse equipado con un gran repertorio de libros hispanos:

⁵³ “El poeta favorito de España”.

⁵⁴ Dieze, 1769, p. 342. “Muchas de sus piezas tienen gran adorno del teatro, pompa, y todo lo que tiene que ver con la espectacularidad exterior; especialmente las piezas que él preparó para el rey Felipe IV y bajo su mandato, que eran llevadas a cabo con extraordinaria pompa y sorprendente [...]”

⁵⁵ Neumeister, 2000, p. 2.

Es ist in außerordentliches Glück für mich gewesen, mit allen zu diesem Unternehmen nötigen Hilfsmitteln versehen zu sein. Eine große Hilfe leistete mir hierinnen auch die hiefige Universitätsbibliothek, welche [...] durch den reichsten und stets wachsenden Vorrath von Büchern, nicht allein in allen Theilen der Gelehrsamkeit, sondern auch der schöne Literatur, sich fast über alle bekannten Bibliotheken erheben kann⁵⁶.

No obstante, no dice cómo lo hubo conseguido. Sullivan⁵⁷ indica que Dieze, como bibliotecario de la recién fundada Universidad Georg August de Gotinga, disfrutó de la generosidad de su mecenas, el duque Georg August, y de ese modo se le facilitó enormemente el acceso a fuentes primarias.

Al trabajo hispanista temprano de Dieze se suman, según Münnig⁵⁸, dos obras más, que son pertinentes en tanto que fueron tenidas en cuenta en el discurso teórico de las *Vorlesungen* de Schlegel. Por un lado, *Literarischen Zusätzen zu Sulzers allgemeiner Theorie des schönen Künste* de Friedrich Blankenburg descendía directamente de la obra de Dieze, pero su relevancia aquí es menor porque fue publicada en 1796 en Leipzig, a unos doscientos cincuenta kilómetros de Gotinga. Por el otro, la *Geschichte der spanischen und portugiesischen Poesie und Beredsamkeit* del profesor Bouterwek es de mayor interés, ya que su autor tuvo contacto con August Wilhelm y su historia fue publicada en 1804 en Gotinga, es decir, es muy próxima en el tiempo⁵⁹ a la publicación del *Spanisches Theater* y por ello las fuentes de esta pudieron ser las mismas que las de aquella.

A Bouterwek debe serle reconocido el mérito de haber creado la primera historia alemana de literatura española, pues no se trata de una traducción como la de Dieze sino

⁵⁶ Dieze, 1769, p. VII. “Ha sido una suerte para mí estar equipado con todos estos necesarios utensilios para este proyecto. Ha sido una gran ayuda la biblioteca de la universidad, la cual a través del más rico y siempre en crecimiento acopio de libros, no sólo en todos los ámbitos de la sabiduría sino también de la hermosa literatura, puede elevarse sobre todas las bibliotecas conocidas”.

⁵⁷ Sullivan, 1998, p. 160.

⁵⁸ Münnig, 1912, pp. 7-8. Sullivan, 1998, p. 178- 179, no tiene en cuenta a Blankenburg y, sin embargo, menciona varios estudios nacidos en Gotinga en las últimas décadas del siglo XVIII sobre la literatura y la cultura españolas. Entre ellos están el de Tyschen, el de Bürger y el de Calvi, hispanistas y profesores en Gotinga que tuvieron contacto con los Schlegel y demás románticos.

⁵⁹ En el tiempo, sí, pero en el espacio, no. Las traducciones de Schlegel fueron publicadas en 1803 en Berlín. Los hermanos Schlegel habían abandonado Gotinga hacía ya diez años. No obstante, su tiempo allí fue suficiente para establecer contacto con el español y con la bibliografía que probablemente habría reunido Dieze antes de su muerte en 1785 y que habría utilizado Bouterwek para la redacción de su historia. En Gotinga, Schlegel dominó los fundamentos de prosodia y metros románicos, contribuyó en traducciones con sus profesores en que se enfrentó a versos españoles, italianos y portugueses. Véase Sullivan, 1998, p. 179.

una larga y detallada historia de la literatura cuyo primer volumen se dedica a la española desde sus orígenes⁶⁰. En palabras de Münnig:

Das Buch Bouterweks ist das erste in Deutschland das überhaupt den Namen einer spanischen Literaturgeschichte verdient⁶¹.

A Calderón dedica Bouterwek unas largas veinte páginas, en las que lo elogia en un tono que adelanta las alabanzas románticas y que también recuerda a Lessing en su reconocimiento del mantenimiento de la intriga y la conexión de escenas:

Mit dieser inner Feinheit seiner Darsellung stimmt die fast ungläubliche Sbtilität der Verwickelungen in seinen Intriguenspielen überein; und die Eleganz seiner Sprache und Versification vollendet die geistreiche Harmonie dieser regellos scheinenden, und freilich nicht musterhaften, aber doch ihrer eignen Regel getreuen Dichtungen⁶².

En la misma línea que Dieze, Bouterwek defiende a Calderón de las críticas neoclásicas de Nassarre y Velázquez, a quienes se refiere a través de la traducción de Dieze. No es esta, no obstante, su única fuente. Al inicio de la información biográfica que ofrece de Calderón, Bouterwek menciona a Vera Tassis y su labor editorial:

Auch an der großen Ausgabe der sämtlichen Comödien Calderon's, die sein Freund Juan de Vera Tassis y Villeroel im J. 1687 zu bersorgen anfang [...] Man darf sich diesen Zweifel um so bestimmter erlauben, da derselbe Juan de Vera Tassis, der die vollständige Sammlung der Comödien Calderon unternahm, die Zahl der Autos dieses Dichters auf fünf und neuzig setzt⁶³.

Más adelante, se refiere también al *Teatro Español* de Vicente García de la Huerta (1785-1786) pero destaca la falta de dos comedias de capa y espada que han sido excluidas:

Aus den Schauspielen von Calderon, die La Huerta in sein Theatro Hespagnol aufgenommen hat, kann man das Genie dieses Dichters nur von Einer Seite kennen

⁶⁰ Existe una traducción en inglés, *History of spanish and portuguese Literatur*, llevada a cabo en 1823 por Thomasina Ross.

⁶¹ Münnig, 1912, p. 8. "El libro de Bouterwek es el primero en Alemania que realmente merece el nombre de Historia de la Literatura".

⁶² Bouterwek, 1804, p. 506. "Esta delicadeza de observación concuerda de manera admirable con la casi increíble sutileza de su combinación de intrigas; y la elegancia de su lenguaje y versificación completan la ingeniosa armonía de estas obras aparentemente irregulares que, aunque no lo suficientemente perfectas como para ser consideradas modelos, son sin embargo fieles a las reglas que el autor se impuso a sí mismo."

⁶³ Ibid., p. 504. "También la gran edición conjunta de Comedias de Calderón que llevó a cabo su amigo Juan de Vera Tassis y Villarroel en el año 1685 [...] La duda [de si las ciento veintisiete obras publicadas por Vera son genuinamente calderonianas] se acentúa cuando Vera Tassis, que llevó a cabo la completa edición de las comedias de Calderón, establece la cifra de noventa y cinco para los Autos del poeta."

lernen: den es find, bis aus zwei, Comedias de capa y espada, und das eine, das dort Comedia heroica heißt, gehört zu den mythologischen⁶⁴.

Poco después, reflexiona sobre la incerteza a la que se enfrentan los estudiosos alemanes, que no pueden estimar con exactitud el total de la producción de comedias españolas, porque en la referencia de de la Huerta sólo figuran “die gedruckten und dem Sammler litterarisch bekannt gewordenen Schauspiele”⁶⁵ y se descuidan, por ejemplo, piezas manuscritas. Está claro que las dificultades y el acceso parcial a la información confundió en muchos aspectos la visión alemana del drama español. Sin ir más lejos, el propio Bouterwek lamenta que sólo hayan sido impresas unas trescientas obras de Lope de las más de dos mil que le han sido estimadas, lo que recuerda a las palabras de Schlegel en su *Über das spanisches Theater* sobre la producción prosística de Calderón⁶⁶.

Las fuentes que menciona directamente son, por tanto, las de Dieze, de la Huerta y Vera Tassis. También las referencias a los versos españoles son un indicio de que manejó material calderoniano en su idioma original. A propósito del refinamiento del lenguaje metafórico español, Bouterwek incorpora largos pasajes de obras calderonianas cuyos títulos también cita en español: *Bien vengas, mal, si vienes solo*⁶⁷, *Casa con dos puertas es difícil de guardar*, *Dar tiempo al tiempo*, *Con quien vengo, vengo*, *Los empeños de un acaso*, *También hay duelo en las damas* y *El príncipe constante*⁶⁸. Bouterwek debió de haber leído los originales españoles, porque además de citarlos en su forma e idioma, habló de su brillo, su elegancia y su tono, así como del dinamismo y el encanto de la escena calderoniana desde un conocimiento y una admiración que rara vez habrían podido surgir si un intermediario se hubiera interpuesto entre ellos.

Para concluir, baste con subrayar que el poder examinar dos de las obras más importantes que nacieron en ese momento en Gotinga, la *Geschichte* de Dieze y la de Bouterwek, puede servir de gran ayuda a la hora de especular sobre el material del que

⁶⁴ Ibid., p. 505. “De las piezas calderonianas que La Huerta ha recogido en su *Teatro Español*, sólo se aprecia el genio de este poeta parcialmente: todas ellas son, a excepción de dos, “comedias de capa” y espada. Y de estas dos, una, la llamada “comedia heroica”, pertenece al género mitológico. Sobre la clasificación que los románticos plantearon de las obras de Calderón, véase Schlegel, 1825, Vierter Teil, p. 145.

⁶⁵ Ibid., p. 526. “los dramas impresos y conocidos por los recolectores literarios”.

⁶⁶ Schlegel, 1845, p. XVI: “(...) allein außerdem hat er [Calderón] noch gegen 100 geistliche allegorische Akte und eben so viel kleinere Nachspiele geschrieben, die übrigen Gedichte und prosaischen Schriften nich zu erwähnen.”, “(...) además ha escrito unos cien actos espirituales alegóricos y otros tantos pequeños epílogos, sin mencionar a mayores las poesías y los escritos prosaicos.”

⁶⁷ Bouterwek, 1804, p. 514 reproduce el título erróneamente: *Bien vengas mal, si vengas solo*.

⁶⁸ Ibid., pp. 508- 514, y la última en p. 518.

allí disponían. Conocerlo podría no sólo esclarecer la cuestión sobre las bases textuales de las traducciones, sino que también permitiría abordar la apoteosis del Calderonismo romántico desde sus raíces, pues, como apunta W. Sdun, “von Dieze war wirklich nur noch ein kleiner Schritt zum romantischen Durchbruch nötig. Un von dieser wissenschaftlichen Aufklärung führt auch ein direkter Wer zur Romantik”⁶⁹.

Aunque sería necesario un estudio más exhaustivo de la biblioteca de Gotinga y del resto de producciones de ese momento, sólo a partir de estas dos obras revisadas parecer ser posible afirmar que en las últimas décadas del siglo XVIII en Gotinga estaba disponible para Schlegel la obra de Calderón en la edición de su amigo Vera Tassis.

⁶⁹ Sdun, 1967, p. 34. “La verdad es que después de Dieze sólo hizo falta un pequeño paso para la irrupción romántica. Y a partir de esta “Aufklärung” científica se abrió un camino directo al Romanticismo.”

3. La filiación entre Schlegel y Vera Tassis.

Las conclusiones extraídas en el apartado anterior sobre el fondo bibliotecario de Gotinga y el acceso y la relación directa de este y Schlegel, así como la referencia en el índice de su *Spanisches Theater*, centran la atención en el texto de Vera Tassis. Como se ha tratado de sugerir a partir un examen general de las dos importantes producciones de hispanismo alemán que vieron la luz en Gotinga a finales del siglo XVIII, es prácticamente seguro que allí contaran con las ediciones veratassianas y que de allí extrajera Schlegel su fuente, porque ambos autores, Bouterwek y Dieze, las mencionan y dan indicios de haberlas manejado en español. A partir de aquí, el siguiente paso es el cotejo entre el texto de Schlegel y el de Vera Tassis para comprobar que efectivamente este fue el texto base de la traducción.

El proyecto de edición de Vera Tassis surge con el objetivo de depurar y ordenar las comedias de su amigo don Pedro, debido al pésimo estado de publicación en que estas se encontraban:

From about 1638 on, some of Calderón's plays and others attributed to him were being published in the irregular collection known as "Comedias de diferentes Autores" and after 1652 not a few found their way into the collection known as the "Comedias Escogidas". A few may also have been printed in "sueltas" editions prior to 1682, although no such "sueltas" with date seem to be known⁷⁰.

Su proyecto editorial comienza en 1682, cuando publica su *Verdadera quinta parte*, cuya creación viene motivada, en parte, por la clara deficiencia de la *Quinta parte* aparecida en 1677. En su prólogo a los *Autos sacramentales* en ese mismo año, el propio Calderón dice no ser responsable de cuatro de las obras que figuraban en esa parte quinta. Pero la tarea de su amigo continúa después: en 1684 publica la *Sexta* y la *Séptima parte* de comedias calderonianas, seguidas en 1684 por la *Octava parte*. La *Novena parte* es más tardía, data de alrededor de 1691 y fue la última, porque la *Décima parte* nunca llegó a ver la luz⁷¹. En el caso de estas últimas cinco partes de comedias, no fueron publicadas previamente en vida del autor, ergo no fueron revisadas ni autorizadas por este. No ocurre lo mismo con las cuatro primeras partes, que sí fueron así dispuestas y editadas en vida de Calderón, antes del proyecto de Vera Tassis. Este las reeditó entre 1685 y 1688, probablemente "por problemas para encontrar más material inédito o desperdigado en volúmenes de varios autores" y "en volúmenes de mejores condiciones materiales que las

⁷⁰ Hesse, 1997, p. X.

⁷¹ Hesse, 1997, p. XIII- XV.

primitivas cuatro partes aparecidas en vida de Calderón”⁷². Si bien los textos de Vera gozaron de fama y prestigio hasta finales del siglo XIX, la crítica del siglo XX los condenó por su alto grado de innovación. E.W. Hesse (1997), entre otros, ha llevado a cabo un estudio de dichas modificaciones, que ha clasificado en estilísticas, sintácticas, referidas al metro y referidas al sentido del texto principalmente, y ha afirmado que “the majority of these changes were arbitrary enmendations rather than bona fide corrections”⁷³. A pesar de esto, a finales de siglo, se produjo una revalorización de la labor del editor calderoniano de la mano de críticos como Shergold, seguido por Cruickshank y Oppenheimer, que propusieron la posible procedencia de las variantes vertassianas de testimonios hoy desconocidos. Erik Coenen, defensor actual de esta teoría, ha desmentido la arbitrariedad que Hesse achacó a las modificaciones de Vera Tassis, pues encuentra que, lejos de ser cambios caprichosos, se trata de enmiendas en la mayoría de los casos justificables, que responden a criterios razonables y que persiguen la mayor calidad del texto⁷⁴.

Con todo, la actitud de Vera Tassis ante los textos de Calderón y la procedencia de sus variantes continúa despertando muchas dudas. Actualmente se considera que no debe cuestionarse negativamente en bloque la aportación de Vera Tassis porque, como señala Ignacio Arellano, “en los casos en que su edición represente el mejor texto o al menos un texto aceptable habrá que tenerla en cuenta”⁷⁵. En la misma línea, Rodríguez-Gallego, cuyo trabajo sobre el estado de la cuestión veratassiana ha resultado aquí imprescindible, pone de relieve que “algunas de las versiones de distintas comedias de Calderón se conservan sólo en las ediciones del supuesto amigo de don Pedro”⁷⁶ y esto implica que deban ser reconocidas como textos de valor. No obstante, la crítica actual todavía necesita un estudio sistemático y exhaustivo del *modus operandi* de Vera Tassis, de manera que se distinga entre lecturas no autoriales y aquellas que provienen de textos hoy desconocidos. De ese modo, podrá concretarse la calidad textual de sus ediciones y esclarecerse la cuestión sobre la validez de estas. Para este cometido, la edición crítica de

⁷² Rodríguez- Gallego, 2013, p. 465.

⁷³ Hesse, 1997, p. XVI.

⁷⁴ Véase el texto inédito de Coenen, “Everett Hesse, Vera Tassis y el texto de las comedias de Calderón”.

⁷⁵ Arellano, 2007, p. 27.

⁷⁶ Rodríguez-Gallego, 2013, p. 488.

comedias calderonianas es necesaria para acertar en mayor medida el nivel de intervención que Vera Tassis desempeñó sobre los textos calderonianos⁷⁷.

En cuanto al tema que aquí se estudia, este breve repaso de la labor de Vera Tassis es relevante porque permite extraer dos pequeñas conclusiones: primero, que su testimonio era una opción óptima para funcionar como fuente de las traducciones alemanas sobre las que se originó tal apoteosis, porque se trataba de un texto correcto, pulido y relativamente completo; y segundo, que su alto grado de alteración (en teoría) caprichosa favorece la aparición de numerosos errores separativos entre este y el resto de testimonios⁷⁸ y ello puede ayudar a descartar o afirmar fácilmente su relación con el texto de Schlegel.

Para cotejar el texto español, *El mayor encanto, amor*, con su traducción al alemán, *Über allen Zauber Liebe*, se ha tomado como base el aparato crítico que proporciona la reciente edición crítica de Alejandra Ulla (2013)⁷⁹ y se han examinado los lugares críticos en que se presenta un error separativo que permite desligar a Vera Tassis de los demás testimonios, es decir, aquellos que son propios y exclusivos de Vera, que no proceden de Q⁸⁰, su base textual en el caso de esta comedia de la *Segunda Parte*, y que tampoco pudieron haber sido cometidos poligenéticamente⁸¹. Cabe advertir, además, que no se han tenido en cuenta aquellas lecturas que puedan ser consideradas separativas pero que alteran solo ligeramente el texto, de manera que en la adaptación al alemán pudieron haberse perdido y esto no necesariamente implica que no hayan estado presentes en su fuente. De este tipo son casos que tienen que ver con el léxico, como por ejemplo “sutil” en vez de “agudo” en el verso 657, u otros de tipo sintáctico, como el de “con que a Grecia rico vuelvas” en vez de “con que rico a Grecia vuelvas” en el verso 1215:

vv. 655- 657.

QC, S, Q, M	VT	SCH
Y así ellos envidiosos	Y así ellos envidiosos	Sie daher, vom Neid getrieben,
viendo nuestro ánimo invicto	viendo nuestro ánimo invicto	Sehend unsre kühnen Geister
viendo agudo nuestro ingenio	viendo sutil nuestro ingenio	Sehend unsern feinen Sinn,

⁷⁷ Sobre el estado de la cuestión, véase Rodríguez- Gallego, 2013, pp. 463- 493, del que se ha extraído la información aquí recogida sobre el tema de Vera Tassis y su labor editorial.

