

El teatro clásico español en Alemania

Cuatro siglos y veinte años de recepción

Simon Kroll

Universität Wien, Österreich

Abstract This article seeks to give a first and comprehensive impression on the different stages of translations from Spanish Baroque theatre into German. While in the 17th and 18th centuries that contact is usually established through Dutch, Italian and French translations, it is at the beginning of the 19th century that key figures of the German Romanticism translate theatrical plays of the Spanish Baroque with a strong focus on formal aspects and philological accuracy. Nevertheless, this article shows that the first contacts between Golden Age theatre and Germany are much older than generally assumed and that the influence of Calderón and Lope on the creation of a German theatre tradition might be much stronger than it is commonly thought. Therefore, this article calls for a more profound study of the circulation of Spanish Golden Age theatre in Europe.

Keywords Theatre. Golden Age. Translations. Lope de Vega. Pedro Calderón de la Barca. German lands.

Índice 1 Introducción – 2 Siglo XVII. – 3 Siglo XVIII. – 4 Siglo XIX. – 5 Siglo XX. – 6 Siglo XXI.

1 Introducción

Ya se ha convertido en un lugar común hablar de Calderón como de un 'invento alemán'. De hecho, hay fases en la recepción alemana de algunos autores españoles barrocos que admiten expresiones semejantes. Y, pese a que la investigación de las fuentes de este contacto cultural ya se ha realizado en gran medida, también parece que entender

el camino que llevó a las letras alemanas a una compenetración tan profunda con el Barroco español, y comprender el grado de influencia de un autor como Calderón sobre la cultura alemana de los siglos XVIII, XIX y XX, son labores por hacer. Están, por ejemplo, los trabajos de Franzbach (1974, 2016), Brüggemann (1964), Tiemann (1947-48, 1956, 1970) Sullivan (1983) y K. Reichenberger y R. Reichenberger (1979, 2009), así como valiosas aportaciones de otros autores;¹ no obstante, creo que el lugar conceptual de Calderón y del teatro barroco español en las letras alemanas, está todavía por fijar. Este artículo no pretende llenar esta laguna, sino que se propone presentar las líneas generales de la recepción alemana del teatro barroco español para poder estudiar las traducciones más allá del *quién, cuándo y qué*.

2 Siglo XVII

Pedro Calderón de la Barca es probablemente el autor que goza del historial de traducción al alemán más extendido en el tiempo y más completo en tanto que abarca casi todo su corpus. En efecto, algunas de sus obras ya están presentes en los escenarios barrocos del territorio alemán. A pesar de los percances del conflicto religioso y bélico que sacude a la Alemania del XVII y pese a su estructura pluricéntrica, aunque con retraso, también allí empiezan a formarse a lo largo del siglo las primeras compañías de actores (semi)profesionales influidas por grupos holandeses e ingleses (Oelker 2004). Las obras de Calderón, y en menor medida también de otros autores españoles, llegan al repertorio de estas compañías muchas veces a través de traducciones desde el holandés y en algunas ocasiones desde el italiano y el francés (Sullivan 1983, 65-7). Curiosamente y sin que el público alemán fuese consciente de ello, estas traducciones de traducciones consiguen producir en poco tiempo una buena impresión del corpus calderoniano, aunque en la mayoría de los casos solo se conocen breves menciones de representaciones y poco podemos decir sobre la calidad y cualidades de estos textos. A pesar de estas incertidumbres documentales, el *Manual bibliográfico calderoniano* indica que obras como *El alcaide de sí mismo*, *El galán fantasma*, *No siempre lo peor es cierto*, *Darlo todo y no dar nada*, *La vida es sueño*,

Este artículo forma parte del proyecto *El Calderón cómico*, financiado por el Austrian Science Fund (FWF, P 29115) y dirigido por Wolfram Aichinger. Le agradezco su ayuda en la redacción del texto a Fernando Sanz-Lázaro.

¹ Briesemeister (1973, 1994, 2004; Briesemeister, Wentzlaff-Eggebert 2003) se acercó a esta cuestión en numerosos artículos, así como Manfred Tietz (2004, 2005, 2008, en prensa). Ver también las bases de datos Calderón Digital, ARTELOPE y ONSTAGE.