⁷⁸ Alejandra Ulla Lorenzo, la más reciente editora de *El mayor encanto, amor*, utiliza los testimonios QC, S, Q y M, además del de Vera Tassis, 2013, pp. 42- 51.

⁷⁹ Todas las referencias a los versos proceden de esta edición.

⁸⁰ Se habla de Q y no de QC, que es la verdadera primera edición, porque la base de VT, según indica la editora, fue Q. Ulla Lorenzo, 2013, p. 64.

⁸¹ Sobre la particularidad textual del testimonio de VT, en la que destacan cambios de orden, modificaciones de versos y también las abundantes innovaciones en acotaciones, véase Ulla Lorenzo, 2013, pp. 344- 349.

Nótese que Schlegel lee “kühnen Geister” (audaz, intrépido espíritu) en vez de “ánimo invicto” en el verso 656, y “feinen Sinn” (fino, exquisito sentido) en vez de “sutil” o “agudo” ingenio. Este tipo de variaciones son inevitables debido a que, como se verá más adelante, la prioridad de Schlegel es reproducir el metro español y para ello sacrifica el sentido estrictamente literal de la obra de Calderón. Por este mismo motivo, y porque además la estructura sintáctica en alemán es mucho más rígida que en español, el orden de las palabras a menudo se ve alterado en la traducción de Schlegel, pero estos sencillos casos son insuficientes para negar el parentesco entre Schlegel y Vera:

v. 1215.

QC, S, Q, M	VT	SCH
		(...) damit du
con que rico a Grecia vuelvas.	con que a Grecia rico vuelvas.	Reich nach Griechenland heimkehrst.

A continuación se ofrecen algunos ejemplos de aquellos errores separativos de Vera sin base textual y que alteran en alto grado el texto, que Schlegel reproduce sin duda y que sí son pertinentes a la hora de filiarlos:

- Omisiones: El texto de VT destaca por presentar una gran laguna entre los versos 83 y 108, que ya tenía lugar en Q, y omitió también los versos 111 y 118, como ocurría en QC⁸². No obstante, presenta una particularidad: debió de detectar la omisión del v. 120 en Q, “adonde son los árboles humanos”, porque la silva quedaba coja, de manera que modificó el v. 119 “qué bosque es de confusión tan rara” y añadió un nuevo verso, “aqueste que pisamos”, para completar la rima, en lugar del verso que presentaba QC “adonde son los árboles humanos”. El texto de Schlegel reproduce exactamente los versos resultantes en VT, de modo que omite también del verso 83 al 108 y del 111 al 118, y, además, lee los versos 119 y 120 del modo en que sólo lo hace VT:

v. 83- 120.

Clar.	Si creere si es que arguyo que por mi coraçon se juzga el tuyo.	Clarín.	Ich glaub' es ohne Scherzen, Schließ' ich auf deins von meinem eignen Herzen.
	-		
	-		
	-		
	-		
	-		
	-		

⁸² Ulla Lorenzo, 2013, p. 64.

-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-

Vanse todos y quedan Vlises y Clarín.

Vlis. Pues los dos nos quedamos,
por esta parte penetrando vamos,

-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-
-

què bosque es de confusion tan rara
aqueste que pisamos.

Alle ab, außer Ulises und Clarin.

Ulysses. Verlassen von den andern
Laß weiter hier hinein uns beyde wandern.

Welch ein Gebüsch seltsam verschlugner Irren
Vertreten wir!

- Alteraciones léxicas. Como ya se ha señalado, las ediciones de Vera Tassis destacan, entre otras cosas, por sus abundantes “correcciones” léxicas (recogidas en lo que Hesse en su estudio anteriormente citado ha denominado “Stylistic”). Algunas de ellas no se tratan simplemente de matices de sentido o de preferencias por un vocablo u otro, sino que son cambios por completo del significado. Por ejemplo, en el verso 600, VT diverge del resto de testimonios y lee “aire” en vez de “agua”. Schlegel lee “Wind” (viento, brisa). Aunque matiza levemente la lectura de VT, es evidente que lee conjuntamente con este y no con el resto de testimonios:

vv. 599-600.

QC, S, Q, M	VT	SCH
Torne, pues, al albedrío	Torne, pues, al albedrío	So vertraue nun das Schiff sich
de agua y mar la nave, y torne	De ayre y mar la nave, y torne	Der Willkühr der Wind und Wogen

Del mismo modo sucede, por ejemplo, en el verso 2275, donde VT lee “veneno” mientras que el resto de testimonios, “encanto”. Schlegel lee también “Gift” (veneno):

v. 2275.

QC, S, Q, M	VT	SCH
son el encanto del alma.	son el veneno del alma.	Sey der Seele Gift zu achten.

De igual manera en relación con el léxico, pero referidos concretamente a nombres propios y de personajes, se destacan, por ejemplo los siguientes casos:

En el verso 566, todos los testimonios leen “de Tetis” en vez de “de Nereo”, menos VT. Cabe señalar que en este caso la lectura correcta sólo es la de Vera Tassis. Schlegel también lee “de Nereo”:

v. 566.

QC, S, Q, M	VT	SCH
hija de Tetis y Doris	hija de Nereo y Doris	Nereus Tochter und der Doris

En el verso 3067, VT atribuye la intervención a Antistes en vez de a Ársidas, como el resto. En el texto de Schlegel también figura Antistes:

v. 3067.

QC, S, Q	M	VT	SCH
Arsidas.	Arq.	Antist.	Antistes.

- Alteraciones en acotaciones. Como indica Alejandra Ulla⁸³, la intervención de Vera Tassis sobre el texto de *El mayor encanto, amor*, destaca también por su número muy elevado de innovaciones en lo que respecta a las acotaciones. En cuanto a ello, se ha comprobado que las acotaciones en Schlegel, sin tener en cuenta las leves modificaciones sistemáticas que él introduce y que se comentarán más adelante, reproducen con fidelidad el texto de VT. Estos son algunos ejemplos:

⁸³ Ulla Lorenzo, 2013, p. 70.

La acotación situada en el v. 1612a “Sacan un arca dos animales”, se encuentra en VT a continuación del verso 1623 “de Polifemo la muerte”. Así la coloca también Schlegel:

v. 1612a.

VT	SCH
de Polifemo la muerte.	Polyphems Tod noch su rächen.
<i>Saca una arca dos animales.</i>	<i>Zwei Thiere ziehen einen Kasten herbey.</i>
Clarín. Poco hay que vengar en mí,	Clarín. Nichts zu rächen gibts an mir,

Un caso muy similar se da también, por ejemplo, en la acotación situada en el 2041a “De debajo del tablado sale vna mesa muy compuesta, y con luces, y siéntanse Ulises y Circe y Arsidas, y las demás en el suelo.”, que en VT está cambiada de sitio. El resto de testimonios la sitúa tras el verso 2041 pero VT la introduce entre el 2038 y el 2039. Schlegel la coloca de igual modo entre esos versos:

v. 2041a.

VT	SCH
A quien ya me ha entendido.	An den, der mich vernommen
<i>Por debaxo del tablado sale una mesa muy compuesta, y con luzes, y sientanse Vlises y Circe, y Arsidas, y las demás en el suelo.</i>	<i>Es fleigt aus dem Boden eine zierlich angeordnete und erleuchtete Tafel empor; Ulysses, Circe, Arsidas und die Übrigen setzen sich umher auf den Boden.</i>
Lebrel. Linda mesa, pardiez, nos ha venido.	Leporell. Ein hübscher Tisch, mein Treu! ist angekommen.

Además de recolocarlas, VT altera en varias ocasiones el contenido de las acotaciones. Las más destacables son las del final de la obra: la situada tras el verso 3275, como indica la editora, está omitida en QC, S, y Q y sólo aparece en M como “Húndese el palacio o como mejor pareciese”. VT, por su parte, la modifica y lee “Húndese el Palacio de Circe, y aparece el Mongibelo⁸⁴, arrojando llamas”. Schlegel lee igual que VT:

v. 3275a.

VT	SCH
<i>Húndese el Palacio de Circe, y aparece el Mongibelo, arrojando llamas.</i>	<i>Der Pallst der Circe versinkt, un an seiner Stelle erscheint der Ätna, welcher Feuer spent.</i>

En cuanto a la acotación que cierra la obra, “Todo lo que se iba representando en esta plana se obraba con las tramoyas/ Acabada la comedia alrededor del centro se hacía

⁸⁴ El Mongibelo se refiere al volcán Etna, situado en la costa este de Sicilia, y procede de la denominación local atribuida a la presencia árabe medieval. Nótese que Schlegel le llama “Ätna”.

una danza de pescados”, A. Ulla indica que es omitida tanto en M como en VT⁸⁵. No obstante, VT termina la obra con una lectura particular, que también es la que presenta Schlegel aunque ligeramente reorganizada:

VT

perdón de las faltas pide.

Hizeron un baylete tritones y sirenas.

FIN

SCH

Zu verzeihn die Mängel bittet.

Ein Ballet von Tritonen und Syrenen mach den Beschluß.

Si bien estas lecturas permiten afirmar que casi con total seguridad Schlegel siguió el texto de Vera Tassis (y lo hizo, además, fielmente), la indicación del editor de 1845, Eduard Böcking, señala otra fuente:

Über allen Zauber Liebe

El mayor encanto Amor. Fiesta que se representó á sus Magestades en los Estanques del Buen- Retiro. (Comedias del celebre Poeta Español Don Pedro *Calderon* de la Barca etc., que saca á luz Don Juan Fernandez de *Apontes*. Madrid 1760. T. V.)⁸⁶

La de Fernández de Apontes destaca entre las diferentes ediciones que surgieron a lo largo del siglo XVIII a partir del texto veratassiano⁸⁷. En cuanto a estas, Rodríguez Ortega⁸⁸ señala las siguientes: la de María de Fernández de Villarreal a costa de Juan Sanz de alrededor de 1716, la de García de la Plaza a costa de la viuda de Blas de Villanueva hacia 1726, la de los herederos de Juan García de Infanzón de aproximadamente 1730. Debido probablemente, como ella misma señala, a la circulación de estas ediciones contrahechas, surge el proyecto de Fernández de Apontes en la década de 1760, que se propone la restauración del material calderoniano. Así explica los motivos de su tarea en su prólogo a los tomos X y XI:

[...] y como quiera que yo te gradúo de juicioso, es preciso me concedas, que lo más malo, que hoy veas, es mejor que lo más bueno, que se halla en aquellos, a causa de registrarse en los Juegos que se encuentran, unas Comedias impresas en Madrid, otras en Sevilla, y no pocas en Valencia, y en los grados de letra, entredós, lectura gorda y chica,

⁸⁵ Ulla Lorenzo, 2013, p.341.

⁸⁶ Böcking, ed. de Schlegel, 1845, p. 5. La presencia de esta coletilla es también una indicación de que la fuente fue VT o alguna de sus sucesoras dieciochescas, que la reproducen exactamente así. Véase Ulla Lorenzo, 2011, p. 435.

⁸⁷ Sobre las ediciones dieciochescas de *El mayor encanto, amor*, véase Ulla Lorenzo, 2011, pp. 430- 437.

⁸⁸ Rodríguez Ortega, 2017, p. 478.

cuyo defecto es tan notorio como lo es el ser el papel que tienen de estraza, y del precio de nueve reales la resma⁸⁹.

El interés textual de la edición de Apontes es prácticamente nulo⁹⁰, porque a excepción de la redistribución de los tomos, es sabido hoy día que su texto reprodujo fielmente el de Vera Tassis. La fidelidad de Apontes a las compilaciones de Vera está comprobada en los estudios textuales de las diferentes ediciones críticas de los últimos años⁹¹.

Hasta aquí, la situación es la siguiente: en las ediciones más tempranas aparece una referencia a VT como fuente textual pero, en la de 1845, se menciona a Apontes. Ante ello, cabe preguntarse: ¿manejó Schlegel a ambos en los dos casos o cambió de fuente en uno y otro, tal y como indica?

Para esclarecer esta cuestión en la medida de lo posible, se ha atendido a las erratas de Vera⁹² y la actuación sobre ellas en los textos de Apontes y de Schlegel y se ha comprobado que también en las ediciones más tempranas, efectivamente Schlegel lee del mismo modo que Apontes:

	QC, S, Q, M	VT	AP	SCH
v. 588	rigores]	Rigoros	Rigores	Grausamkeit
v. 1081	regatear]	Recatear	Recatear	ersparen
v. 1589	sabe]	Cabe	Cabe	faßt
v.1721	llevaré]	Llevarle	llevarle	den Kasten schleppen
v. 2417loc	Lebrel]	Lib.	Lebrel.	Leporell.
v. 3098	sin mi mona]	si mi mona	sin mi mona	ohne Affen

A partir de esta comprobación, no exhaustiva pero reveladora, se abren dos opciones: o bien Schlegel enmendó *ope ingenii* porque se trata de erratas fácilmente detectables y subsanables para un traductor de su talla, o bien la edición de Apontes

⁸⁹ Apontes, 1763, p. 3.

⁹⁰ Rodríguez Ortega, 2017, p. 481 y Ulla Lorenzo, 2011, p. 432.

⁹¹ Se señalan, por ejemplo, algunas de las más recientes: «*El mayor monstruo del mundo*», de Calderón de la Barca. *Estudio textual*, María José Caamaño Rojo, 2011, o *La reescritura de comedias de Calderón de la Barca publicadas en su Segunda parte: edición y estudio textual de «Judas Macabeo» y «El Astrólogo fingido»*, Fernando Rodríguez- Gallego, 2009.

⁹² Como señala Alejandra Ulla, 2013, p. 69, la edición de Vera Tassis consta de numerosas modificaciones y lecturas que no poseen base textual pero es muy pulcra y prácticamente libre de errores, pues los que presenta son simples erratas. Estas que se han utilizado aquí para su cotejo con Schlegel y Apontes son indicadas por la editora. Sobre la limpieza del texto de Vera, apunta también Rodríguez- Gallego, 2013, p. 465, que la edición de Vera Tassis (en general) es un testimonio “con gran esmero, sin apenas erratas, con una puntuación más cuidada y un mayor número de acotaciones que las partes más antiguas, lo que originó que [...] se convirtiese en la *vulgata* de las comedias de Calderón.”

también fue manejada para la primera edición, a pesar de que sólo figure en esta una referencia escueta a “T. V.” No obstante, el hecho de que no solo sean reproducidas las mismas enmiendas (“rigores”, “Lebrel”, “sin mi mona”) sino también conservadas las mismas erratas (“recatear”, “cabe”, “llevarle”), aunque puedan tratarse de variantes poligenéticas, parece constituir en este caso un indicio significativo de que esta segunda opción es la correcta.

En resumen, las distintas ediciones del *Spanisches Theater* (de 1803 a 1845, que son las que para este trabajo se han tenido en cuenta), mencionan dos fuentes diferentes: Vera Tassis y Apontes. Ante la cuestión de si estas fueron utilizadas conjuntamente para todas las ediciones o no, se ha recurrido a lecturas erróneas de Vera y se ha comprobado que en dichos lugares críticos, Schlegel y Apontes leen de igual manera, corrigiendo a Vera Tassis, lo que podría ser un indicio revelador del uso del texto de Apontes también en ediciones tempranas. No obstante, debido al alto grado de fidelidad a la fuente veratassiana que la edición de Apontes presenta, esta cuestión no es relevante para la traducción del texto, pues no hay variantes substanciales.

4. De *El mayor encanto, amor* a *Über allen Zauber Liebe*. Análisis de la traducción.

4.1. Equivalencia de sentido y de forma.

Antes de nada, es necesario advertir que este no es un trabajo teórico sobre traducción y que, aun manejando dos textos, no se mueve principalmente en el terreno de la literatura comparada. La siguiente introducción teórica funciona como punto de partida hacia el objetivo de este ejercicio: el de acercarse al texto alemán y entender sus procedimientos y dificultades para conservar la voz de Calderón. Esto podrá arrojar luz sobre las intenciones de Schlegel que, como traductor, traspasa el sentido de una lengua a otra pero que, como romántico, encuentra este sentido fundamentalmente en la forma orgánica del texto, de ahí que su excepcional apego a la métrica calderoniana.

A pesar de que la teoría de la traducción es tan antigua como su práctica, su sistematización comenzó hace apenas cincuenta años. No obstante, hoy en día la disciplina se encuentra con multiplicidad de enfoques teóricos. La concepción tradicional de la traducción como equivalencia, copia o calco exacto del original ha despertado corrientes contrarias. La teoría comparatista, por su parte, considera que cada lengua tiene un estilo lingüístico propio y por ese motivo rechaza la simple sustitución de significantes de la lengua origen por los de la lengua meta. Este procedimiento no funciona porque “lo que se traduce [...] no son códigos lingüísticos abstractos sino mensajes y textos muy concretos y emparentados con la realidad, con errores, omisiones, presuposiciones, metáforas, connotaciones, matices”⁹³. Este papel principal que el comparatismo otorga al alma de una lengua abre una disyuntiva fundamental en el ámbito de la traducción: por un lado está la equivalencia de significados y, por el otro, la equivalencia de sentidos.

Aunque hoy día son numerosos los argumentos en contra del sentido único e invariable de un texto, el comparatismo cree en la labor de la traducción para encontrar y transmitir la intención profunda del autor original, esto es, el sentido verdadero de su texto, aquello que este quiere decir⁹⁴. Para lograr este cometido, al traductor se le otorga la licencia de la adaptación, de modo que no traicione el alma de la lengua oficial:

[...] el traductor comparativista echaría mano de modulaciones, equivalencias y adaptaciones para no traicionar el alma de la lengua diana, para no literalizar. Es decir, que “domesticaría” el texto traducido, haría una traducción típicamente orientada hacia la lengua terminal⁹⁵.

⁹³ Moya, 2004, p. 21.

⁹⁴ Ibid., p. 20.

⁹⁵ Ibid., p. 25.

Sin esta adaptación del texto, en su conversión a la lengua de destino, el resultado se convertiría en una traducción “extranjerizante”. Esto es, un texto traducido sin haber tenido en cuenta las necesidades y la naturaleza de la lengua de destino, lo que terminaría por despertar un sentimiento de “otredad” ante lo extranjero⁹⁶.

August Wilhelm Schlegel, aunque vivió en un tiempo muy lejano aún de las teorizaciones sobre la traducción, también manejó estos conceptos. Propuso un modelo de traducción que evitase dicho efecto de “Fremheit”, de extrañamiento ante lo extranjero:

Schlegel also emphasizes that all translations should avoid converting foreign texts into strange texts. As he had said in his *Works of Homer by Voss*, in order to translate a text from a different culture, the translator needs to maintain the text's naturalness; s/he cannot convert it into something strange, there is no necessity in violating the language, in inventing a new language⁹⁷.

Consideró, consecuentemente, que en la traducción debía primar el mantenimiento del espíritu de una nación y una época latente en la obra literaria, en concordancia con la concepción romántica de la literatura como elemento patriótico⁹⁸. Ello le confería su principal razón de ser: la de conectar las culturas, la de darlas a conocerse las unas a las otras. H. M. Paulini destaca el papel fundamental de la traducción de Schlegel en sus teorías de “Vergleichende Literaturwissenschaft” o literatura comparada:

In diesen Sinn weist bereits A. W. Schlegel auf die Hohe Mission des Übersetzer hin, der ein Bote von Nation zu Nation, ein Vermittler gegenseitigen Achtung und Bewunderung sei. Die Übersetzung ist also in Schlegels moderner Auffassung dazu berufen, innerhalb der Wechselbeziehungen der nationalen Literaturen zur gegenseitiger Achtung, Bereicherung mithin zur universalen Bildung beizutragen⁹⁹.

El objetivo principal de sus traducciones fue, por tanto, el de dar a conocer a sus gentes la riqueza cultural de otras naciones y épocas y por ello se centró en aquellas “Meisterwerke” que hasta el romanticismo alemán habían sido desconocidas. Esta

⁹⁶ Ibid., p. 25.

⁹⁷ Hay, 2017.

⁹⁸ “In der Verschmelzung der Geschichte und Sage einer Nation als dem sinnlichen Element und der Wurzel der Poesie mit den höheren Formen der Kunst, in der der Geist sich in der Sprache, der Gedanke sich im Ausdruck spiegelt, findet das Selbstbewußtsein einer Nation seine höchste, [...]“ „En la mezcla de la historia y las leyendas de una nación, y de los elementos simbólicos y la raíz de la poesía con la más elevada forma de arte, aquella en la que se materializa el espíritu de la lengua y de los pensamientos, se encuentra la certeza de una nación en su máxima expresión.“ en Brüggemann, 1964, p. 259.

⁹⁹ Paulini, 1985, p. 151. “En este sentido advirtió A. W. Schlegel la elevada misión del traductor, que es un bote que va de una nación a otra, un transmisor de recíproca atención y admiración. La traducción, en la concepción moderna de Schlegel, se ocupa de contribuir al intercambio entre literaturas nacionales con mutua atención y, por consiguiente, al enriquecimiento cultural.”

necesidad proviene ya de la “Aufklärung”, cuando empezaron a gestarse los conceptos de la “progressive Universalpoesie” y de la “Weltliteratur” como señala W. Sdun:

Zwei mit der Literaturgeschichtsschreibung verbundene Begleiterscheinungen, die gleichfalls ihren Ursprung in der wissensdurstigen Aufklärung haben, sind die langsam durchdringende Erkenntnis, dass es zumindest in der westlichen Welt, in Europa besonders, keine wirklich in sich geschlossene Nationalliteratur gibt, sondern dass wenigstens die europäischen Literaturen eine Einheit und ein Ganzes bilden und dass diese Einheit nur durch Übersetzungen [...]. In diesen Bestrebungen der Aufklärung liegen eben die Wurzeln für die wrote von der “progressiven Universalpoesie” (Fr. Schlegel) und von der “Weltliteratur” (Herder und Goethe); und darin liegen auch die Wurzeln für das Übersetzern aller Literaturen¹⁰⁰.

Esto desembocó en las teorías románticas que giraban alrededor de la dicotomía antiguo-moderno. Lo romántico, el nuevo arte que defendía la escuela de Jena, no se oponía al antiguo, pero no todo arte moderno era necesariamente romántico. Este recogía el espíritu del arte griego, la antigüedad literaria por antonomasia¹⁰¹, sus modos de hacer y su carácter íntegro y mimético, pero lo proponía desde los códigos de los nuevos tiempos¹⁰².

Por este motivo, los románticos sintieron la necesidad de traer al público las obras de los grandes exponentes de la literatura romántica. Alrededor de aquellos giraban sus propuestas artísticas y a través de la traducción de sus obras podían mostrarlas a la nación alemana. Por lo tanto, el proyecto de traducir no sólo a Calderón sino también a Shakespeare, a Dante, a Cervantes, ..., debe entenderse, además de como una práctica de intercambio cultural, como un intento de sostener sus teorías, de esclarecer esa cuestión acerca de la recuperación romántica de la verdadera esencia del arte, que es universal.

A partir de los escritos del autor sobre sus propias traducciones, *Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheiten Wilhelm Meister* y *Über Shakespeare's Romeo und Julia*¹⁰³, es posible extraer sus principios traductológicos. Salvaguardar la forma del

¹⁰⁰ Sdun, 1967, p. 35. “El efecto de la historia de la literatura, que del mismo modo tiene su origen en la Ilustración ávida de conocimiento, está el penetrante conocimiento de que, al menos en el mundo del este, especialmente en Europa, no existen realmente literaturas nacionales aisladas, sino que las literaturas europeas componen una unidad y un todo. Esa unidad se consigue a través de la traducción. En esta aspiración de la Ilustración, se encuentran las raíces de la Poesía Universal Progresiva (Friedrich Schlegel) y de la Literatura Mundial (Herder y Goethe), y aquí descansan también las raíces de las traducciones de todas las literaturas.”

¹⁰¹ Sobre la integridad del arte antiguo, véase Fr. Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*.

¹⁰² Sobre la dicotomía antiguo-moderno, véanse, por ejemplo, D' Angelo, 1999, pp.45- 52; Behler, 2005, 95- 110; y la reflexión del propio August Wilhelm en la traducción inglesa de Black, 1846, 17- 30.

¹⁰³ Este material no ha podido manejarse. Estas conclusiones se extraen de Lottgen y Aguado Giménez, 1995, pp. 75- 92.

texto era uno de ellos, porque en su forma se encontraba principalmente su esencia, esa que debía ser transmitida. En la recensión sobre Dante, llega a afirmar que “das wesentliche eines Kunstwerks ist die Form, nicht der Inhalt [...] Nicht um die Wiedergabe des bloßen Inhalts, sondern um die Wiedergabe des gestalteten Inhalts, der erst das Kunstwerk ausmacht”¹⁰⁴.

Hasta aquí queda claro que la traducción schlegeliana fue un ejercicio que concedió principal relevancia a la esencia nacional de un texto, que no sólo residía en el sentido de sus palabras, sino también en la forma de la creación. La esencia de la nación española para los románticos alemanes se encontraba en el medievalismo católico, en lo caballeresco y lo sobrenatural¹⁰⁵, pero también en la “witzige”¹⁰⁶ mezcla de lo grotesco y lo sublime, de lo cómico y lo trágico, y en la combinación de estrofas y ritmos métricos, señalados como los aspectos más emblemáticos de nuestra cultura esencialmente romántica:

In der älteren spanischen Poesie ist gleichsam alles, was man romantisch nennt, vereinigt. Romanzen, Lieder und Ritterbücher sind wohl die einfachsten natürlichsten Formen der romantischen Poesie. Bereits in ihren Anfängen ist die spanische Poesie auf exemplarische Weise romantisch und zwar ebenso die Vollkommenheit der Form in Rücksicht der Verschmelzung von Poesie und Leben, wie sie von den frühen Romantikern gefordert wurde¹⁰⁷.

Y la mejor representación de esta cultura fue vista, como es sabido, en Calderón, “dem letzten und größten aller spanischen Dichter”, en cuya literatura se congregaba el entero “Geist des spanischen Schauspiels”¹⁰⁸ y, por extensión, el del arte romántico¹⁰⁹:

¹⁰⁴ Sdun, 1967, p. 42. “la esencia de una obra de arte está en su forma, no en su contenido [...] No en repetición de su puro contenido, sino en la repetición de su contenido formal, de su aspecto, se divisa una obra de arte.”

¹⁰⁵ Sobre la predilección de August Wilhelm por el elemento caballeresco y religioso de la literatura española, véase Strosetzki, 2012.

¹⁰⁶ Sobre el “Witz” romántico, véanse, por ejemplo, D’ Angelo, 1999, pp.135- 146; Portales y Onetto, 2005, pp. 309- 323; Behler, 2005, 141- 154.

¹⁰⁷ Brüggemann, 1964, p. 255. “En la antigua poesía española se reúne todo lo que es romántico. Romances, canciones, libros de caballerías... son simplemente formas naturales de poesía romántica. En sus inicios, la poesía española es romántica de manera ejemplar, así como lo es la totalidad de la forma en su combinación de poesía y vida, tal y como los románticos lo habían reclamado.”

¹⁰⁸ Friedrich Schlegel, 1841, p. 329. „el último y más importante de los poetas hispanos“, „espíritu del drama español“.

¹⁰⁹ “Größter Theaterautor Spaniens ist für Schlegel Calderón de la Barca. In ihm hat das romantische Schauspiel der Spanier den Gipfel der Vollendung erreicht”, „El más grande dramaturgo de España es para Schlegel Calderón de la Barca. En él el drama romántico español ha alcanzado la cumbre de la perfección.“Strosetzki, 2012, p. 151.

Nicht durch den religiösen oder nationalen Gehalt seiner Dichtung, sondern zunächst durch den romantischen Witz seiner dramatischen Kompositionen wandelt sich Calderón zum Urbild romantischer Poesie. In hohem Maße romantisch sind die farbigsten, musikalischsten Silbenmaße, gleichsam ein Konzert in den aller künstlichsten Formen [...] ¹¹⁰.

Si bien Schlegel modificó levemente los significados y las estructuras calderonianas de manera que los acercó al funcionamiento natural de la lengua alemana, para evitar dicho efecto de “Fremheit”, la forma y la “Eigentümlichkeit” fueron mantenidas con excepcional exactitud. Como bien apunta W. Sdun, el método de Schlegel para traducir a Calderón no consistió en traducir “unbedingt Wort für Wort, sondern Sprechakt für Sprechakt, Satzform für Satzform sowie Stilfigur für Stilfigur, wobei er gleichseitig, neben diesen stilistischen Einheiten, Vers für Vers wiederzugeben versucht” ¹¹¹. En concordancia con el pensamiento romántico expuesto, su traducción reproduce el sentido original sin eliminar los rasgos tragicómicos o los comentarios grotescos, y además es un calco de esa “farbigsten, musikalischsten Silbenmaße” de la obra calderoniana, en la medida en que lo es posible para una lengua cuya flexibilidad es muy inferior a la nuestra. A Schlegel debe reconocérsele no sólo el haber atendido al sentido de las palabras de Calderón, sino el haber transmitido el tono de su voz, el color de sus versos, su ritmo dramático, su fluidez y su pulso.

4.2. Mantenimiento del metro.

Tal y como se viene diciendo, tal vez el aspecto más destacable de las traducciones schlegelianas de Calderón sea precisamente la recreación de las formas métricas españolas con asombrosa exactitud ¹¹². Es digna de admiración la habilidad con la que Schlegel utiliza las rígidas, largas y complejas estructuras sintácticas alemanas para reproducir, en la medida de lo posible, la musicalidad y la flexibilidad del lenguaje español.

¹¹⁰ Brüggemann, 1964, p. 257. “No a través de las figuras religiosas o nacionales de su poesía sino a través del ingenio romántico de sus composiciones dramáticas, se convierte Calderón en el modelo romántico. En gran medida románticas son las coloridas y musicales estrofas, que son como un concierto con todas las formas posibles de arte [...]”

¹¹¹ Sdun, 1967, p. 43. “necesariamente palabra por palabra sino acto de habla por acto de habla, formato de oración por formato de oración, figura estilística por figura estilística, donde él [Schlegel] en estas unidades estilísticas, intenta devolver todos los versos.”

¹¹² Ya se ha señalado en el apartado sobre las fuentes en Gotinga que, durante su etapa universitaria en dicha ciudad, Schlegel aprendió a dominar el verso español. Además, W. Sdun, 1967, p. 39, añade que August Wilhelm conocía a la perfección la métrica alemana y también su historia desde la etapa del “Mittelhochdeutsch”.

En este apartado se intentará mostrar cómo A. W. Schlegel logra el metro español en su lengua alemana, refundiendo la estrofa, el ritmo y la rima.

4.2.1. La estrofa.

En primer lugar, aunque con frecuencia se encuentren trasposos del contenido de un verso al que le precede o al que le sigue inmediatamente, la traducción contempla todos los versos de su fuente y estos están distribuidos del mismo modo que lo hizo Calderón: cada intervención de un personaje y cada jornada tienen la misma extensión que en su original español. Cabe señalar, no obstante, que la gran omisión que tiene lugar en VT de los versos 83-108, 111-118 y del 122 se transmite a Schlegel y esto causa que su texto tenga unos treinta y cinco versos menos que el texto editado con el que se cuenta hoy día y con el que se ha seguido la lectura de la traducción. La versificación se reproduce de manera exacta como en Calderón¹¹³. De este modo, la sinopsis métrica (versos- estrofa) resulta la siguiente:

Erster Akt:

1-127 Silvas

128- 283 Romance (ü- e)

284- 286 Seguidilla

287- 312 Romance (ü- e)

313- 317 Seguidilla

318- 341 Romance (ü- e)

342- 345 Romance (i- e)

346- 475 Décimas

476- 567 Romance (o- e)

567- 817 Romance (ei- e)

818- 845 Sonetos

846- 861 Romance (ei- e)

862- 866 Romance (i- e)

867- 956 Romance (ei- e)

957- 960 Romance (i- e)

¹¹³ Sobre la versificación y la sinopsis métrica de *El mayor encanto, amor*, véase Ulla Lorenzo, 2013, pp. 33- 41. Nótese que Schlegel reproduce con exactitud todas las estrofas calderonianas, aunque las rimas (en concreto, la de los sonetos) resulte difícil de lograr por limitaciones lingüísticas.

Zweiter Akt:

- 961- 1268 Romance (e- e)
- 1269- 1272 Redondilla
- 1272- 1296 Romance
- 1297- 1556 Décimas
- 1557- 1856 Romance (e- e)
- 1857- 2010 Silvas
- 2011- 2014 Romance (i- e)
- 2015- 2190 Romance (o- e)

Dritter Akt:

- 2191- 2416 Romance (a- e)
- 2417- 2430 Soneto
- 2431- 2434 Romance (a- e)
- 2435- 2448 Soneto
- 2449- 2584 Redondillas
- 2585- 2738 Romance (a- e)
- 2739- 2836 Silvas
- 2837- 2908 Redondillas
- 2909- 3064 Romance (u- e)
- 3065- 3122 Romance (i- e)
- 3123- 3126 Estribillo (riman los dos primeros y los dos segundos)
- 3127- 3154 Romance (i- e)
- 3159-3267 Estribillo (riman los dos primeros y los dos segundos)
- 3159-3267 Romance (i- e)

4.2.2. El ritmo: cómputo silábico y acento rítmico.

Domínguez Caparrós señala que “el número de sílabas y el número y lugar de los acentos son los factores que definen el esquema (el metro) de las principales clases de versos”. Entre los acentos rítmicos o métricos, a su vez, se distingue entre ritmos trocaicos o yámbicos, según lleven su último acento en posición de sílaba impar o par. Entre ellos se habla fundamentalmente de cláusulas rítmicas ternarias o binarias, según el número de sílabas átonas entre acentos. La combinación de ambas, o sea, “el período de ritmo mixto

(mezcla de cláusulas binarias y ternarias) es el más abundante en el conjunto de la versificación española”¹¹⁴. Schlegel reproduce prácticamente en su totalidad el cómputo silábico de todas las formas métricas de la obra. Sin embargo, en lo que respecta al acento rítmico, la dificultad de calcarlo es mayor: lo logra en algunos fragmentos, pero, en general, lo pierde. Particularmente en el caso del romance octosílabo, en que efectivamente Calderón combina anacrusas y cláusulas dactílicas, Schlegel ofrece la alternativa del octosílabo trocaico cuaternario: sus acentos se reparten de manera binaria.

A continuación se ofrecen algunos ejemplos que atienden al cómputo silábico y al acento rítmico, sobre los que se tratará de mostrar cómo se mantiene o se alteran estos elementos en el traspaso del verso al alemán:

4.2.2.1. Silvas.

vv. 109- 128.

a)	Ulises. Pues los dos nos quedamos,	Ulysses. Verlassen von den andern	7
b)	por esta parte penetrando vamos,	Laß weiter hier hinein uns beyde wander.	11
c)	qué bosque es de confusión tan rara	Welch ein Gebüsch seltsam verschlungner Irren	11
d)	aqueste que pisamos. (7)	Vertreten wir . (4)	11
e)	Y aún no para (4)	Uns mehr noch zu verwirren (7)	
f)	en esso, pues del triste obscuro centro	seh' ich , aus seiner dunkeln Tiefe, Tausen	11
g)	suyo miro salirnos al encuentro	von wilden Thieren uns entgegen laufen,	11
h)	un escuadrón de fieras	Das müste Heer in rohen	7
i)	bárbara inculta hueste que en hileras	Unordentlichen Reihen uns bedrohen,	11
j)	mal formada embiste	und schon uns zu bestürmen	7
k)	a los dos.	nahn sie.	

El número de sílabas es exactamente el mismo, aunque no lo parezca, en ambas composiciones, que reproducen el esquema de la silva combinando versos de versos

¹¹⁴ Domínguez Caparrós, 2014, pp. 29- 33.

heptasílabos y endecasílabos. En cuando a los acentos rítmicos, los versos de Schlegel presentan fundamentalmente cláusulas binarias y resultan igualmente yámbicos¹¹⁵: el último acento ocupa una posición par (la décima). Nótese que, en general, no se mantiene el ritmo calderoniano de manera exacta pero sí se logra en aquellos versos en que Calderón utiliza sólo cláusulas binarias. Por ejemplo, el verso f) sí presenta el mismo ritmo en español y en alemán, siendo introducido en ambos casos por una anacrusa.

En los versos d) y e) se alcanza el cómputo de manera inversa: Calderón divide el verso endecasílabo en dos versos de siete y cuatro versos, mientras que Schlegel lo divide en dos de cuatro y de siete. El cómputo queda intacto del mismo modo que el sentido, aunque leen de manera distinta: Calderón dice “aqueste que pisamos. / Y aún no para” mientras que Schlegel lee “pisamos. / y para confundirnos aún más”.

Los últimos versos quedan sueltos porque enlazan con los siguientes para lograr el cómputo.