La hija del aire, *El mayor monstruo del mundo* o *Eco* y *Narciso* ya estaban traducidas, y que algunas incluso contaban con varias versiones (K. Reichenberger, R. Reichenberger 2009, 413-32).

Curioso para nosotros es quizá el dato de que una obra hoy casi olvidada, *Lances de amor y fortuna*, tuvo un éxito formidable durante el Barroco alemán. Formaba parte del repertorio de la compañía más importante del momento, la de Johannes Velten, y se representó en repetidas ocasiones en diferentes ciudades alemanas y, a juzgar por las variaciones del título, también en diferentes adaptaciones. Es un gran éxito fuera de España (Sullivan 1983, 77-9; K. Reichenberger, R. Reichenberger 2009, 221-2).

Normalmente estas traducciones se basan en alguna traducción anterior, como ya he indicado; no obstante, hay algunos casos en los que los datos sugieren que la transferencia textual fue más directa. Sabemos que, por las relaciones dinásticas entre Viena y Madrid, llegaron a representarse obras calderonianas y lopescas en la corte imperial vienesa también en español (Noe 2001), como por ejemplo *El vellocino de oro* (Sommer-Mathis, Reyes Peña 2000),² *El secreto a voces*, *Fineza contra fineza*, *Amado y aborrecido* (Calderón 2015b; Neumeister 1996; Seifert 1985, 2010; Carbajo Lago 2018) y *Darlo todo y no dar nada* (Coenen 2008). De fechas cercanas a una representación en español de esta última se conserva un manuscrito de una traducción en prosa del texto: *Alles geben und doch nichts geben oder dieses ist der schönste Sieg sich selbst zu überwinden*.³

En cuanto a Calderón, me parece que el trabajo de revisar el material está bastante acabado, aunque seguramente seguirán apareciendo novedades por el camino. Lo que el libro de Sullivan no ofrece, ni pretende hacerlo, pero sería muy importante desde el punto de vista alemán, es un estudio pormenorizado de la influencia de Calderón sobre la literatura alemana. Está presente casi desde el inicio del teatro alemán y nunca cesa de existir totalmente; los nombres más ilustres de la historia literaria alemana leyeron y comentaron su obra en detalle. El mismo Sullivan declara en su libro: «Calderón was a living force on the German stage from the very beginning, and continued to be

2 Ver también Sommer-Mathis 2004, 2011. Estas representaciones incluso produjeron algunos documentos importantes para la fijación del texto, como ha podido demostrar recientemente una joven colega de Santiago de Compostela (Carbajo Lago 2018), puesto que un resumen que se hizo con la ocasión de la representación y que probablemente se repartía entre el público de la corte que no hablaba español proporciona valiosa información sobre la transmisión textual.

3 *Darlo todo y no dar nada* se traduce y adapta en dos ocasiones al alemán en el XVII. La primera versión se incluye en un espejo de príncipes para el cual Benjamin Knobloch von Knoblochhausen aprovecha partes de la obra calderoniana; la segunda se ha conservado únicamente en un manuscrito custodiado en la Biblioteca Nacional Austriaca (M.H.J.D. *Darlo todo y no dar nada / Alles geben und doch nichts geben oder dieses ist der schönste Sieg sich selbst zu überwinden*, de don Pedro Calderón, ÖNB, Sig. Cod. 13124).

acted in one form or another all over Germany and Austria for a century and half before 1800» (1983, 99). No obstante, cuando se habla de influencias extranjeras sobre la literatura alemana, la crítica a menudo se limita a Corneille, Molière y Shakespeare. La aportación del Barroco español para la creación de un teatro moderno en Centroeuropa sigue aparentemente cubierto por el velo de la leyenda negra.