4.2.2.2. Décimas.

vv. 380- 385.

a)	Circe. En hora dichosa venga	Circe. In beglückter Stunde kommen	8
b)	hoy a este palacio hermoso	Möge heut zu diesen schönen	8
c)	el griego más generoso	Pallast von den Griechensöhnen	8
d)	que vio el sol , donde prevenga	Der gepriesenste, willkommen	8
e)	blando albergue y donde tenga ,	Süßen Gastrecht aufgenommen,	8
f)	dulce hospedaje; y, atento	Wo er nach bestandnen Proben	8
g)	a sus fortunas, contento	Die Bewirthung möge loben	8
h)	pueda en la tierra triunfar	Triumphirend nun am Strand	7+1
i)	de la cólera del mar	Über Meeres Unbestand	7+1
j)	y de la saña del viento .	Und der Winde wildes Toben.	8

¹¹⁵ La clasificación en versos yámbicos o trocaicos según su acento rítmico se ha hecho siguiendo la clasificación de acentos métricos en Domínguez Caparrós, 2014.

En ambos casos se observa una décima de versos endecasílabos cuyo último acento recae en sílaba impar, de manera que son trocaicos. No obstante, del mismo modo que ocurre en el caso anterior, la estrofa calderoniana presenta cláusulas binarias y ternarias que Schlegel no reproduce, porque sus versos son fundamentalmente binarios. El ritmo coincide, por ejemplo, en el verso e), donde tanto en alemán como en español los acentos recaen en todas las impares.

Nótese, por otra parte, que los versos h) e i) presentan la misma particularidad en español y en alemán: se trata de versos heptasílabos cuya última sílaba resulta acentuada, por lo que se le añade un número de sílaba más. Del mismo modo que en el ejemplo de la silva, el cómputo y el sentido son idénticos aunque las lecturas ligeramente diferentes: por ejemplo, los primeros versos en SCH están sintácticamente alterados por necesidades de la lengua (de modo que el sentido de b) en Calderón se reparte entre b) y c) en SCH, y el de c), en c) y d), por ejemplo), o el significado literal varía levemente “pueda en la tierra triunfar/ de la cólera del mar” y SCH, “triunfante en la arena/ sobre la exigencia del mar”.

4.2.2.3. Romances.

vv. 510- 514.

a)	Ulises. Si caben tantos sucesos	Ulysses. Ulysses. Wenn so vieles zu berichten,	8
b)	en el coto de unas voces	Hiureich Eines Menschen Odem	8
c)	la fértil Grecia es mi patria	Griechenland ist meine Heimath,	8
d)	y Ulises mi propio nombre.	Und Ulysses heiß' ich dorten.	8

De nuevo se trata de verso octosílabos y el último acento recae sobre sílaba impar (la séptima), de modo que se trata de versos trocaicos. Del mismo modo que antes, los versos de Calderón son mixtos mientras que los de Schlegel son fundamentalmente binarios cuaternarios.

Swana L. Hardy destaca que el mérito de A. W. Schlegel con su *Spanisches Theater* fue precisamente “dass der Romanzenvers im deutschen Drama bekannt und gebraucht wurde”¹¹⁶. Lo concibe como la expresión más correcta del trocaico y explica que, hasta entonces, este fue excluido en gran medida del drama alemán debido a su mala

¹¹⁶ Swana L. Hardy, 1965, p. 56. “que el verso romance fuera conocido y utilizado en la lengua alemana.”

reputación en el arte poético. W. Sdun, por su parte, cita unas líneas de August Wilhelm en que, a propósito del *Don Quijote* de Ludwig Tieck se queja precisamente de la dificultad que supuso incorporar el verso octosílabo trocaico español con rima asonante en la lengua alemana, acostumbrada al trocaico cuaternario y con estrictas restricciones lingüísticas que afectan a la rima:

Zwar in welchem Silbenmaße eine spanische Romanze in sogenannten Castellanas mit durchgehender Assonanz am besten zu übersetzen sei, darüber läßt sich noch viel hin und her straiten und wie fern mit ihren achtsilbigen Versen unsere vierfüßigen Trochäen übereinstimmen, würde hier zu weitläufig zu erörtern sein¹¹⁷.

4.2.3. La rima.

En este apartado se trabajará con los ejemplos ofrecidos en el anterior.

Por motivo de las particularidades lingüísticas del alemán, como se verá a continuación, sus posibilidades de rima se ven drásticamente reducidas y esto conduce a versos imperfectos o rimas poco logradas. No obstante, mejor o peor, Schlegel traduce el esquema de la rima española en toda la obra.

En el ejemplo ofrecido al principio de la silva de Circe, se aprecia que Schlegel reproduce el esquema de Calderón de manera que ambos riman AABCCDD, en grupos de dos versos. La rima de Calderón es perfectamente consonante¹¹⁸, mientras que la de Schlegel presenta algunas impurezas:

-amos	andern	A
-amos	-ander	A
-ara	Irren	B
-ara	-irren	B
-entro	-ausen	C
-entro	-aufen	C
-eras	-ohen	D
-eras	-ohen	D

En el ejemplo de la décima ocurre algo similar. Schlegel traduce el esquema de rima de Calderón ABBAACCDDC, consonante, con dos redondillas y dos versos bisagra en medio de ellas en cada décima. Sin embargo, abusa de la rima en o - e porque utiliza formas verbales en infinitivo. Estas, en alemán, deben colocarse al final de la frase u oración, lo que ocasiona que frecuentemente el final de verso coincida con un verbo.

¹¹⁷ Sdun, 1967, p. 40. “Con qué cómputo silábico se traduciría mejor un romance español en tales castellanas con continuas asonancias, para eso hay que esforzarse mucho, qué lejos están nuestros trocaicos cuaternarios de ponerse de acuerdo con sus [los de los españoles] versos octosílabos, habría aquí una extensa discusión.”

¹¹⁸ Sobre la rima consonante y la rima asonante, véase Domínguez Caparrós, 2014, pp. 49- 55.

Ocurre lo mismo con las formas verbales conjugadas, pero los infinitivos alemanes presentan un problema mayor a la hora de rimar: todos ellos acaban en -en átona. Si el infinitivo debe ir al final del verso y si, además, sus terminaciones se reducen a -en, la rima resulta frecuentemente frustrada. En el caso de la décima comentada:

-enga	-ommen	A
-oso	-önen	B
-oso	-öhnen	B
.enga	-ommen	A
-enga	-ommen	A
-ento	-oben	C
-ento	-oben	C
-ar	-and	D
-ar	-and	D
-ento	-oben	C

Como se puede observar, aunque Schlegel repite el esquema español y consigue la rima consonante, salta a la vista la presencia excesiva de rima en vocal o – e. Esto se debe a que, precisamente en este pasaje, se ve obligado a utilizar cuatro formas verbales a final de verso, todas ellas acabadas en o – en: “kommen”, “willkommen”, “aufgenommen” (en este caso se trata de un participio, que por norma termina o bien en -t, o bien en -en átona),” loben”¹¹⁹.

A la limitación de los finales verbales se le suma otro aspecto restrictivo: las palabras llanas bisílabas en alemán son muy abundantes y siempre terminan, salvo excepciones, en -en átona. Esto es algo que señala Elisabeth Münnig a propósito del mérito traductor de Schlegel:

Gerade die letztere ist aber für die deutsche Sprache äußerst schwierig, vor allem, was die zweisilbige Assonanz betrifft. Wir haben da für die zweite Silbe nur e als Vokal zur Verfügung, während der Spanier bei seinen volllautenden Endsilben außerdem auch noch mit anderen Vokalen variieren kann¹²⁰.

Es precisamente en el romance donde mejor se aprecia esta dificultad del alemán para soslayar la poca versatilidad de sus sílabas finales. La exigencia de acentuar la

¹¹⁹ Las rimas basadas en formas verbales tienen poco valor en la métrica española y son llamadas “rimas categoriales” según Domínguez Caparrós, 2014, p. 51.

¹²⁰ Münnig, 1912, p. 20. “Esto último [la asonancia en el verso trocaico cuaternario octosílabo] es, sin embargo, excepcionalmente difícil para la lengua alemana, sobre todo en lo que respecta a la asonancia bisílaba. Nosotros tenemos sólo la -e- como vocal para la segunda sílaba, mientras que los españoles pueden utilizar para sus sílabas finales otras vocales.” En las tres páginas que siguen, la autora comenta brevemente algunos casos de versos octosílabos trocaicos en el *Spanisches Theater*. Su reflexión ha resultado indispensable para desarrollar las conclusiones que en este apartado se han expuesto.

penúltima sílaba del verso y tender a un ritmo fundamentalmente binario, implica el uso muy frecuente de palabras terminadas en -en. Schlegel reproduce todos los romances de la obra, y adapta su rima de la siguiente manera:

Rima asonante de romances en Calderón	Rima asonante de romances en Schlegel
e – o	ü – e
i – e	i – e (e – e)
o – e	o – e
i – o	ei – e (i – e)
e – a	e – e (ä – e)
e – e	e – e
u – e	u – e
o – o	o – e
a – a	a – e (a – i)
a – e	eu – e (äu – e)

Nótese que todos los romances de Schlegel utilizan la -e- como segunda vocal de la rima asonante, y que sólo reproduce perfectamente la rima calderoniana en aquellos casos en que Calderón también utiliza una segunda vocal -e-. Además, hay algunos casos de romances impuros, como el de ei – e que se intercala con i – e, o versos en que la rima no es exacta:

vv. 902- 905 y 930- 931.

a)	Arsidas. No venga en hora dichosa	Arsidas. Nicht komm' in beglückter Stunde
b)	felice en desprecio mío,	Er, den meine Schmach bereichert ,
c)	ni el que fue sepulcro a tantos	Noch sey, was so vieler Grab war,
d)	hoy a uno solo sea alivio.	Heute Rettung einem einz'gen .
	[...]	[...]
e)	tenga en las peñas su estancia,	Seine Wohnung hab' auf Felsen,
f)	tenga en las grutas su asilo?	Und in Höhlen seine Heimath?

En el verso d), SCH omite la -i- en “**einzig**en” para evitar el verso hipermétrico y para lograr la rima, que la hace en ei – e. Unos versos más adelante, en f), se utiliza la palabra “Heimat”, “hogar”, que es una excepción, pues es llana bisílaba y no tiene una -e- como vocal átona. Con ella, destruye de nuevo la rima, que es en ei – e y no en ei – a.

4.3. Recursos para lograr el metro.

Hasta ahora se ha tratado de explicar por qué prioriza Schlegel la reproducción del metro calderoniano y cómo lo calca en su traducción a pesar de las dificultades. En este apartado se mostrarán los recursos que utiliza para lograrlo, que afectan tanto al orden del texto como a su significado.

4.3.1. Ligeros cambios de orden.

Con el objetivo principal de encajar sus palabras en el metro calderoniano, Schlegel reorganiza el orden del texto con mucha frecuencia. Este tipo de redistribuciones no siempre obedece a criterios sintácticos de la lengua alemana, sino que en gran medida responde a la necesidad del traductor de lograr el cómputo silábico y la rima. Por ejemplo: vv. 1498- 1501.

a)	Lísidas. (La vida intenta quitarme	Lysidas	Himmel! nur zu neuen Plagen	8
			<i>für sich.</i>	
b)	que me ha dado Ulises, ¡cielos!,		Gab Ulysses mir das Leben:	8
c)	porque darme vida y celos		Eifersucht zugleich mir geben,	8
d)	no deja de ser matarme.)		Heißt ja dennoch, mich erschlagen.	8

En esta intervención de Lísidas en décimas, llama la atención cómo Schlegel envía la muletilla “Himmel!” al primer verso en vez de en el segundo, y evita su colocación a final de línea, como se presenta en Calderón. Esto ocurre porque Schlegel concede prioridad a la rima (abba). Como ya se ha comentado, la variedad de finales de palabras en alemán es mucho más restringida que en español. Por este motivo, Schlegel reserva las palabras “Plagen”, “Leben”, “geben” y “erschlagen” (finales en -en átona) para el final de verso, mucho más sencillas de rimar.

Tan solo el último verso se corresponde exactamente con el original. Los versos a) y b) cambian ligeramente en SCH, que lee “Cielos! sólo para nuevas penurias/ me ha dado Ulises la vida”, pero el sentido es el mismo. El verso c) en SCH no contiene el binomio original “vida y celos”, pues sólo menciona el segundo término: “para darme celos igualmente”.

Otro ejemplo son los versos en que Ulises se compara con una garza:

vv. 1918- 1922.

a)	Ulises. Hablemos. (3)	Ulysses. Ich will erzählen. (5)	
b)	luego que tú te retiraste de una	Kaum dass du uns verlassen, stieg ein Reiher	11
c)	guarnecida laguna	Aus rings umbüschten Weiher,	7
d)	espejo de la hermosa primavera,	Des holden Blumenlenzes klarem Spiegel	11
f)	se remontó una garza , que altanera,	Empor, der bald mit stolz geschwungnem Flügel	11
g)	tanto a los cielos sube	So hoch zum Himmel strebte,	7

h)	que fue a un tiempo aquí pájaro, allí nube;	Daß er zugleich als Wolk und Vogel schwehte	11
i)	y entre el fuego y el viento	Und zwischen Wind und Feuer	7
j)	árbitro igual- ¡oh, válgame su aliento!-,	(O war sein Athem mein!) mit gleichem Steuer	11
k)	de suerte se interpuso que las alas	Sich mitten inne hielt, dass mit den Schwingen	11
l)	en la diáfana esfera, en la suprema,	In der krystallen Sphärar' und in der drohen,	11
m)	o las hiela o las quema	Gefirend und verfenget	7

Se trata de una silva con versos endecasílabos y heptasílabos con ritmo yámbico. El primer verso varía en ambos casos en cuanto al cómputo, porque este se completa con el verso anterior con que acaba la intervención de Circe. En español, “hablemos de la caza sola”, de 9 sílabas, suma 11 con las 3 sílabas de “Hablemos” contando con la sinalefa. En alemán, “Erzähl’ bloß von den Jadjg”, de 6 sílabas, suma 11 con las 5 sílabas de “Ich will erzählen”, “quiero contar”. En lo que respecta a los versos b), c), d) y f) llama la atención que “la garza” no se menciona en Calderón hasta el último de ellos, mientras que en Schlegel aparece en el primero. En español, el complemento circunstancial “de una guarnecida laguna espejo de la hermosa primavera” precede al sustantivo, mientras que en la traducción alemana, “aus rings umbüschten Weiher des holden Blumenlenzes klarem Spiegel” va después. No obedece esto a una norma sintáctica estricta, pero de nuevo facilita la rima: “Reiher” es una palabra sencilla de rimar en alemán, y combina bien con “Weiher” que, por cierto, significa “estanque”. “Lagune” o “Teich”, los vocablos alemanes para “laguna”, no encontraban rima en estos versos. Más adelante, los versos h) y j) en Schlegel alteran el orden del binomio: mientras que Calderón dice “aquí pájaro, allí nube”, “el fuego y el viento” en alemán se lee “nube y pájaro” (nótese que desaparecen los adverbios de lugar) y “viento y fuego”. El primer caso parece arbitrario, pero el segundo se debe nuevamente a la cuestión de la rima: “Feuer” rima mejor con “Steuer”, que es la solución que Schlegel utiliza para cubrir el sentido de “árbitro igual”. El vocablo alemán para “árbitro” es “Schlichter”, en el sentido de mediador, que es el que utiliza Calderón, como señala Alejandra Ulla en la nota léxica¹²¹. No obstante, la lectura de

¹²¹ Ulla Lorenzo, 2013, p. 238.

Schlegel “mit gleichem Steuer”, “con igual rumbo, trayecto” conserva este sentido, en que la garza es árbitro porque media entre una y otra esfera, porque su rumbo oscila entre ambas. Por el mismo motivo, el de lograr la rima, Schlegel traspasa la muletilla de j) “-¡oh, válgame su aliento! -“ a la primera parte del verso, mientras que en Calderón está en la segunda.

4.3.2. Ligeras alteraciones de significado.

Como ya se ha anticipado en el apartado anterior, el objetivo de Schlegel de lograr el cómputo, el ritmo y la rima, no sólo afecta al orden de las secuencias, sino que además conlleva ligeros cambios de significado. Este apartado se centrará en ejemplos que ilustren principalmente cómo se producen estas alteraciones léxicas y cómo la alteración del sentido del texto es prácticamente nula. Para dar una visión lo más general posible, los ejemplos se distribuirán en: cambios por sinónimos, cambios por palabras del mismo campo semántico, adiciones, supresiones.

4.3.3. Cambios por sinónimos, hiperónimos...

Ya se ha visto en el caso de “laguna” y “Weiher” o en el de “árbitro” y “Steuer” que es frecuente que Schlegel utilice sinónimos para encajarlos en la rima y el número de sílabas deseados. Este tipo de cambios aparecen en el texto con muchísima frecuencia. Algunos ejemplos son los siguientes:

vv. 1332- 1341.

a) Danteo ama a Lisis bella	Milton hegt für Doris Liebe ,	8
b) y Lisis manda a Danteo	Und sie bergen heißt ih Doris	8
c) disimular su deseo;	Silvio wurde kalt für Chloris	8
d) Silvio olvida a Clori y ella	Und sie will , daß er die Triebe	8
e) manda que finja querella;	Spielen soll, als ob er liebe.	8
f) Danteo, amando, ha de callar;	Milton, welcher liebe, soll schweigen,	8
g) Silvio, no amando, mostrar	Silvio soll verliebt für zeigen	8
h) que ama; siendo esto forzoso ,	Ohne Lieb’: in beiden Fallen ,	8
i) ¿cuál es más dificultoso ,	Beim Verstellen oder Stellen	8
j) fingir o disimular?	Wessen Müh’ wird höher steigen?	8

Con esta intervención comienza Flérida el duelo de ingenio de la segunda jornada, en que se debate sobre el simular y el disimular y las dificultades de estos para los enamorados. Cabe señalar aquí que, debido precisamente a su complejidad retórica, los versos que componen el duelo entero se ven bastante alterados en cuanto a orden y significado. En estos en concreto, el cambio de orden es evidente (por ejemplo, los dos

últimos versos se han intercambiado). En cuanto al cambio de significados, son leves: en el verso a), donde Calderón escribe “ama a”, Schlegel, “hegt Liebe für”, “alberga amor por”; en el verso d), “olvida” se convierte en “kalt werden”, “volverse frío” y se sitúa en el verso c); en el verso e), “manda que finja querella” empieza en el verso d) y dice “sie will das er die Triebe spielen soll”, “quiere que interprete un impulso como si la amase”; en el verso h), “siendo esto forzoso” se convierte en “in beiden Fallen”, “en ambos casos”; por último, el verso i) “cuál es más dificultoso” se pasa al verso j) y dice “wessen Müh` wird höher steigen”, “cuál esfuerzo costará más”.