La situación de Lope en la Alemania del XVII es parecida: se tradujeron más obras de lo que el prejuicio hace sospechar, aunque la mayoría a partir de traducciones holandesas (y francesas) y a menudo sin que apareciera el nombre de Lope. No obstante, parece que su nombre sí que tenía cierta fama. He aquí una breve lista basada en Tiemann (1970) y el catálogo ONSTAGE (*Online Datasystem of Theatre in Amsterdam from the Golden Age to the Present*), sin afán de reproducir la misma descripción ecdótica, sino para perfilar una idea general de la circulación de los textos lopescos en Alemania. Esta lista es cronológica y, si hay indicios suficientes de que una obra se tradujo varias veces, se incluyen las respectivas entradas. Nótese que las obras listadas son en su mayoría traducciones con varios textos intermedios, por lo cual el texto español ya solo resulta perceptible en las líneas generales de la trama:

- *El peregrino en su patria / Wahrhaftte Beschreibung der wunderseltzamen abentheurlichen Geschichten des Panfils und der Nise*, trad. 1629 (Tiemann 1970, 167).⁴
- *La escolástica celosa / Melisa oder Der Gleichnis Freudenspiel*, trad. Georg Philipp Harsdörffer, 1643 (Tiemann 1970, 168).⁵
- *La fuerza lastimosa / Die Redkunst*, trad. Georg Philipp Harsdörffer, 1643 (Tiemann 1970, 168).⁶
- *Laura perseguida / Laura*, trad. Georg Greflinger, 1650 (Tiemann 1970, 168).⁷
- *La fuerza lastimosa / Der beklägliche Zwang*, trad. Georg Greflinger, 1658 (Tiemann 1970, 168-9).⁸

⁴ Esta obra narrativa se menciona aquí porque incluye varios textos teatrales.

⁵ Según Tiemann (1970, 168) se trata de un uso libre de la obra lopesca. Harsdörffer (1643, 363) mismo indica en su prólogo que se sirvió para su texto de varias fuentes y entre ellas cita explícitamente *La escolástica celosa* de Lope de Vega. De la obra lopesca existe también una versión en holandés: *Jaloersche Studenten*, de 1617.

⁶ Según Tiemann (1970, 168) se trata de una traducción libre e indirecta, a través de una fuente inglesa. No obstante, el prólogo a la obra de Harsdörffer es muy interesante ya que demuestra que tiene cierto conocimiento de la estructura de la comedia nueva y menciona como ejemplos a Lope de Vega y Pérez de Montalbán, *Para todos* (1643, 339-40).

⁷ El texto alemán no se ha conservado y según Tiemann se trata de una traducción indirecta (1970, 168).

⁸ El texto se ha perdido pero, según Tiemann, se representó en ese año. La traducción probablemente se basa en la de Izaak Vos, *De beklægijcke dwang*. El texto volvió a representarse más veces, aunque probablemente en otras traducciones. Un manuscrito de una versión de *Der beklägliche Zwang* sí se ha conservado (Tiemann 1970, 168-72).

- *Don Lope de Cardona / Der Streit zwischen Aragonien und Cici-
lien*, trad. 1666 (Tiemann 1970, 170).⁹
- *El perseguido / Von Carel und Cassandra*, trad. 1666 (Tiemann
1970, 170).¹⁰
- *El molino / Die mahlende Liebe von Celia und Prospero*, trad.
1667 (ONSTAGE 2020b).¹¹
- *El triunfo de la humildad y soberbia / Die erhöhte Demut und der
erniedrigte Hochmuth von Casimir und Ladislav, Könige in Po-
len*, trad. 1668 (Tiemann 1970, 171).¹²
- *La prisión sin culpa / Komödie vom unschuldigen Gefangenen*,
trad. 1668 (Tiemann 1970, 172).¹³
- *La fuerza lastimosa / Der Irrgart der Liebe*, trad. 1668 (Tie-
mann 1970, 172).
- *El amigo por fuerza / Die Geschichte vom gezwungenen Freund
Printzen Turbino*, trad. 1670 (Tiemann 1970, 172).¹⁴
- *Argel fingido y renegado de amor / Der freiwillige Hahnrey*, trad.
1679 (Tiemann 1970, 174).¹⁵
- *El cuerdo loco / Die vorsichtige Tollheit*, trad. 1680 (Tiemann
1970, 175).¹⁶
- *El mayor imposible / Unmögliche Möglichkeit* (Tiemann 1970,
177).¹⁷
- *La ocasión perdida / Die versäumte Gelegenheit*, trad. 1690 (Tie-
mann 1970, 178).¹⁸
- *El mayor imposible / Die wohl närrische Wette oder der geizige
Gerhard*, trad. hacia 1690 (Tiemann 1970, 178).¹⁹

9 El texto no se ha conservado.

10 El texto alemán no se ha conservado. Existe una traducción al holandés que tuvo un éxito formidable (ONSTAGE 2020a).

11 No se conoce el traductor al alemán, que se debe haber basado en la traducción de Theodor Rodenburgh, *Hertoginne Celia en grave Prospero*.

12 El texto alemán no se ha conservado. En la traducción holandesa, que es con toda probabilidad el texto base de la alemana, se menciona explícitamente a Lope de Vega en el prólogo.

13 El texto alemán no se ha conservado.

14 El texto alemán no se ha conservado, aunque muy probablemente se basaba en la versión holandesa de Izaak Vos.

15 El texto alemán no se ha conservado y se basaba, según Tiemann, en Antoine Jacob Montfleury, *L'école des jaloux ou le coco volontaire*.

16 El texto alemán no se ha conservado y se basaba probablemente en la traducción de Joris de Wyze, *Voorzigtige dolheit*.

17 El texto alemán no se ha conservado. Probablemente se basaba en Cicognini, *La forza del fato*.

18 Traducida probablemente a través de Rotrou, *Les occasions perdues*. El texto alemán no se ha conservado.

19 Probablemente se trata de una traducción al alemán a partir de la traducción holandesa *De malle wedding*, de 1671. No se ha conservado ningún testimonio textual de

Es preciso mencionar al respecto la importancia de Holanda como corredor por el que llegan muchos de los textos españoles a Alemania, pues una parte importante de los textos arriba mencionados se basa en traducciones y representaciones holandesas. El teatro auri-secular gozaba de una extraordinaria popularidad en el Ámsterdam del siglo XVII. Según ONSTAGE, entre las veinte obras más exitosas en el Ámsterdam del siglo XVII – es decir, más representadas – se encuentran cinco traducciones de comedias del teatro clásico español, a saber: *Las mocedades del Cid*²⁰ (Guillén de Castro), *La fuerza lastimosa* (Lope de Vega), *Mudanzas de la fortuna y firmezas del amor* (Cristóbal de Monroy y Silva), *El palacio confuso* (Mira de Amescua) y *El amigo por fuerza* (Lope de Vega). Todas ellas se tradujeron también al alemán aún en el siglo XVII.

Este dato nos revela una laguna importante en el estudio de las traducciones alemanas del teatro barroco español. Contamos con espléndidas monografías sobre Lope y Calderón, pero la presencia de los demás dramaturgos en Alemania no se ha recogido apenas, o no de manera conjunta, lo cual dificulta la evaluación de este contacto cultural. Precisamos de un buen catálogo global de la presencia del teatro clásico español en las letras alemanas, sea digital o analógico, sea general o enfocado en diferentes siglos. Porque si bien se han escrito artículos sobre la recepción de los autores de menor presencia (Tietz 2008), estos suelen avisar de que el estudio de las fuentes está todavía por hacerse. Aunque futuras investigaciones difícilmente puedan materializarse en monografías tan impresionantes como las de Sullivan y Tiemann:

no cabe duda de que queda mucho por encontrar en los archivos de los teatros, en las memorias de los directores de escena y de los actores, en los grandes manuales decimonónicos sobre historia del teatro, en los prólogos a toda clase de traducciones del español, en correspondencias privadas y, sobre todo, en la prensa de la época. (Tietz 2008, 102)

Por ser un caso ejemplar respecto a las obras de poetas *menores*,²¹ quiero comentar brevemente la traducción de *El palacio confuso* (Mira de Amescua) por el poeta Georg Greflinger, que publica en 1652 como *Des hochberühmten Spanischen Poeta Lope de Vega Verwirr-*

la representación de 1690, pero existe un manuscrito del siglo XVIII que lleva el mismo título (Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 13174). Existe una segunda traducción de 1684 que convierte el texto en una ópera (ARTELOPE).