Es destacable, además, el uso de los vocablos “simular” y “disimular” que vertebran el texto calderoniano. Schlegel no aprovecha el binomio, pues utiliza otros términos. Por ejemplo, el “disimular” del verso c) pasa a ser, en el b), “bergen”, “ocular”; el “finja” del verso e) se vuelve un “die Triebe spielen”, “interpretar un instinto” en el verso d). Sí que se utilizan los términos alemanes propios para “fingir” y “disimular” en el verso i): “Verstellen oder Stellen”. Respecto al cambio de nombres de los personajes utilizados por Flérida para exponer críticamente su situación (Danteo se convierte en Milton y Lisis, en Doris), no se ha encontrado una respuesta concluyente. En el caso de Milton, podría deberse a un recurso para ajustar el número de sílabas, pero no ocurre lo mismo en Doris. Tal vez se deba sencillamente a una mayor familiarización en Alemania con esos nombres.

Otro ejemplo de pasaje complicado en el se altera bastante el significado es la queja en décimas de Arsidas por Circe unas páginas más adelante:

vv. 1442- 1445.

a)	Arsidas.	(Circe se va, ingrata y bella	Arsidas.	Circe geht: und ob ich Schmerzen	8
b)		y, aunque su ausencia sentí,		Fern der harten Schönen leide,	8
c)		no la seguiré, que así		Folg, ich nicht, den so verkleide	8
d)		disimularé el querella.)		Ich die Lieb' in meinem Herzen.	8

Los predicativos “ingrata y bella” del verso a), pasan en alemán al verso b) y se nominalizan, refiriéndose a Circe, a quien no se menciona por su nombre, “der harten Schönen”, “la insensible belleza”. El “aunque su ausencia sentí” del verso b) pasa a ser “ob ich Schmerzen Fern (...) leide”, “si me apeno de la dolorosa lejanía”, en el verso a) alemán. El término “disimularé” del último verso, se traduce por “verkleide ich”, “disfrazo”, lo que supone un ejemplo más de lo anteriormente comentado sobre la reducción del uso de los vocablos “simular” y “disimular” en Schlegel. Finalmente, el “el querella”, objeto directo de “disimular”, pasa en alemán a ser “die Lieb' in meinem

Herzen”, “el amor en mi corazón”. Nótese cómo de nuevo, Schlegel busca sinónimos que faciliten la rima, en este caso “Schmerzen” y “Herzen”.

A continuación se dan algunos ejemplos más sencillos:

vv. 119- 120¹²².

què bosque es de confusion tan rara	Welch ein Gebüsch seltsam verschlungner Irren	11
aqueste que pisamos. (7)	Vertreten wir! (4)	

De nuevo las palabras de Ulises en silvas al descubrir la isla de Circe muestran un caso de alteración ligera de significado. Mientras que VT¹²³ lee “bosque”, en SCH aparece “Gebüsch”, “matorral”. El término más adecuado en alemán para “bosque” es “Wald”, pero en caso de usarla, el verso de Schlegel resultaría hipométrico. Seguidamente VT lee “de confusión tan rara”, y SCH lo transforma en “seltsam verschlugner Irren”, “de rara y sinuosa equivocación, confusión”.

vv. 1142- 1144.

a) y escuchemos desde aquí	Laß uns lauschen hier, was sie	8
b) lo que tratan en mi ausencia .	Hinter meinem Rücken sprechen.	8

En este caso, en que Circe habla en versos octosílabos trocaicos sobre los dos graciosos Clarín y Lebre, “en mi ausencia” ha pasado a ser “hinter meinem Rücken”, “tras mis espaldas”. Literalmente no significan lo mismo, pero el sentido es el mismo. La traducción alemana exacta sería: “in meiner Abwesenheit” o “während meiner Abwesenheit”. En cualquier caso, utilizando “Abwesenheit” el verso quedaría hipométrico. “Hinter meinem Rücken” es una opción óptima porque tiene 6 sílabas, las necesarias para sumar 8 con las 2 de “sprechen”, que parece inalterable por su facilidad para la rima del romance en e – e.

vv. 1193- 1194.

a) Clarín. Y es Circe...	Clarín.	Circe ist	
Circe. ¿Qué es?	Circe <i>vortretend</i>	Was?	
Clarín. .	Una reina,	Clarín.	‘Ne Prinzessinn, 8

¹²² Recuérdese que este fragmento está alterado en VT, que es la base textual que sigue Schlegel. La numeración de versos sigue la establecida por Alejandra Ulla (2013), que lee: “Qué bosque es este, cielos soberanos / adonde son los árboles humanos?”

¹²³ En este caso se habla de VT y no de Calderón porque, además de ser la fuente, aquí VT presenta una lectura diferente de la calderoniana.

Otro ejemplo de ligera alteración léxica son las palabras de Clarín sobre Circe en romance. En VT, Clarín se refiere a ella como “una reina”, pero en SCH la llama “eine Prinzessinn”, “una princesa”. El término adecuado en alemán para “reina” es “Königin”. En este caso, la decisión de Schlegel no tiene que ver principalmente con el cómputo, como en el ejemplo de “bosque” = “Gebüsch”, porque tanto “Königin” como “Prinzessinn” son trisílabas. La cuestión está en el ritmo del verso: “Königin” lleva el acento en la primera de sus tres sílabas, de modo que el verso resultaría yámbico, porque el acento último recaería sobre sílaba par (la sexta); no ocurre lo mismo con “Prinzessinn”, cuyo acento en la segunda sílaba da lugar al verso trocaico.

4.3.4. Adiciones.

Por el mismo motivo que cambia el orden y el significado literal, el de lograr el metro, Schlegel recurre también a la adición.

vv. 998- 999.

a)	Astrea.	¿Qué pena, señora, es esta?	Astrea.	Woher, Fürstinn, dieses Grämen?	8
b)	Clori.	¿Tú, lágrimas en los ojos?	Chloris.	Du hast Thränen in den Augen?	8
c)	Flérida.	¿Tú, suspiros, y tú, quejas?	Flerida.	Du kannst klagen ? Du kannst ächzen ?	8

Estos versos iniciales de la segunda jornada presentan el siguiente caso: las omisiones de las formas verbales en Calderón en los versos b) y c) desaparecen en Schlegel, que sí necesita el verbo (“hast”, “tienes”; “kannst”, “puedes”) para evitar versos hipométricos. Nótese, además, cómo el término “suspiros” es sustituido por “ächzen”, “quejarse, gemir”, que resulta redundante porque “klagen” también significa “quejarse”. Schlegel se decanta por “ächzen” para lograr la rima del romance en e - e¹²⁴: Grämen- ächzen.

4.3.5. Supresiones

De manera inversa al caso anterior, Schlegel también utiliza la supresión de elementos del texto calderoniano para conseguir el verso, como en el caso de las líneas siguientes:

vv. 2037- 2038.

a)		¡Hola, la mesa!		So halt sie auch in Schranken! (7)
b)	Lebrel.	Dime ¿a quién lo mandas? (11)	Leporell.	Sag mir, an wen gerichtet (7)
c)	Circe.	A quien ya me ha entendido (7)		Ist dein Befehl?
			Circe.	An den, der () mich vernommen () (11).

¹²⁴ La grafía <ä> en alemán suena como /e/. Ese pasaje en romance en la traducción de Schlegel rima en e - e, mientras que el de Calderón, en e - a.

Estos versos presentan varios casos: una adición, pues la intervención de Lebrer se ha alargado para completar el verso heptasílabo de Circe que en alemán resulta en endecasílabo, de modo que Schlegel lee “dime, a quién va dirigido tu mandato”; un ejemplo de encadenamiento que no existe en Calderón, porque Schlegel divide el endecasílabo c) en dos versos; y un caso de supresión. Esta se encuentra en el verso c) y se ha señalado con paréntesis en los lugares donde debería aparecer “schon”, “ya” y “hat”, “ha”. Especialmente la eliminación de la segunda es forzosa, pues el verbo “vernommen” está conjugado en pretérito perfecto y se ha omitido el auxiliar. De no haberlo hecho, el verso sería hipermétrico y, además, terminaría en sílaba acentuada ya que en alemán es obligatoria la colocación al final del auxiliar en relativas.

Además, es destacable en este apartado que Schlegel recurre muy frecuentemente a la supresión de sílabas finales o iniciales, que señala mediante apóstrofe, para ajustarse al cómputo. Es el caso, por ejemplo, de los comentados “Ohne Lieb’: in beyden Fällen” y “Ne Princessinn”, de “Wessen Rüh’ wird höher steigen?”, o también del nombre de Ulises, cuya -es final le suprime en muchas ocasiones: “Was sagst du, Ulyß’?”, “In Ulyß’, den ich nicht liebe”, etc.

Cabe advertir por último que Schlegel no suprime ningún fragmento del texto ni ninguna intervención. Las omisiones son muy leves pues sólo afectan a pequeños elementos como los señalados en el ejemplo.

4.3.6. Versos partidos.

Como se ha podido percibir a través de los fragmentos ofrecidos hasta ahora, Schlegel reproduce los versos quebrados de Calderón, que se reparten entre dos intervenciones de personajes distintos. Si bien es cierto que traduce formalmente todos los casos de la obra, también lo es que no siempre consigue ejecutarlos de manera exacta. Algunas veces varía el número de sílabas que distribuye a cada una de las dos partes del verso fragmentado. Un ejemplo es el siguiente:

vv. 1913- 1914.

a)	Circe.	... de la porfia de hoy.	6	Circe	Der heut’ ge Streit.	4
	Ulises.	(Ni yo tampoco)	5	Ulises	Auch ich hatt’ ihn nicht innen.	7
					<i>beyself.</i>	
b)	Circe.	¿Qué dices?	3	Circe.	Was sagst du?	3
	Ulises.	Que por ella me atrevía.	8	Ulysses.	Dass ich deßhalb mich vermessen.	8

El verso b) se reproduce perfectamente con tres y ocho sílabas, que dan lugar a endecasílabo (a excepción del matiz de significado, porque se cambia el “por ella” por

“por eso”). No ocurre lo mismo en el verso a), en que Schlegel no respeta la distribución numérica de sílabas en cada parte del verso.

Es más, se han encontrado algunos casos de fragmentación en que Schlegel quiebra el verso más de lo que lo hace Calderón:

vv. 1801- 1802.

a)	a lamerme la merienda	8		Dass sie mir mien Versperbrot	8
b)	Dueña. Tú mientes	3		Nicht belect.	3
	Enano. Tú eres quien miente.	5	Duenna.	Du lügst.	2
			Zwerg.	Du selber.	3

En este caso, Schlegel alarga la intervención de Clarín (de tres a cuatro líneas) para completar el verso octosílabo b), compuesto en Calderón por la intervención de la Dueña y el enano. De esta manera, el verso bipartito se convierte en alemán en tripartito. A modo de curiosidad, resulta llamativo el mantenimiento del nombre del personaje: “Duenna”. Parece muy probable que Schlegel no supiera que Calderón se refería, como explica A. Ulla¹²⁵, a “las mujeres viudas y de respeto que se tienen en palacio y en las casas de los señores para autoridad de las antesalas y guarda de las demás criadas”, utilizadas en el teatro español a menudo en situaciones cómicas, donde adquirirían rasgos propios de las marionetas.

4.4. Apartes.

En comparación con otros elementos, como la estrofa o el ritmo, los apartes se reproducen con menor fidelidad al texto base (Vera Tassis). Del mismo modo ocurre con las acotaciones, como se verá en el apartado que sigue. Precisamente estos dos elementos no se ven afectados por las exigencias métricas y rítmicas y, por tanto, los cambios producidos en ellos no se deben a la insistencia de Schlegel por lograr la estrofa calderoniana, sino que responden a una actitud general en el editor decimonónico. Este tendía a modificar o añadir texto didascálico para ofrecer su propia interpretación del texto. Aunque en general se ha advertido que, en este caso, las alteraciones son fundamentalmente ligeras adiciones, las posturas que adopta Schlegel ante la edición veratassiana son las tres siguientes:

¹²⁵ Ulla Lorenzo, 2013, p. 223.

4.4.1. Supresiones: VT marca el aparte y SCH, no.

vv. 801- 809.

Ulises.	No fuera Ulises, si ya que a estos montes he venido, la libertad no trujera a cuantos aquí cautivos tiene el encanto. Hoy seré de aquesta esfinge el Edipo.	<i>Ap.</i>	Ulysses.	Ich wär nicht Ulysses, da ich Kam in diese Wüsteneyen, Wenn ich nicht, so viele Zauber Hier gefangen hält, befreyte. Heute will ich dieser Sphing Mich als Ödipus beweisen.
Antistes.	Señor, no de sus lisonjas te creas, porque es fingido su halago.		Antistes.	Laß dich ihre Liebkosungen Nicht berücken, Herr! Ihr Schmeicheln Ist verstellt.
Lebrel.	Huyamos de aquí.		Leporell.	Fliehn wir von hinnen!
Circe.	¿Qué dices, Ulises?		Circe.	Was sagst du, Ulyß?

En este pasaje, es evidente que las intervenciones de Ulises, Antistes y Lebrel son susurros que no deben ser escuchados por Circe. Alejandra Ulla (2013) engloba con paréntesis las tres, pero la edición de Vera Tassis presenta tan sólo una indicación de “Ap.” sobre las palabras de Ulises. Schlegel, por su parte, no señala nada.

4.4.2. VT y SCH leen conjuntamente.

O bien marcan ambos el aparte:

vv. 1203- 1205

Clarín	El Cielo quiera que no oyese lo demás.	<i>Ap.</i>	Clarín <i>beyselt.</i>	Der Himmel gebe, Daß sie nicht das andre hörte!
--------	---	------------	------------------------	--

O bien no lo marca ninguno de los dos, a pesar de que la edición moderna sí lo considera necesario, por ejemplo, en prácticamente toda la intervención de Lebrel:

vv. 1731- 1745

Lebrel.	¡Qué tal pensase de mí Circe y que a Clarín creyese! huyendo vengo a este monte, donde a los dioses pluguiese que, al castigo que me espera, hallara donde esconderme. pondré que aquesta es la hora que está tratando de hacerme sabandija de estos montes, gusarapo destas fuentes.		Leporell.	Mußte Circe dem Clarin Glauben, und das von mir denken? Her floh ich in dieß Gebirge, Und die Götter mögen geben, Daß ich finde, vor der Strafe, Die mein wartet, wo mich bergen. Jetzt sinnt sie zu dieser Stunde, Wie sie mich verwandle, wetti ich In des Waldes Ungeziefer In Gewürme dieser Quellen.
---------	--	--	-----------	--

Este es Clarín, y aquí dél será razón que me vengue. Huélgome de haberte hallado, Clarín...		Doch da sieht Clarin, un hier Schickt es sich, daß ich mich räche. Mich freuts, dich, Clarin, zu finden. Nimmermehr kann es so sehr dich
Clarín. Por más que te huelgues, no tanto como me pesa.	Clarín.	Freuen, wie es mir zur Last ist.

4.4.3. Adiciones: VT no marca el aparte y SCH, sí.

En numerosos casos, en que el ocultamiento del discurso es evidente, Schlegel añade indicaciones al texto de VT, que no señala dichos pasajes. Para aquellos versos que en la edición moderna A. Ulla ha destacado mediante el paréntesis, Schlegel ya había utilizado tres marcadores diferentes: “für sich” (“para sí mismo/ a), “beyselt” (actualmente “beiseite”, “aparte”) y “leise” (“bajito”). En cuanto al criterio al que responde su distribución, las dos primeras (“für sich” y “beiseite”) parecen ser utilizadas de modo arbitrario, ya que están presentes en situaciones muy similares. No ocurre lo mismo con los casos en que Schlegel usa “leise”, pues se trata de intervenciones que pronuncia un personaje oculto y que, a diferencia de los casos introducidos por “für sich” y “beiseite”, no son escuchadas aparte sino por otros personajes cercanos. A continuación se ofrecen ejemplos que aclaran esta cuestión:

vv. 1190- 1192.

Circe. No puedo sufrir ya más el escuchar mis ofensas.	Circe <i>leise</i> .	Länger kann ichs nicht erdulden, Anzuhören solches Schmähen.
Flérida. No te des por entendida.	Flérida <i>leise</i> .	Laß nicht merken, daß du’s hörtest.

Por un lado, en este caso Flérida y Circe se encuentran escondidas mientras escuchan las acusaciones que Lebrél y Clarín hace de la reina a sus espaldas. Las intervenciones de Circe y Flérida son escuchadas por la una y la otra, no sólo por el público, y son efectuadas en un tono de voz “bajito”, “leise”, tal y como indica Schlegel.

vv. 1490- 1493.

Lísidas. ¿Qué es esto, cielos, que miro?	Lysidas <i>für sich</i> .	Was erblick’, o Himmel, ich?
Circe. ¿Qué es esto, dioses, que veo?	Circe <i>für sich</i> .	Was, ihr Götter, muß ich sehen?
Lísidas. El griego Ulises es quien darme vida y muerte espera.	Lysidas <i>für sich</i> .	Vom Uliß werd’ ich bedroht, Der mir Tod und Leben gibt?

vv. 1943- 1946.

Ulises . ¡A Júpiter plugiera!

Circe. ¡Plugiera al cielo, ay, Dios, que no lo fuera!

Y pues que sólo estás aquí conmigo,

no finjas y prosigue.

Ulysses *beyselt*. O wollt' es Zeus!

Circe *beyselt*.

O wollte
Der Himmel, daß ers wahrhaft meynen sollte!

Und weil mir heyde allein uns sehen,
Fahr ohne Spielen fort.

Por el otro lado, estos dos ejemplos pueden ser considerados conjuntamente porque, a pesar de que Schlegel utiliza dos indicadores distintos, el sentido del pasaje parecer ser muy similar: tanto las palabras de Lísidas y Circe, en el primer ejemplo, como las de Ulises y Circe, en el segundo, son intervenciones que sólo deben ser escuchadas por el público y no por el resto de personajes en escena, y que responden a pensamientos o reflexiones íntimas de las figuras en cuestión.

A raíz de estos casos se concluye que, si bien el grado de intervención del traductor es relativamente alto si se tiene en cuenta la extrema fidelidad con la que reproduce otros aspectos, es lícito afirmar que Schlegel altera, fundamentalmente añade, allí donde cree que puede facilitar la comprensión del texto. Los casos en los que suma las tres indicaciones (“leise”, “beyselt” y “für sich”) son un ejemplo relevante a la hora de determinar no sólo que Schlegel trató de acercar en la medida de lo posible el verso calderoniano a su público alemán sino también que entendió el texto tanto en lo literal como también en lo auditivo y visual y trató de aportarle todo su sentido.

4.5. Acotaciones.

En lo que respecta al texto acotacional y en concordancia con lo que cabría esperar del editor del XIX, Schlegel se toma de nuevo ciertas libertades y añade

aclaraciones o reformula la información didascálica, aunque de modo general sigue fielmente la lectura de VT. Los siguientes ejemplos aclararán la cuestión:

4.5.1. Supresiones.

En general, las didascalias se reproducen con fidelidad y hay pocas supresiones, las que pueden deberse a despistes del traductor. Por ejemplo, esta salida de Lísidas no se indica en alemán, de modo que se pierde el paralelismo con la de Flérida, pocos versos después: v. 1581.

aún no cabe lo que siento.