20 Esta traducción se basa en la versión de Corneille.

21 Utilizo esta expresión únicamente para diferenciarlos de las grandes estrellas Lope y Calderón.

ter Hof oder König Carl, basándose en una traducción holandesa de Leonard de Fuyter, *Verwerde-Hof*, de 1647. Este texto nos indica que el anonimato que sufren la mayoría de los textos españoles no era total, pues Lope se presenta aquí como un poeta famoso cuyas obras merecen una mayor difusión.²²

Mutiladas, reescritas y traducidas con varios pasos intermedios, publicadas bajo nombres falsos, en prosa o en los diferentes metros de la lengua en cuestión, las obras del Barroco español, sin embargo, debieron de ser éxitos formidables a juzgar por la cantidad de representaciones de los *Wandertruppen*,²³ y tuvieron seguramente una mayor influencia sobre la evolución del teatro alemán que la escasa y pobre producción dramática de autores barrocos alemanes, exceptuando quizá a Gryphius. Solo podemos, por tanto, renovar la propuesta de combinar el estudio de las traducciones con un estudio pormenorizado de la evolución de la literatura a la que estas obras se incorporaron.

3 Siglo XVIII

La irrupción, algo tardía, del neoclasicismo en Alemania también interrumpió la suerte del teatro barroco español. Esto no significa, empero, que desapareciese del todo del horizonte alemán y que solo volviese a ser descubierto en el siglo XIX de manera un tanto milagrosa por los románticos. Como también evidencia Manfred Tietz (2020), el siglo más español de las letras alemanas, el siglo XIX, requería de una preparación intelectual, erudita y ecdótica. Las bases de la apoteosis de Calderón durante el siglo XIX se cimentaron durante el XVIII. En este, si bien la opinión muy influyente de Johann Christoph Gottsched todavía critica el teatro aurisecular, en la tradición antibarroca de Velázquez de Velasco y Blas Antonio Nasarre, empieza a discutirse el teatro como una posible fuente de educación popular (Tietz 2020; Oelker 2004). Además, hay que tener en cuenta la diferencia entre la crítica y la práctica teatrales, como evidencia Sullivan (1983) Si bien los críticos neoclásicos alemanes condenan el Barroco español, las compañías teatrales, herederas en último término de la de Johannes Velten, mantuvieron en sus repertorios algunos restos de este teatro. Así, parece que a través de Italia y de Francia llegó ya en los primeros decenios del siglo XVIII un *Don Juan* a las tablas alemanas, pues la compañía de Johann Neuber representó en 1735

²² Un estudio pormenorizado y global de las traducciones también tendrá que tener en cuenta los impresos teatrales en lengua española que se editaron en Amberes. Las dos primeras partes de Lope de Vega, por ejemplo, también se imprimieron allí y precisamente las obras contenidas en estas partes circulaban bien entre Holanda y Alemania.

²³ Es el término técnico para referirse a las compañías de teatro de la época que eran ambulantes.

una obra con el título *Schrecken-Spiegel der ruchlosen Jugend, oder das lehrreiche Todten-Gastmahl des don Petro* (Sullivan 1983, 123).

Esto va a cambiar a partir de los años cincuenta del siglo XVIII, fundamentalmente debido al autor y erudito Gotthold Ephraim Lessing. Fundador del hispanismo alemán y fundador también del teatro nacional alemán, reconoce en sus diferentes escritos críticos la influencia del teatro barroco español sobre las letras alemanas. En su *Hamburgische Dramaturgie* (Lessing 1985) incluye un extenso estudio de *El conde de Sex*, de Coello, y poseía, por lo visto, una colección de sueltas de comedias españolas (Sullivan 1983, 138-9). Incluso parece que quiso traducir *La vida es sueño*, pero la idea nunca llegó a materializarse (1983, 131).²⁴ Es cierto que todavía se nota en él cierta influencia del neoclasicismo, pues desapruueba la *irregularidad* del teatro barroco, pero reconoce la calidad y belleza de estas obras, frente a las cuales tanto el teatro neoclásico español como el francés le parecen demasiado sencillos. Además, Lessing describe el hibridismo como uno de los principios fundamentales de la comedia nueva (1985, 526), y cita el *Arte nuevo* en detalle, del cual debió de poseer una impresión española.

Uno de sus amigos, Johann Andreas Dieze, traduce el *Origen de la poesía castellana* de Velázquez, pero a diferencia de lo que podría esperarse, con sus notas y comentarios convierte el texto en una defensa de Lope y de Calderón (Sullivan 1983, 146). Demuestra en sus larguísimas notas a pie, que llegan a extenderse por varias páginas, un buen conocimiento de las fuentes españolas mismas. Admite que Lope o Calderón no escribieron según las reglas de los antiguos, pero esto no le parece un argumento de suficiente peso como para deterrarlos por completo (Velázquez 1769, 328-48).