Vase.

Kaum faßt meine ganze Pein.

4.5.2. Adiciones.

Por ejemplo, la intervención de Flérída del verso 1502, en el texto alemán se encuentra acompañada de “die unterdessen heimlich mit Ulysses gesprochen”, “que mientras tanto hablaba con Ulises amistosamente”:

vv. 1502- 1503.

Flérída.	Estaré, como te digo,	Flerida	<i>die unterdessen</i>	Diese Nacht, wie ich dir sage,
			<i>Heimlich mit Ulysses</i>	
			<i>gesprochen.</i>	
	de noche en ese jardín.			Will ich im entlegnen Garten,

Añadidas de este tipo, que matizan el gesto y el movimiento que acompañan la intervención, son recurrentes. En varias ocasiones se utiliza el término “vortretend”, “que aparece, que sobresale” para indicar que se trata de un personaje que irrumpe en la escena:

v. 1193.

Clarín.	Y es Circe...	Clarín.	Circe ist –	
Circe.	¿Qué es?	Circe	<i>vortretend.</i>	Was?
Clarín.	Una reina.	Clarín.		‘Ne Prinzessinn,

vv. 1552- 1555.

Flérída.	¿Quién más necio extremo vio?	Flerida.	Welche tolle Neckerey?	
	¿Hay más penas que por mí		Gibt es hier noch mehr Verdruß,	
	pasen este instante?		Den dieß Spiel mir bringen muß?	
Lísidas.	Sí			
	que aun agora falto yo,	Lysidas	<i>vortretend.</i>	Ja, ich fehle noch dabey,

En el primer caso, es cierto que la acotación procede de la fuente veratassiana, que lee “Sale Circe”. Sin embargo, en el segundo, se trata de una añadidura de Schlegel.

Por último, llama especialmente la atención una acotación que se añade precediendo el pasaje de Clarín y Brutamonte:

vv. 1591- 1592.

	en todo lo que no digo.		Alles das, was ich nicht sage.
	<i>Vase y sale Clarín.</i>		<i>ab.</i>
			<i>Waldiges Bergthal.</i>
			<i>Clarín trifft auf.</i>
Clarín.	Engañada Circe bella,	Clarín.	Die betrog’ne schöne Circe,

Schlegel divide la acotación, que su fuente VT lee como “Vase: sale Clarín.” en tres partes: “ab”, “fuera”; “waldiges Bergthal”, “valle montañoso, boscoso”; “Clarín trifft auf”, “sale Clarín”. La segunda, que se refiere al decorado espacial, es un añadido.

4.5.3. Ligeras alteraciones.

4.5.3.1. Eliminación de la coordinada.

En lo que respecta a la disposición del texto, en numerosas ocasiones Schlegel parte la acotación en dos oraciones independientes, evitando la oración coordinada:

v. 1143a.

Retranse y salen Lebre y Clarín.

Sie ziehen sich

zurück.

Leporell und Clarin kommen.

v. 2187a.

Riñen y sale Clarín de mona.

Sie fechten.

Clarín kommt als Affe.

v. 2943a.

Vanse y despierta Ulises.

Alle ab.

Ulysses erweckent.

4.5.3.2. Léxicas.

Se han advertido algunas variaciones léxicas leves. En este caso, por ejemplo, Schlegel lee “salen todos los viajeros reunidos”:

v. 3057a.

Salen los griegos.

Die sämtlichen Gefährten kommen.

En las referidas a las voces dentro, Schlegel especifica siempre “de la escena”:

v. 1856

Dentro voz. Por acá, por acá.

Stimmen hinter **der Szene**. Hieher! Hieher!

En el caso que sigue, además de adjuntar “der Szene”, Schlegel omite “Caxas” de la lectura veratassiana:

vv. 2832- 2834

Dentro. Cierra, Trinacria, Cierra. **Caxas**.

Stimmen hinter **der Szene**. Au fan Trinacriens Seite!

Lisi.	Ya de allá nos responden.	Lisidas.	Von dort wird uns erwiedert.
Dentro.	Guerra, guerra.	Hinter der Szene .	Auf zum Streite!

Sin embargo, la suposición de que no debió entender a qué se refería VT no es válida porque, unas páginas antes, utiliza “Trommeln”, “tambores”, en su lugar:

vv. 2049a.

*Tocan dentro **caxas**, y sale Libia.*

*Man hört **Trommeln** hinter der Szene und Libia trifft auf.*

4.5.3.3. Referidas a la música.

Algunas variaciones afectan a aquellas acotaciones que introducen fragmentos musicados, en los que Schlegel lee “Gesang”, “cantado”, en vez de “música”:

v. 315.

Música. Iris, ninfa de los aires,

Gesang. Ihren schönen Bogen spreitet,

v. 2025.

Música. Olvidado de su patria,

Musik.

Gesang. Nicht des Vaterlands gedenkend,

Nótese que, además de ello, sólo en el segundo caso introduce Schlegel previa y adicionalmente la acotación “Musik”. Tal vez se deba a que también sólo en este segundo verso su fuente VT lea: “Canta la música”.

Del mismo modo que en el caso de los apartes, tras estos ejemplos puede concluirse que, si bien la intervención del traductor es mayor en este aspecto que en otros que reproduce con extrema literalidad, parece que su intención es proporcionar un texto más claro y concretar la información didascálica, lo que le conduce a ligeras alteraciones léxicas, breves añadiduras sobre el decorado, la gestualización, etc, que, sin embargo, no alteran el sentido final del texto.

4.6. Pérdidas de riqueza estilística: metáforas, dilogías...

En su repaso general de la labor de August Wilhelm von Schlegel, Winfried Sdun afirma que sus traducciones reproducen “die Culteranismen bei Calderón, d. h. Antithesen, Alliterationen, Assonanzen, Reime, Wortspiele, (...)”¹²⁶ de modo que las

¹²⁶ Sdun, 1967, p. 43. “el culteranismo de Calderón, o sea, las antítesis, aliteraciones, asonancias, rimas, juegos de palabras (...)”

figuras retóricas y los “klangmalerischer” pasajes encajan correctamente en la lengua alemana. Sin embargo, esto no es del todo cierto, al menos en lo que respecta a la obra que aquí nos ocupa. Ya se ha visto la exactitud con la que Schlegel calca la rima y la estrofa calderoniana. También lo hace admirablemente, si se permite el juicio de valor, en lo relativo a los aspectos retóricos y las florituras del texto, teniendo en cuenta la limitación lingüística que resulta de nuevo un obstáculo. A continuación se dan algunos ejemplos que ilustran diferentes resoluciones de Schlegel ante las figuras estilísticas calderonianas, que logran en mayor o en menos medida, rescatar el recurso:

4.6.1. Metáforas y metonimias:

v. 64.

cuyo turbio **crystal** desentonado

Mit trüben **Schlamm** besudelt

Esta metáfora en boca de Arquelao se emplea, como indica su editora¹²⁷, “en referencia a la arena y tierra arrastrada por el agua de los agitados ríos que surcan el monte”. Schlegel dice “turbio barro embadurnado”. El uso de “barro” en vez de “crystal” resta el matiz cristalino del agua y ensucia la imagen. El sentido es el mismo¹²⁸, pero la elegancia del tropo calderoniano se disipa en su traducción. No se conserva la metáfora.

v. 364.

por las **campañas del viento**.

In dem **weiten Plan der Lüfte**

Esta metáfora de Clarín se reproduce mejor que la anterior. Las “campañas del viento” son el cielo y el mar, por su llanura y extensión¹²⁹. Schlegel de nuevo capta el sentido del verso y rehace la metáfora leyendo “en el extenso plan del aire”.

v. 399- 400.

ese **monstruo de cristal**

Dem **krystallinen Ungeheuer**

siempre escamado de espuma

Allezeit beschuppt mit Schaum

¹²⁷ Ulla Lorenzo, 2013. Todas las aclaraciones de los usos estilísticos que aquí se mencionan se extraen de su edición.

¹²⁸ Está claro que Schlegel entiende muy bien lo que quiere decir Calderón. Algunos casos, como por ejemplo el que se encuentra en el v. 225 “cautelosamente humana”, lo demuestran. Schlegel aquí lee “woll betrügerischer Güte”, “con bondad fingida, engañosa”, es decir, entiende perfectamente el verdadero significado de las palabras calderonianas más allá de simples apreciaciones literales.

¹²⁹ Es una metáfora muy recurrente en Calderón, según indica Ulla Lorenzo, 2013, p. 159.

En este caso, la metáfora es mucho más sencilla y Schlegel la reproduce perfectamente, leyendo muy parecido a Calderón: “el monstruo de cristal/ todo el tiempo escamado con espuma”.

v. 303- 305

Acuérdate que, ofendida
de Paris, a nuestro **acero**
le fiaste tu venganza;

O gedenke, daß vom Paris
Einst beleidigt, du dem Wüten
Unsers **Schwerts** vertraut die Rachel

La metonimia “acero”, con la que Ulises se refiere a la espada, desaparece en Schlegel, que lee directamente “espada”. Su supresión no parece deberse a motivos de cómputo silábico o acentuales, porque el término para “acero” en alemán, “Stahl”, también es monosílaba. Tal vez este uso metonímico, recurrente en el teatro español, no lo fuera en el alemán.

4.6.2. Variaciones metafóricas:

Se ha considerado que los siguientes ejemplos deben ser comentados aparte por su mayor dificultad. Se trata de casos en que Schlegel insiste en salvar el pasaje metafórico aunque altera mucho tanto en lo relativo a la sintaxis como en lo que respecta al léxico y refunde el motivo:

v. 405- 410.

y así, a tus plantas rendida,
con aplausos diferentes
vengo a recibir tus gentes
hurtando en ecos suaves
las **cláusulas de las aves**
los compases a las fuentes

Und so, nahend den Gestaden,
Werf' ich mich zu deinen Füßen
Und entwende **von dem süßen**
Waldgefieder Wirbelschall,
Von dem Bach gemeßnen Fall
Dich melodisch zu begrüßen.

Schlegel, además de reorganizar el fragmento, añade “nahend den Gestaden”, “cerca de las orillas” y suprime el sentido de “con aplausos diferentes”. La metáfora se mantiene con matices diferentes, pues la imagen es la misma aunque con distintas tonalidades: “y hurtando de los dulces/ remolinos de sonido de los plumajes de los bosques/ y del arroyo la parsimoniosa caída”. La expresión de la imagen en Calderón con “cláusulas de las aves” se complica en Schlegel y resulta muy llamativa la condensación de significado que se encierra en dos palabras compuestas, en sólo ocho sílabas: “Waldgefieder Wirbelschall”, “remolinos de sonido de los plumajes de los bosques”.

v. 603- 606.

Circe. Retórico griego, a quien
ese escollo cristalino
ese peñasco de nieve,
esa campaña de vidrio

Circe. Rednerischer Grieche, den
Dieser Fels von Schnee und Eise
Dieß krystallene Gebirge,
Dieser Spiegel Felder Weite,

Se trata de un caso parecido. Schlegel refunde el tropo y lee “este peñasco de nieve y hielo / esta sierra cristalina (nótese que se ha invertido el orden de los versos segundo y tercero)/ este espejo de campestre extensión”. La última imagen de Calderón, la “campaña de vidrio”, se rehace y resulta nuevamente en un uso figurado aunque, igual que ocurría en el anterior ejemplo de “campañas del viento”, el elemento de la “extensión” se explicita en Schlegel.

4.6.3. Dilogías y juegos de palabras:

Ya ha sido mencionada la importancia que los románticos concedieron a las figuras grotescas del imaginario calderoniano, las que consideraban un sello de la literatura española. Además, la inserción de elementos graciosos en situaciones o ambientes trágicos (consustancial al teatro del Siglo de Oro) respondía al ideal de la ironía romántica, lograda a través del *Witz* que mantenía en armonía los contrarios. Por este motivo, el mantenimiento de las escenas cómicas parece crucial.

vv. 47- 50.

Clarín. Del mar vengo enfadado,
que no es **gracioso** el mar, aunque es **salado**.
Lebrel. No es queso forzoso,
que yo no soy **salado** y soy **gracioso**.

Clarín. Vom Meer viel leiden mußt' ich:
Das Meer ist zwar **gesalzen**, doch nicht **lustig**.
Leporell. Daß dieses folgt, auf keine Weise mußt' ich,
Denn ich bin nicht **gesalzen**, und doch **lustig**.

En esta intervención de los graciosos calderonianos, la traducción pierde la dilogía del término “salado”, que se refiere doblemente a la composición del mar y a la cualidad de simpatía. En alemán, “gesalzen”, “salado”, no permite este uso en doble sentido. El término es polisémico pero en ninguna de sus acepciones cabe el sentido de “gracioso”, de modo que el juego de palabras, en alemán, desaparece.

vv. 1698- 1701.

Clarín. ¿Pues cómo aquí **cab**er pueden
un enano y una dueña,
si cualquiera dellos suele
no caber en todo el mundo?

Clarín. Und wie **hat** mit einem Zwerge
‘Ne Duenna **Platz da drinnen**,
Da schon eins von diesen Wesen
In der weiten Welt nicht Platz hat?

En estos versos de Clarín, el término “caber” se emplea en el sentido de capacidad de ocupar un espacio determinado, por un lado, y en el contexto de la frase hecha “no caber en el mundo”. En alemán, también es posible este doble sentido, aunque varía ligeramente: en vez de “caber”, “hineinpassen” Schlegel utiliza “Platz da drinnen zu haben”, “tener un sitio allí dentro”, porque la equivalencia alemana a “no caber en el mundo” es “keinen Platz in dieser Welt zu haben”, “no tener ningún sitio en el mundo”. El término sobre el que se articula la dilogía en Calderón es “caber” mientras que en Schlegel es “Platz zu haben”, “tener sitio”.

vv. 2360- 2367.

<p>Clarín. Hacia aquí, si no me engaño, mis compañeros estaban, aunque, después que soy mona, por donde quiera que vaya hallaré mis compañeros. Por señas les diré que hagan que me dé libertad Circe, que ya lo monado basta.</p>	<p>Clarín. Irr' ich nicht, so waren eben Die Gefährten hier versammelt, Zwar, seit ich ein Aff' geworden Find' ich leicht, wo ich auch wander Mir Gefährten: nun durch Zeichen Sag' ich ihnen, doch zu machen Daß mich Circe frey läßt, weil ich Satt das Affenwesen habe.</p>
--	--

Clarín pronuncia estas palabras tras verse convertido por Circe en “mona”¹³⁰. En la traducción de Schlegel suceden dos cosas respecto al término. En primer lugar, Calderón utiliza “mona” y no “mono” porque, como explica Covarrubias¹³¹, se ha utilizado la expresión “mona triste” para designar al hombre borracho que se encuentra callado y melancólico y, por el contrario, “mona alegre” a aquel que canta y baila en su ebriedad, en relación con la afición de las monas animales por el vino y sus distintas reacciones ante su consumo. En alemán, esta asociación no se pierde porque existe el uso de “Affe”, “mono” en el sentido de “borracho”¹³². En segundo lugar, en este pasaje concreto, la construcción del término “monado” es posible en alemán mediante la combinación de “Affe”, “mono” y “wesen”, “esencia, ser,...”, resultante en “Affenwesen”.

4.6.4. Efectos sonoros:

¹³⁰ La conversión de Clarín y el primer uso del término “mona” tiene lugar anteriormente, en los vv. 1863- 1891.

¹³¹ *apud* Ulla Lorenzo, 2013, p. 235.

¹³² Existen también expresiones del tipo “einen Affe haben”, “tener un mono” literalmente, que quiere decir: estar borracho/ a.

A pesar de que, como se ha visto ya, Schlegel se muestra obsesivo a la hora de conservar los matices rítmicos y la sonoridad de la rima en la medida de lo posible, es cierto que determinadas riquezas auditivas de Calderón son inevitablemente suprimidas en su traducción alemana. Un ejemplo claro es el siguiente:

v. 9

Antistes.	¡A la triza!	Antistes.	Frisch auf!
Lebrel.	¡A la escota!	Leporell.	Zum Mastkorb!
Clarín.	¡Al chafaldete!	Clarín.	Auf am Takelwerke!

En este verso endecasílabo de las silvas que inician la obra, la quiebra tripartita adquiere un matiz sonoro a través de las sinalefas que unen las tres partes: “a la triza-la escota-l chafaldete”. Esto no ocurre en la traducción que, si bien consigue la rima en e - e y el cómputo silábico, pierde la sinalefa y la tripartición no resulta tan melódica como en Calderón.

Como conclusión para este apartado, es necesario destacar que la obra de Schlegel destaca principalmente por ser una traducción formal. Su lectura sorprende en tanto que se percibe la reproducción tan fiel, en la medida de lo posible para la lengua alemana, de la estructura y la musicalidad del texto de Calderón. En cuanto al contenido, se trata de una traducción igualmente muy literal, pero hay que tener en cuenta dos salvedades: en primer lugar, Schlegel concede mayor importancia a la reproducción del metro, lo que provoca que algunos pasajes no sean tan estrictamente literales como podrían serlo si se descuidara esta exigencia formal; en segundo lugar, y a pesar de que la comprensión de Schlegel del lenguaje calderoniano resulta admirable, es cierto que en determinados pasajes el sentido original se pierde. Esto ocurre sobre todo con sentidos figurados, como se ha visto, donde la disolución de la metáfora no responde a necesidades métricas sino a la comprensión parcial del tropo de Calderón.

5. La repercusión crítica del *Spanisches Theater*.

Lo dijo Heinrich Heine en su controvertida *Die romantische Schule*: si algo debe serle reconocido al mayor de los Schlegel es el haber sido un gran traductor¹³³. Sin embargo, esta opinión no fue unánime entre el resto de sus compatriotas. Mientras que su hermano Friedrich afirmaba que “schöneres Deutsch kann man nicht schreiben”¹³⁴ y toda una generación de nuevos dramaturgos veneraron y continuaron su labor traductora¹³⁵, una retahíla de críticos tales como Tiemann, Wurzbach o Schreyvogel, partidarios de la adaptación formal, consideraron las traducciones schlegelianas una contradicción a la naturaleza de su lengua madre, así como una aberración para el oído alemán. En un punto medio entre ambas posturas, parece más justa la valoración de Goethe, quien, amante del metro español como lo era Schlegel, comparó al Calderón traducido con un faisán disecado, despojado de vida y petrificado, pero faisán al fin y al cabo¹³⁶.

Sea como fuere, el *Spanisches Theater* inicia la familiarización de Schlegel con Calderón y es el primer destello importante y reconocido del hispanismo crítico en Alemania. Cumple la doble intención con la que fue creado: por un lado, aboga por el reconocimiento de Calderón y lo introduce en los repertorios bibliográficos del público lector alemán; por el otro, actúa eficazmente en la inserción teórico- crítica del drama español en el sistema artístico del romanticismo, concibiéndole un lugar central en especial a Calderón¹³⁷.

El prólogo a las traducciones, titulado *Über das spanische Theater*, fue publicado inicialmente en la revista *Europa* e incorporado al conjunto en su edición en 1845. En él, Schlegel hace un breve y muy superficial repaso por el teatro español, que reduce a Lope, Cervantes y Calderón, y anima al público alemán a tomar contacto con esta nueva literatura, hasta entonces para ellos desconocida que, aunque pueda resultar manierista en un principio, consigue atrapar al lector¹³⁸. Consciente de las limitaciones de su

¹³³ “Si he de hablar de sus méritos [de los de August Wilhelm], debo elogiarlo nuevamente, ante todo, como traductor (...). Quizá con excepción del señor Gries y del conde Platen, el señor Schlegel es el mejor versificador de Alemania.” en Heine, 2007, p. 98.

¹³⁴ *apud* Elisabeth Münnig, 1912, p. 19. “no es posible escribir un alemán más bonito.”

¹³⁵ “El *Spanisches Theater* fue reseñado muy ampliamente y produjo asombro y admiración casi universales. J. D. Gries se refirió a las traducciones como ‘una obra colosal y sin embargo por demás excelente’, una opinión ciertamente válida, en especial cuando se la pondera por su efecto sobre toda una generación de dramaturgos futuros” en Sullivan, 1998, p. 189.

¹³⁶ Esta diversificación de opiniones está en Münnig, 1912, pp. 28- 31.

¹³⁷ Sobre la “Doppelabsicht”, véase Swana L. Hardy, 1965, pp. 59- 61.

¹³⁸ “Freilich zweifle ich nicht, dass viele Leser diesen Dichter nicht gleich bei der ersten Bekanntschaft ganz faßen werden, wie es auch mir begegnete, dass ich anfangs das für Manier hielt, was ich nachher als den reinsten und potenziertesten Stil des Romantischtheatralischen

conocimiento, se compromete a ampliarlo en un futuro¹³⁹. Si bien es cierto que nunca llegó a escribir la *Geschichte* de literatura española que propuso, la relación de Schlegel con Calderón progresa a lo largo de la década y culmina en las *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*¹⁴⁰ que pronuncia en Viena en 1808, editadas entre 1809 y 1811:

Meine Absicht war, einen allgemeinen Überblick zu geben, und die Begriffe zu entwickeln, wonach der Kunstwert der dramatischen Hervorbringungen verschiedener Zeitalter und Völker zu schätzen ist¹⁴¹.

La obra está integrada por treinta secciones en que se lleva a cabo un análisis de la práctica teatral en la cultura clásica y una exposición de las ideas del arte romántico en relación con ella. De ese mismo modo, se rechaza la canonicidad del teatro francés, a quien, además, acusa de haber incorporado gran cantidad de material español a sus líneas. En contrapartida, se propone el teatro inglés y el teatro español como renovadores del arte moderno, en cuyos máximos exponentes, Shakespeare y Calderón, a quienes Schlegel había estudiado y traducido, se encontraba la esencia del arte genuino, orgánico, romántico. En lo que respecta a Calderón, la sección dedicada al teatro español es una extensión de las ideas planteadas en *Über das spanische Theater* y supone una entusiasta alabanza al dramaturgo.

Estas conferencias, y en concreto la de 1808, han sido consideradas frecuentemente por la crítica el punto culminante del entusiasmo por Calderón, por un lado, y el inicio de la crítica calderoniana en Alemania, por el otro. En este sentido, ténganse en cuenta las siguientes palabras de Menéndez Pelayo:

[...] no solamente hubo un entusiasmo calderoniano casi igual al que se había despertado a favor de Shakespeare, [...] sino que se redujo a teoría, a sistema, esa adoración

erkannte.”, “Sin embargo no dudo, que muchos lectores no traguen del todo a este poeta en el primer contacto, como me ocurrió también a mí, que al principio consideré un manierista a aquel en quien después reconocí el más puro y potente estilo de la teatralidad romántica.” en Schlegel, 1803, p. XVII.

¹³⁹ “Meine Absicht kann hier nicht sein, eine kritische Geschichte des spanisches Theaters zu geben, welche schwierige und weitläufige Arbeit ich mir für die Zukunft vorbehalte, wenn ich meine Studien dazu erst noch beträchtlich werde erweitert haben.”, “Mi intención aquí no puede ser la de ofrecer una historia del teatro español, una tarea dura y prolija que me reservo para el futuro, cuando mis estudios hayan sido ampliados considerablemente.” en Schlegel, 1803, p. IX.

¹⁴⁰ Las *Vorlesungen* se encuentran disponibles en la red en cuatro volúmenes (Erster Teil, Zweiter Teil, Dritter Teil, Vierter Teil) que agrupan las quince conferencias en alemán, las que en la versión inglesa de John Black pasan a ser treinta. La dificultad para encontrar este material ha obligado a utilizar distintas ediciones, de modo que para las partes primera y cuarta se ha manejado la de 1825 y para las partes segunda y tercera, la de 1817.

¹⁴¹ Schlegel, 1825, Erster Teil, p. VII.

calderoniana, y se escribió un libro admirable que es hoy todavía una de las piedras angulares de la crítica moderna¹⁴².

Brüggemann destaca que, además de ser estas conferencias el “Höhepunkt in der Würdigung Calderóns”, aceptaron y propusieron el teatro del Siglo de Oro como modelo teórico, más allá de defenderlo contra las críticas neoclásicas de su país¹⁴³. Por su parte, E. Münnig concibe este hecho más como un detonante:

Mit seiner Calderón- Vorlesung hatte Schlegel ein Samenkorn gelegt, das ebenso reiche wie verschiedenartige Früchte trug. Aber er selbst tat nichts, die Begeisterung, die er einmal angefacht hatte, in rechte Bahnen zu lenken dadurch, dass er sie auf ein richtiges und eindringendes Verständnis des gepriesen Dichters zurückführte¹⁴⁴.

De esta manera, el enaltecimiento del teatro español y calderoniano se imbrica en las teorías schlegelianas expuestas en uno de los más vitales órganos del romanticismo temprano¹⁴⁵, ese “libro admirable” cuya lectura tuvo repercusión a nivel mundial y fue traducido a varios idiomas con inusual velocidad¹⁴⁶. Sin embargo, el volumen con que sonaron las palabras de Schlegel no fue acorde a la calidad de su percepción de Calderón. Si bien amplió ligeramente su conocimiento del panorama español en relación con lo expuesto en el *Über das spanisches Theater* de 1803, su visión continuó siendo superficial, lejana e insuficiente:

Leider sind gerade die Partien in denen Schlegel eingehender von den Spaniern und Calderón gehandelt hätte, nur durch einzelne Schlagwörter skizziert, [...] dass Schlegel über die spanischen Dramatiker kaum mehr vorgebracht haben werde, als sein Aufsatz “Über das spanische Theater”, der den auch für die Vorlesung von 1808 zugrunde gelegt wurde, enthalte¹⁴⁷.

¹⁴² Menéndez Pelayo, 2008, p. 54.

¹⁴³ “el punto más alto en la estimación de Calderón”, Brüggemann, 1974, pp. 170- 187.

¹⁴⁴ Elisabeth Münnig, 1912, p. 41. “Con su conferencia sobre Calderón, plantó Schlegel una semilla que trajo consigo ricos y diversos frutos. Pero por sí mismo no hizo más que encaminar el entusiasmo que avivó, conduciendo a un correcto y penetrante entendimiento del poeta alabado.”

¹⁴⁵ “Su culto calderoniano constituye, junto con su glorificación de Shakespeare, cuya obra aclimata en Alemania mediante traducciones magistrales, una parte esencial de sus teorías dramáticas y poéticas que, a su vez, debían iniciar el nuevo drama romántico.” en Julius Wilhelm, 2016, p. 48.

¹⁴⁶ Existe una traducción en inglés de estas conferencias, titulada *Course of Lectures* y realizada en 1815 por John Black; una en francés, titulada *Cours de littérature dramatique*, realizada en 1865 por M^{ma} Necker de Saussure; y también en italiano, titulada *Corso di Letteratura Drammatica*, de Giovanni Gherardini en 1817.

¹⁴⁷ Elisabeth Münnig, 1912, p. 10. “Por desgracia, las partes en las que Schlegel se ocupa del teatro español y de Calderón están solamente esbozadas [...] Schlegel apenas había ampliado lo que sobre el dramaturgo hispano había dicho en su trabajo “Über das spanische Theater”, que había utilizado como base para su conferencia de 1808.”

En este sentido, Schlegel solo adelantó lo que no pudo matizarse ni profundizarse hasta varias décadas después. El error fundamental que enturbió su percepción de Calderón, además de la evidente escasez de información¹⁴⁸, fue la idealización que le profesó y que lo condujo a concebirlo aisladamente¹⁴⁹.

Como ha señalado Menéndez Pelayo¹⁵⁰, la obra de Schlegel tiene en cuenta el teatro español a lo largo de prácticamente su entera totalidad, pero sólo se dirige específicamente al teatro de Calderón en la penúltima sección¹⁵¹, que funciona como una “corona política en honor suyo”. Si bien es cierto que el teatro español y en concreto el de Calderón son utilizados como modelos de perfección artística con más contundencia que la figura de Shakespeare, es necesario advertir que la extensión que Schlegel dedica al dramaturgo inglés es muy superior a la de Calderón. A Shakespeare se le menciona, además, de manera constante en la última sección, donde se habla de los modelos e influencias en el teatro alemán nacional desde Lessing hasta Schiller y Goethe. En este apartado, Calderón no es siquiera sugerido¹⁵². Es más, en el prólogo a su edición, el propio Schlegel reconoce haber mantenido la totalidad de las partes dedicadas a Shakespeare y haberse visto obligado a recortar la dedicada a Calderón:

I have been prevented, partly by the want of leisure and partly by the limits of the work, from treating of the spanish theatre with that fulness which its importance deserves¹⁵³.

Ahora bien, en su concepción conjunta, Shakespeare y Calderón son los máximos exponentes de la poesía moderna: no representan, según Schlegel, la tragedia o la comedia

¹⁴⁸ El propio Schlegel reconoce que sus fuentes, “nicht von Irrthümern frei”, “no libres de errores”, son limitadas e insuficientes y que una historia de la literatura española sólo puede ser llevada a cabo en España. Véase Schlegel, *Vierter Teil*, 1825, p. 136.

¹⁴⁹ “Schlegel tiende a aislar a Calderón idealizado, desprendiéndolo casi del todo de la evolución del teatro español” en Julius Wilhelm, 2016, p. 49. “Schlegel desconocía completamente [...] el desarrollo del teatro, y aun de todo el arte español, para ellos [los dos hermanos Schlegel], Calderón era el poeta español grande y solo [...] de aquí que vieran a Calderón como un coloso y que le atribuyesen una porción de excelencias y primores, que pertenecen a la escuela de Lope y a sus contemporáneos” en Menéndez Pelayo, 2008, p. 54.

¹⁵⁰ Menéndez Pelayo, 2008, pp. 54- 57.

¹⁵¹ Titulada: “Spanisches Theater. Dessen drei Perioden: Cervantes, Lope de Vega, Calderon. Vom Geist des spanischen Poesie überhaupt. Einfluss der Nationalgeschichte darauf. Form und verschiedene Arten der spanischen Schuspiele. Verfall seit dem Anfange de 18. Jahrhunderts.”

¹⁵² Hoy día se cuenta con numerosos estudios que afirman la presencia calderoniana, bien sea formal, bien temática, en algunas obras cumbre de la literatura alemana, las que Schlegel tiene en cuenta en esta última sección. Sobre ello véase, por ejemplo, Atkins, 1953; Uta Ahmed, 1974; Cardona Castro, 1988.

¹⁵³ Black, 1965, p. 6. Esta aclaración aparece en la traducción inglesa de John Black como parte del „Author’s Preface“ referida a la impresión de 1811. Se incluye en inglés porque no se ha encontrado su original alemán, es decir, la edición del primer tomo de 1811.

en sentido antiguo, sino romántico, cuya praxis artística funciona de igual modo que la del arte genuino:

Griechen haben ihre Schauspielkunst von keinen andern Volke ererbt oder entlehnt, sie war ursprünglich und einheimisch, und eben darum konnte sie eine lebendige Wirkung hervorbringen¹⁵⁴.

El teatro inglés y el español, aun procediendo de culturas muy distintas, comparten gran afinidad artística. En primer lugar, afirma Schlegel que no han crecido a expensas de la imitación de los antiguos ni de la incorporación de materiales ajenos. En este sentido, Schlegel concedió especial importancia a la forma de los textos de Shakespeare y Calderón a la hora de traducirlos porque en ella encontraba una entidad orgánica, innata, y no mecánica, de modo que no se trataba de contorno aplicado a la obra sino de la obra en sí misma, de su esencia¹⁵⁵. En segundo lugar, en ambos dramaturgos se encuentra la praxis del arte romántico, concebida en el vaivén entre dos polos¹⁵⁶. Nadie como Shakespeare y Calderón, según Schlegel, logra la mezcla tragicómica en lo relativo tanto a los personajes como a las situaciones¹⁵⁷, de modo que en ellos cobra completo sentido el ideal de la ironía romántica¹⁵⁸:

¹⁵⁴ Schlegel, Dritter Teil, 1817, p. 6. “Grecia no ha tomado o adoptado su forma de arte de ninguna otra gente, pues se trata de un arte original y autóctono, y por eso puede provocar ese efecto tan lleno de vida.”

¹⁵⁵ Ibid., Dritter Teil, 1817, pp. 8- 9.

¹⁵⁶ “Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische gefällt sich in unauflöslichen Mischungen; alle Entgegengesetzten: Natur und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Scherz, Erinnerung und Ahndung, Geistlichkeit und Sinnlichkeit, das Erdliche und das Göttliche, Leben und Tod, verschmelzt sie auf das innigste mit einander. [...] romantischen Drama eigenthümlich. Es sondert nicht strege wie die alte Tragödie den Ernst und die Handlung unter den Bestandtheilen des Lebens aus; es faßt das ganze bunte Schauspiel desselben mit allen Umgebungen zusammen.“ en Schlegel, 1817, pp. 14- 17. “El arte y la poesía de los antiguos separa rigurosamente aquellos aspectos que son contrarios; el romántico nos deleita con mixturas insolubles, con todas las contrariedades: naturaleza y arte, poesía y prosa, seriedad y jocosidad, recolección y anticipación, espiritualidad y sensualidad, lo espiritual y lo terrenal, la vida y la muerte, todos ellos se juntan en la más íntima combinación. [...] el drama romántico. Este no separa la seriedad y la acción de manera rígida del resto de componentes de la vida.”

¹⁵⁷ Sobre la mezcla tragicómica en concreto en las fiestas mitológicas calderonianas (en las que Schlegel veía la mitología convertida en “ein liebliches Märchen” 1825, p.145), véase Trambaioli, 1998.

¹⁵⁸ Los conceptos de “ironía” y “mezcla de trágico y cómico” se desarrollan fundamentalmente en la “Zwölfte Vorlesung”.

Was ich unter Ironie verstehen, werde ich zur Rechtfertigung des dem Tragischen beigemischten Komischen im romantischen Drama des Shakespeare und Calderon näher entwickeln¹⁵⁹.

Sin embargo, en lo que respecta a la concepción independiente de ambos y como ya se viene sugiriendo, la crítica a Shakespeare es, aunque menos entusiasta, más honda y reveladora que la de Calderón. En ella se transparenta un conocimiento y un entendimiento del drama inglés como apenas ocurre con el español. Acerca de este aspecto llama la atención de nuevo M. Pelayo:

Schlegel, en todo lo que dice de Calderón, jamás desciende a pormenores, no le analiza tan minuciosamente como a Shakespeare; no se atreve a decir que creara caracteres tan vivos, tan personales, tan próximos a la realidad que llegan a confundirse con ella; no dice que el crecer de la pasión sea tan graduado, tan natural como en los dramas del trágico inglés porque, efectivamente, el desarrollo de los afectos en Calderón es superficial y sólo por intervalos alcanzan sus personajes la expresión verdadera y humana¹⁶⁰.

Es cierto que la aportación crítica al estudio del teatro shakespeariano es mucho más contundente que la que hace al de Calderón. Sin embargo, las páginas dedicadas a este son una absoluta alabanza estética y moral. Schlegel halaga en Calderón fundamentalmente tres aspectos: en primer lugar, su habilidad para convertir en efecto teatral la palabra poética, aquello que décadas más tarde Max Kommerell designaría como “Bühnewunder”¹⁶¹; en segundo lugar, el colorido y el exotismo de sus historias, cargadas de patriotismo, motivos medievales, elementos orientales, y escenarios costumbristas, en las que el sentido del honor se eleva por encima de cualquier otro valor humano; en tercer lugar, la concepción alegórica del imaginario calderoniano, que recorre todas las esferas de la creación¹⁶² siguiendo el ritmo inductivo de la alegoría. En ello reconoce Schlegel un canto a la vida, al origen común de todas las cosas, a la unidad del mundo y el “ewigen alles umfassenden Liebe”¹⁶³. En tercer lugar, en relación con esta concepción, Schlegel enfatiza un tanto exageradamente el elemento religioso en la figura de Calderón:

Die Religion is seine eigentliche Liebe, das Herz seines Herzens. Nur für sie erregt er die erschütterndsten bis in die innerste Seele dringenden Rührungen. [...] Dieser Glückselige hat sich aus der labyrinthischen Wildnis der Zweifel in die Burgfreiheit des Glaubens gerettet [...] Selbst seine Thränen, wie im Sonnenglanz blizenden Thautropfen an einer Blume, spiegeln den Himmel in sich an. Seine Poesie, was auch scheinbar ihr Gegenstand

¹⁵⁹ Schlegel, 1817, Zweiter Teil, p. 60. “Lo que quiero decir con “Ironía” lo explicaré más adelante, cuando hable de las mezclas tragicómicas en los dramas de Shakespeare y Calderón.”

¹⁶⁰ Menéndez Pelayo, 2008, p. 55.

¹⁶¹ Véase “Bühnewunder und Wortwunder” en Max Kommerell, 1974, pp. 100- 104.

¹⁶² Sobre este aspecto de la obra calderoniana, véase Suárez Miramón, 2001.

¹⁶³ Schlegel, 1825, Vierter Teil, p. 157. “el amor eterno que todo lo abarca”.

sein möge, ist ein unermüdlicher Tubel- Hymnus auf die herrlichkeiten der Schöpfung¹⁶⁴.