En 1770 llegan los tomos del *Théâtre espagnol*²⁵ de Linguet a Alemania, probablemente traducidos por Zachariae y Gärtner. La versión ahí incluida de *El alcalde de Zalamea* se convierte en una obra clave para el *Sturm und Drang* alemán y se realizan hasta cuatro nuevas adaptaciones (Sullivan 1983, 154-8).²⁶ En el prefacio a una de estas dice un tal profesor Klein: «Las obras de los extranjeros siguen siendo los tesoros más preciosos de nuestro teatro nacional. Sus mejores

24 En estas fechas también aparecen traducciones que se basan directamente en el texto español, como *Ein Haus, das zwei Eingänge hat, ist hart zu bewahren*, trad. 1753 (Rössig 1997, 37).

25 En la portada dice «théâtre» y no «théâtre», como sería de esperar.

26 Además de las obras calderonianas (*Mejor está que estaba*, *El escondido y la tapada*, *Nunca lo peor es cierto* y *No hay burlas con el amor*), el *Théâtre espagnol* también contenía obras como *La esclava de su galán* (*Die Sklavin ihres Liebhabers*), *El villano en su rincón* (*Der Weise auf dem Land*), *No puede ser* (*Die unmögliche Sache*), *La ocasión hace al ladrón* (*Gelegenheit macht Diebe*), *El parecido* (*Die Ähnlichkeit*), *El domine Lucas* (*Der vermeinte Informator*) o *El duelo con su dama* (*Der Zweikampf mit seiner Geliebten*), de manera que también autores como Moreto, Matos Frago y Bances Candamo empiezan a estar presentes.

piezas todavía pueden verse como nuestros modelos» (Sullivan 1983, 155). *El alcalde de Zalamea* seguramente fue uno de estos modelos, a juzgar por la cantidad de adaptaciones que se producen en el siglo XVIII, de manera que puede decirse que el teatro barroco español ya en el siglo XVIII sirve en la práctica teatral y en las traducciones para la creación de un teatro alemán. Incluso cuando la aversión neoclasicista persiste, puede notarse un reconocimiento de la genialidad teatral del Siglo de Oro. Así, Rupert Becker dice pocas cosas positivas sobre las obras incluidas en su *Schauspiele nach spanischen Plänen* (1783), pero reconoce su «Kraft und Originalität der Erfindung», confesando haber mantenido la trama de las obras (Becker 1783, 3-4).²⁷

Otra fuente para el teatro español en Alemania es Italia. A través de los textos de Gozzi, por ejemplo, llegan más obras, también de Moreto y Francisco de Rojas, gracias a las traducciones de Friedrich August Clemens Werthes, Friedrich Wilhelm Gotter y Johann Gottfried Dyck.²⁸

En cierta medida el siglo XVIII es el peor siglo para el teatro barroco español en Alemania, casi no hay contacto directo entre textos españoles y alemanes y el juicio del neoclasicismo fue bastante desfavorable hacia el Barroco español. No obstante, hay que destacar que las obras de Lessing y Dieze, así como las de sus discípulos, construyeron el fundamento sin el cual el entusiasmo del siglo XIX por el Siglo de Oro no habría sido posible. Refiriéndose a Calderón, escribe Sullivan: «the well-attested and widely understood Romantic championing of Calderón followed on from a well-prepared eighteenth-century interest in the Spanish dramatist» (1983, 126-7).

4 Siglo XIX

Johann Dieze (1729-85) dejó una magnífica colección de libros españoles en la Biblioteca Universitaria de Gotinga, de manera que fue él quien preparó intelectual y materialmente las traducciones del siglo XIX. Precisamente es en Gotinga donde estudian los hermanos Grimm, Ludwig Tieck, los hermanos Schlegel y los hermanos Humboldt (Sullivan 1983, 165). Aparte de Dieze, fue también la influencia de Ludwig Tieck la que contribuye a iniciar una de las fases más intensas de traducción al alemán del teatro español. Con colecciones importantes de impresiones teatrales en español, tratan, ahora sí, de traducir directamente de la lengua original, a menudo intentando recrear el lengua-

²⁷ Incluye una versión de *El astrólogo fingido* y *Peor está que estaba*, pero, a juzgar por su prólogo, tenía también conocimiento de *Lope*.

²⁸ Ver también Profeti 2011 y Fido 1992, 67-8. Sobre la historia de las traducciones en un caso concreto, el de *El secreto a voces*, ver Hoffmann 2011.

je formal en todas sus facetas (Brüggemann 1964; Canal 2017). En sus ponencias sobre teatro, A.W. Schlegel eleva a Calderón a la cumbre del arte del drama romántico en detrimento de Lope de Vega (Schlegel 1967; Hardy 1965; Neumeister 2003). Se traducen las primeras obras religiosas de Calderón y, a pesar del rápido desinterés de Schlegel por el autor de *La vida es sueño*, hay traductores como Johann Diederich Gries que siguen su modelo. Con todo, la apoteosis de Calderón, como Sullivan la llama, dura en realidad apenas un breve instante.

Esto no significa que deje de traducirse a Calderón, mas al contrario, la situación incluso abre un nuevo espacio para una apreciación más completa de todo el teatro del Siglo de Oro. No hay que olvidar, empero, que la labor crítica de los Schlegel se basaba en realidad en muy pocas obras. Los dos tomos del *Spanisches Theater* (1803 / 1809) de A.W. Schlegel incluyen únicamente obras de Calderón: *La devoción de la cruz*, *El mayor encanto, amor*, *La banda y la flor*; *El príncipe constante* y *La puente de Mantible*. Y en sus ponencias demuestra una posición muy crítica hacia el teatro de Lope (Brüggemann 1964, 185-6). Gries también se limita a traducir a Calderón en sus trabajos hispánicos (Diederich Gries 1840-41). El mérito de las traducciones de Gries y Schlegel estriba seguramente en su calidad poética. De su epistolario sabemos que invirtieron mucho trabajo tan solo en la elección de las asonancias más adecuadas (Lohner 1972, 118-19; Canal 2017, 294-5).²⁹ Sullivan opina que las traducciones de los románticos son «tan próximas a los originales como era humanamente posible hacerlas» (Sullivan, 1998, 189). Sus teorías de una compenetración total de forma y sentido les hizo ver en la polimetría barroca no un caos de voces, sino precisamente el deseo de cargar de significado hasta al elemento más pequeño (Kroll 2020).³⁰ Es la primera vez en la recepción alemana que hay un mayor interés por la forma y también por obras serias y religiosas que por los temas y tramas ingeniosas del teatro aurisecular. Además, hay que constatar que a partir de este momento el teatro barroco español empieza a conocerse con los respectivos nombres de los autores.

A pesar del esfuerzo de Schlegel y Gries, el corpus del teatro barroco traducido sigue siendo muy reducido y peca de una exagerada concentración en Calderón, aspecto este que parece influenciar el hispanismo alemán hasta hoy en día. Por otro lado, también conviene mencionar que muchos de los proyectos de traducción tuvieron poco éxito en las tablas. Mientras que *La vida es sueño* o *El príncipe constante* fueron, bajo la dirección de Goethe, grandes éxitos, obras como *La gran Cenobia* no pudieron satisfacer las altas expectativas que se había puesto en ellas (Sullivan 1983, 249-50).

²⁹ Para una edición digital de la correspondencia ver Schlegel 2020.

³⁰ Ver también Hölter 2014.

Un camino diferente llevaban los traductores en Viena, en la tradición de Josef Schreyvogel, cuyas versiones de Calderón y Moreto (*La vida es sueño*, *El médico de su honra* y *El desdén con el desdén*) se hicieron siempre con vistas al escenario y fueron en consecuencia grandes éxitos (Sullivan 1983, 266-9). Tanto es así que Viena es la ciudad del ámbito germano con la recepción más continua de Calderón. Directores del Burgtheater como Adolf von Wilbrandt, que también traducían teatro clásico español, lograron continuar con esta tradición (1983, 332-3).³¹