A pesar de esta alabanza a la religión poetizada de Calderón, Schlegel evita el análisis de los autos sacramentales, piezas donde encuentra “die oft bedeutend hervortretende Allegorie und [...] den religiöse Enthusiasmus”¹⁶⁵. Para justificar su simple mención, apela al desconocimiento del público, que no ha leído este tipo de obras, y a la dificultad que conllevaría su investigación¹⁶⁶. Del mismo modo que ocurría con su hermano Friedrich, tal vez los autos le habrían interesado particularmente de haberlos conocido y entendido como merecen. Llama especialmente la atención que, dada la relevancia que le concedieron los románticos, en especial August Wilhelm, al procedimiento alegórico y al aspecto religioso en Calderón, no hayan dejado constancia de haberse familiarizado con apenas ningún auto. El elemento divino presente de modo alegórico en el cosmos terrenal del que habló Schlegel encontraba su mejor expresión en estas piezas:

Esto mismo que hizo [Calderón] en la Comedia, lo prosiguió con más alto modo en los Autos... La sagrada fábrica de hacer los conceptos de Cristo Sacramentado representables y explicables con la viva demostración de alegorías, entendiendo una cosa por la significación de otra [...] dispuestas con tal armonía que desestimada la apariencia se percibe la substancia¹⁶⁷.

Para terminar, cabe señalar sobre este último punto que, a pesar de la desatención a los autos¹⁶⁸, del corpus calderoniano que se ofreció al público en el *Spanisches Theater*, aunque variado, destaca su corte católico. Este aspecto de la obra de Calderón fue, por un lado, lo que más destacó en su crítica romántica y, por el otro, de lo que los alemanes más se previnieron. En este sentido, Sullivan¹⁶⁹, de acuerdo con Kern, apunta que la poetización de la religión, algo vedado para los protestantes, contribuyó a cubrir una

¹⁶⁴ Schlegel, 1825, Vierter Teil, p. 156- 157. “La religión es su amor particular, el corazón de su corazón. Por la religión, suscita las más poderosas emociones que penetran en los lugares recónditos del alma. [...] Este hombre bendito ha escapado de los laberintos de la duda hasta llegar a la fe absoluta [...] Incluso sus lágrimas reflejan la imagen del cielo, como gotitas de rocío que en una flor destellan por el brillo del sol. Su poesía, aparente lo que aparente, es un interminable himno de alegría a la majestuosidad de la creación.”

¹⁶⁵ Ibid., Vierter Teil, p. 145. „la significativa presencia de la alegoría y el entusiasmo religioso“.

¹⁶⁶ Ibid., Viertel Teil, p. 146.

¹⁶⁷ Alexander. A. Parker, 1983, p. 17.

¹⁶⁸ El estudio crítico de las obras alegóricas calderonianas no dio verdaderos frutos hasta varias décadas después, cuando aparecieron los trabajos de Schack (1854) y Schmidt (1856), este último considerado por Menéndez Pelayo “el mejor estudio analítico que se ha hecho de Calderón” en 2008, p. 56.

¹⁶⁹ Sullivan, 1998, p. 185.

necesidad estética que la iconoclastia había desatendido. A pesar de ello, los motivos del martirio, la resurrección, los milagros, etc., fueron tratados por los románticos con especial cuidado: Schlegel, concretamente, reprodujo con fidelidad estos motivos religiosos en *La devoción de la cruz*¹⁷⁰ y *El príncipe constante* y, sin embargo, descartó una traducción de *La aurora de Copacabana* por tratarse de una obra especialmente católica, cuya ejecución alegórica podía no ser bien recibida entre su público¹⁷¹. Ello ocurrió parcialmente con *La devoción de la cruz*, donde el efecto de la piedad, “Gnadenwirkung”, y la creencia en los milagros, “Wunderglauben”, causaron ese efecto de “Fremdheit” que se pretendía evitar. Sobre ello cabe destacar que, en su estudio sobre Calderón de 1955 titulado *Der fremde Calderon*, H. Friedrich propone el catolicismo como uno de los elementos fundamentales que condujo al público alemán, en aquel entonces y aún en los tiempos que le siguieron¹⁷², a recibir a Calderón como a un extraño¹⁷³, a pesar de los esforzados intentos de August Wilhelm von Schlegel.

Si bien es cierto que, como se ha tratado de ilustrar, los procedimientos técnicos y la métrica fueron los aspectos más aclamados por gran parte de los románticos alemanes, es sabido que en la proyección que estos hicieron de Calderón fue el aspecto católico el que más destacó y perduró. La consideración como poeta católico por excelencia que llega hasta nuestros días se la debe, en gran parte, a sus seguidores alemanes. Las palabras de August Wilhelm acerca de Calderón en sus conferencias demuestran que la relevancia que se le concedió al catolicismo de su obra fue efectivamente desmedida y, sin embargo, la revisión de su labor traductora no deja de sugerir que Schlegel, antes que por devoto creyente, admiró a Calderón por poeta ejemplar. A pesar del ya señalado corte religioso de su corpus, está claro que donde más empeño dejó Schlegel fue en las palabras de Calderón, en la estructura de sus versos, su música y su brillo teatral. Por esto no deja de llamar la atención que en su homenaje calderoniano atienda más al valor cristiano de su obra que al virtuosismo de su poesía.

¹⁷⁰ No obstante, *La devoción de la cruz* tuvo mucho éxito entre los críticos románticos: Ludwig Tieck fue el primero en emocionarse con su lectura, Schelling sugirió el parecido entre Sófocles y Calderón en 1859, p. 443. Hoy día la crítica moderna ha señalado en varias ocasiones la intertextualidad del *Edipo* y *La devoción de la cruz*. Sobre ello véase A. J. Sáez, 2013.

¹⁷¹ Elisabeth Münnig, 1912, p. 18.

¹⁷² Sobre la decadencia del calderonismo en la segunda mitad del siglo XIX y la división de opiniones acerca de los autos y la religiosidad calderoniana, véase Dietrich Briesemeister, 1982.

¹⁷³ “Contribuye a la alteridad de Calderón el fuerte componente católico- contrarreformista de sus piezas dramáticas, que con frecuencia recurren a fantásticos milagros y súbitas conversiones.” en Hugo Friedrich, 2006, p. 13.

Sin duda es esta una enredosa cuestión sobre la que merecería la pena una reflexión más exhaustiva.

Como conclusión para este apartado, baste insistir en la relevancia de las traducciones schlegelianas, de las que este trabajo ha pretendido dar una muestra, como punto de partida para la teorización que el romanticismo alemán dejó acerca de Calderón. Esta fue, desafortunadamente, no todo lo exacta que debiera si se tiene en cuenta el volumen con el que se proyectó y el impacto que tuvo en la imagen de Calderón a nivel europeo en los siglos que la siguieron.

6. Conclusiones.

A partir de los distintos capítulos sobre los que se vertebra este trabajo y atendiendo a la conexión inevitable de las traducciones con el tiempo y el espacio que las rodearon, se extraen básicamente las siguientes conclusiones:

En primer lugar, el repaso de la suerte de los libros españoles en la Alemania del siglo XIX conduce al fondo bibliotecario de Gotinga y permite afirmar que contaban con los textos de Calderón en la edición de su amigo Vera Tassis. Pero es más, pues este sondeo arroja luz sobre la base textual de la que disponían los primeros hispanistas alemanes y que condicionaría su apreciación del teatro español y de Calderón: saber qué leyeron, qué supieron y, sobre todo, qué ignoraron, puede ayudar a imaginar mejor su comprensión de nuestras letras.

En segundo lugar, las traducciones de Schlegel son un esfuerzo práctico de materializar los principios románticos. Se trata de un producto de la conciencia comparatista de A. W. Schlegel y reflejan su apego obsesivo por reproducir el metro calderoniano. Su praxis como traductor responde inevitablemente a su condición de teórico del “Frühromantik”. El arte romántico es genuino porque crece de modo orgánico como lo hacía el arte antiguo: sin modelos, sin más leyes que las de su propia naturaleza. Y ese surgir se materializa en la forma, que no es mecánica, sino parte de su esencia. La forma métrica española, su combinación de estrofas y la sonoridad de sus rimas, fue percibida por los románticos alemanes como una melodía de distintas tonalidades, una pintura con todos los colores: lo más barroco se convirtió en lo más romántico. Esto fue lo que A. W. Schlegel quiso entregar a su público y la atenta lectura de su texto es la mejor manera de comprender su esfuerzo por lograrlo, pero también de apreciarlo como una obra de arte. Sus procedimientos para trasladar cuidadosamente el verso calderoniano a un puerto muy diferente del que procedía y evitar perder su esencia por el camino permitieron escuchar la voz de Calderón en alemán. Más rígido y más gris pero lo más claro que pudo haber sonado en un idioma tan lejano.

En tercer lugar, enfrentarse a las traducciones schlegelianas de Calderón implica encontrarse con su relevancia teórica en el contexto del romanticismo alemán. Lejos de tratarse de un simple ejercicio traductológico, el *Spanisches Theater* fue una pieza clave en el proyecto de los Schlegel: funcionó como la semilla del impulso teórico- crítico que significaron las *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, unas conferencias que recogieron los principios románticos llevadas a cabo por uno de sus máximos

exponentes, en las que Calderón se erguía como el gran poeta romántico y católico por excelencia. Resonaron mucho más allá de las fronteras alemanas y fueron rápidamente traducidas a varios idiomas. Sin embargo, entre estos no se encontraba el de Calderón, en cuyo país este “homenaje”, por así decirlo, que se hizo a gran escala a su teatro y a su nación no llegó a ser conocido. En relación con la potente proyección que a nivel europeo se hizo de la figura de Calderón cabe señalar que esta fue parcial, insuficiente y, en algunos aspectos, errada.

Por último, la crítica de las *Vorlesungen*, en lo teórico, y las traducciones schlegelianas del *Spanisches Theater*, en lo textual, necesariamente relacionadas, constituyen una prueba infame de los esforzados intentos de August Wilhelm von Schlegel por comprender a Calderón. A pesar de que esta ambición persiguiera verdaderamente otra finalidad, debe serle reconocido el mérito de penetrar insistentemente en un terreno que sin duda le resultó ajeno y extraño y regresar de él con estos textos, en los que el español y el alemán se observaron tan de cerca como nunca antes había sucedido.

7. Bibliografía.

- AHMED, Uta. *Form und Funktion der "cuentos" in der comedias Calderóns*, Walter de Gruyter, Berlín, 1974.
- ARELLANO, Ignacio. *Editar a Calderón: hacia una edición crítica de las comedias completas*, Universidad de Navarra, Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/ Frankfurt am Main, 2007.
- ATKINS, Stuart. "Goethe, Calderón and *Faust: der tragödie zweiter Teil*" en *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, vol. 28, 1953, pp. 83- 98.
- BEHLER, Ernst. "The reception of Calderón among the German Romantics", en *Studies in Romanticism*, Vol. 20, nº 4, Boston University, 1981, pp. 437- 460.
- BEHLER, Ernst. *German Romantic. Literary Theory*, Cambridge University Press, New York, 2005.
- BLACK, John. *Course of Lectures on dramatic art and literature by August William Schlegel*, AMS Press, New York, 1965.
- BLECUA, Alberto. *Manual de crítica textual*. Castalia, Madrid, 2004.
- BOUTERWEK, Friedrich. *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, Gotinga, 1804.
- BRIESEMEISTER, Dietrich. "La crítica calderoniana en Alemania en la segunda mitad del siglo XIX" en *Hacia Calderón. Quinto coloquio anglogermano, Oxford 1978*, Franz Steiner Verlag, Tubinga, 1982, pp. 83- 93.
- BRÜGGEMANN, Werner. *Spanisches Theater und deutsche Romantik*, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster Westfalen, 1964.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/ Frankfurt am Main 2013.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca que saca a la luz don Juan Fernández de Apontes*, vol. X y XI, Madrid, 1763.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca que saca a la luz don Juan Fernández de Apontes*, vol. V, Madrid, 1761.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Quarta parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca, que nuevamente corregidas publica Juan de Vera Tassis y Villarroel*, Madrid. 1688.

- CARDONA CASTRO, Ángeles. "Recepción, incorporación y crítica de la obra calderoniana en Alemania desde 1658 hasta 1872", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 381-393.
- CARDONA CASTRO, Ángeles. "Temas literarios coincidentes en Calderón y Schiller: *La devoción de la cruz y Die Räuber*", en *Hacia Calderón, Octavo Coloquio Angloamericano Bochum 1987*, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, Stuttgart, 1988, ss. 118- 129.
- D'ANGELO, Paolo. *La estética del romanticismo*, Visor Dis, Madrid, 1999.
- DIEZE, Johann Andreas. *Geschichte der spanischen Dichtkunst. Aus dem Spanischen übersetzt und mit Anmerkungen erläutert*, Gotinga, 1769.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Elementos de métrica española*, Tirant lo blanch, Valencia, 2005.
- FRANZBACH, Martin. *El teatro de Calderón en Europa*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1982.
- FRANZBACH, Martin. *La traducción de Huarte por Lessing (1752). Recepción e historia de la influencia del "Examen de ingenios para las ciencias" (1575) en Alemania*, Pamplona, 1978.
- FRIEDRICH, Hugo. *Calderón, ese extraño*, Mirabel Editorial, Vilagarcía de Arousa, 2006.
- HESSE, Everett W. *Vera Tassis' text of Calderón's plays*, New York, 1997.
- HARDY, Swana L. *Goethe, Calderon und die romantische Theorie des Dramas*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1965.
- HAY, Katia D. *August Wilhelm von Schlegel*, Standford Encyclopedia of Philosophy, 2017. <https://plato.stanford.edu/entries/schlegel-aw/#TranTheo>
- HEINE, Heinrich. *La escuela romántica*, Biblos, Buenos Aires, 2007.
- KERN, Hanspeter. *Ludwig Tieck Calderonismus*, Tesis Doctoral, Albert- Ludwig-Universität zu Freiburg, Münster, 1966.
- KLAUS, Gerhard. *Naturpoesie und Kunstpoesie im Frühwerk Friedrich Schlegels*, Erlangen, 1985.
- KOMMERELL, Max. *Die Kunst Calderons. Das Abendland- Neue Folge 5*, Vittorio Klostermann Frankfurt am Main, 1974.

- LACOUÉ- LABARTHE, Philippe y NANCY, Jean-Luc. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Eterna Cadencia Editora, Buenos Aires, 2012.
- LACHMANN, Karl. *Gotthold Ephraim Lessing: Sämtliche Schriften*, Berlín, 1839.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie*, Reclam, Stuttgart, 1990.
- LOTTGEN, Dagmar Scheu y AGUADO GIMÉNEZ, Pilar. “A. W. Schlegel: los principios de fidelidad y agilidad estilística en la traducción de William Shakespeare”, en *Cuadernos de Filología Inglesa*, Vol. 4, Universidad de Murcia, 1995, pp. 75- 92.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. “Calderón y su teatro”, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Teatro: Lope, Tirso, Calderón*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, pp. 48- 265.
- MOYA, Virgilio. *La selva de la traducción: teorías traductológicas contemporáneas*, Cátedra, Madrid, 2010.
- MÜNNIG, Elisabeth. *Calderon und die ältere deutsche Romantik*, Verlag von Mayer & Müller, Berlín, 1912.
- NEUMEISTER, Sebastian. "Vom Nachleben Calderons" en *Maske und Kothurn*, 1978, ss. 326-338.
- PARKER, Alexander A. *Los autos sacramentales de Calderón*, Ariel, Barcelona, 1983.
- PAULINI, Hilde Marianne. *August Wilhelm Schlegel und die vergleichende Literaturwissenschaft*, Europäischen Hochschulschriften, Reihe 1, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, 1985.
- PORTALES Gonzalo y ONETTO, Breno. *Poética de la infinitud: ensayos sobre el Romanticismo alemán: fragmentos del Athenaeum*, Intemperie- Palinodia, Santiago de Chile, 2005.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando. “La labor editorial de Vera Tassis” en *Revista de Literatura*, vol. LXXV, n° 150, 2013, pp. 463- 493.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Davinia. “Una edición de autos y comedias de Calderón en el siglo XVIII: el proyecto de Fernández de Apontes” en *Hipogrifo*, vol. 5, n°2, 2017, pp. 173- 485.
- SAEZ, J. Adrián. “De Edipo y sus variantes: en torno a las fuentes de La devoción de la cruz de Calderón” en *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, 11-15 de julio de 2011*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2013, pp. 1111-1119.

- SCHELLING, Friedrich. *Philosophie der Kunst*, in *Sämtliche Werke*, vol. 1, nº 5, Stuttgart, 1859.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Erster/ Vierter Teile, Viena, 1825.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Zweiter/ Dritter Teile, Heidelberg, 1817.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. “Über das Spanisches Theater” en *Spanisches Theater*, Leipzig, 1845
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *Spanisches Theater*, Berlín, 1809.
- SCHLEGEL, August Wilhelm. *Vorlesungen über schöne Kunst*, Zweiter Teil, Henninger, 1884.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre el estudio de la poesía griega*, Akal- Clásicos del pensamiento, Madrid, 1996.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversación sobre la poesía*, Biblos, Buenos Aires, 2005.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Geschichte der alten und neuen Literatur*, Athenaeum in Berlin, 1841.
- SDUN, Winfred. *Probleme und Theorien des Übersetzens in Deutschland vom 18. Bis zum 20. Jahrhundert*, Max Hueber Verlag München, München, 1967.
- STROSETZKI, Christoph. “August Wilhlem Schlegel Rezeption spanischer Literatur”, en *Der Europäer August Wilhelm Schlegel*, de Gruyter, Berlin, 2010, pp. 143-157.
- SUAREZ MIRAMÓN, Ana. “La correspondencia de las esferas en el universo de Calderón de la Barca” en *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea. Jornadas Internacionales de Literatura Comparada, 14 y 15 de noviembre*, Universidad San Pablo-CEU, 2001, pp. 263- 286.
- SULLIVAN, Henry. *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano (1654- 1980)*, Teoría y práctica del teatro, Iberoamericana/ Vervuert, Madrid/ Frankfurt, 1998.
- TRAMBAIOLI, Marcella. “La faceta lúdica de la mitología en las fiestas cortesanas de Calderón” en *Texto e imagen en Calderón*. Undécimo coloquio anglogermano sobre Calderón, St. Andrews, Escocia, 17- 20 de Junio de 1996, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1998, pp. 254- 271.
- ULLA LORENZO, Alejandra. *El mayor encanto, amor de Calderón de la Barca, fiesta cortesana. Estudio y edición*, Tesis doctoral, Santiago de Compostela, 2011.

WILHELM, Julius. “La crítica calderoniana de los siglos XIX y XX en Alemania”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 73, Alicante, 1956, pp. 47- 56.