Cuando el interés fervoroso de los románticos alemanes por Calderón empieza a decaer, no deja de traducirse teatro español, sino que se amplía el corpus. Traductores como Julius Graf von Soden, Carl Richard, Otto von Malsburg, Hermann Kurz, Carl August Dohrn,³² Adolph von Schack, Ludwig Braunfels, Moritz Rapp, E.T.A. Hoffmann, Ferdinand von Biedenfeld, Reinhold Baumstark, Adolf von Wilbrandt, Christoph Andreas Mämminger, Eichendorff y Lorinser consiguen ofrecer un panorama muy amplio del teatro de los siglos XVI y XVII, puesto que también traducen a Gil Vicente, Lope de Rueda, Tirso de Molina, Moreto, Rojas y Ruiz de Alarcón, así como los entremeses de Cervantes. De Calderón y Lope se empieza a tener una impresión mucho más amplia, puesto que Eichendorff (1966, 2002, 2003) y Lorinser traducen también los autos sacramentales (Briesemeister 1973; Joan Tous 1989).³³

Debo también destacar a Adolph von Schack, puesto que es el primero que trata de emprender realmente un estudio a fondo de las fuentes españolas y de ofrecer como resultado de su trabajo un tomo con traducciones. Igual que A.W. Schlegel, su profesor en Bonn, publica un estudio de la historia del teatro español, el cual sin embargo se nutre de un conocimiento mucho mayor de obras barrocas y evita las especulaciones estéticas de su profesor. Aparte de sus trabajos de historia literaria, ofrece también un tomo titulado *Spanisches Theater* (1845), una alusión evidente al tomo de Schlegel (Rodiek 1994). A diferencia de este, que solo incluía obras de Calderón, von Schack ofrece una selección más panorámica del teatro aurisecular. Así, incluye traducciones de obras dramáticas de Cervantes (*El re-*

31 Hasta cierto punto sigue estando presente en el Burgtheater, pues el director Klaus Bachler empezó en su cargo con una puesta en escena de *La hija del aire* (1999) y lo cerró con una de *La vida es sueño* (2009). El actual director Martin Kušej (desde 2019) empezó con una obra de Kleist, pero abrirá la temporada 2020/21 con una puesta en escena de *La vida es sueño*. Tanto en la versión de Bachler como en la de Kušej usan una traducción de Sören Voima.

32 Es el primero que ofrece una traducción de *El burlador de Sevilla* directamente del español. Para un estudio monográfico del mito de don Juan en las letras alemanas, ver Müller-Kampel 1993.

33 Respecto a la importancia de Calderón para la propia poesía de Eichendorff, ver Rodiek 1990.

tablo de las maravillas / Das Wundertheater; La cueva de Salamanca / Die Höhle von Salamanca; El juez de los divorcios / Der Scheidungsrichter; El viejo celoso / Der eifersüchtige Alte), además de obras de Ruiz de Alarcón (*El tejedor de Segovia*), Lope (*Fuente Ovejuna*) y Calderón (*Los dos amantes del cielo*).

5 Siglo XX

En la primera mitad del siglo XX algunas obras del Barroco español se convirtieron en elementos fundamentales del canon burgués alemán. Especialmente las décadas de los veinte y treinta fueron años de grandes éxitos calderonianos sobre las tablas alemanas (Sullivan 1983, 341). Entre los nombres más famosos de la época figura nada menos que Hugo von Hofmannsthal, quien en sus reelaboraciones calderonianas como *Der Turm* y *Das große Welttheater* creó en el diálogo con sus fuentes textos de altísimo nivel literario. Aparte de Hofmannsthal hay nombres tan ilustres como H.C. Artmann y Hans Magnus Ezensberger traduciendo teatro clásico.

Obras como *El alcalde de Zalamea* se traducen repetidas veces y se representan con frecuencia.³⁴ Tuvo un notable éxito en los primeros sesenta años del siglo XX, con más de diez traducciones y adaptaciones, e incluso cuatro adaptaciones cinematográficas. *El alcalde de Zalamea* figuró como piedra de toque de las ideologías enfrentadas del siglo, y nos puede servir hoy como muestra del grado de apropiación del teatro aurisecular al que llegó la cultura alemana. El nazi Wilhelm von Scholz convierte el personaje de Pedro Crespo en una encarnación de la ideología de *Blut und Boden* del nazismo. Su traducción se representó muchas veces, e incluso estuvo de gira en Europa. En 1942 se convierte en una película: *Der große Schatten* (dir. Paul Verhoeven).³⁵ Los regímenes fascistas de España y Alemania se sirvieron precisamente del teatro del Siglo de Oro para construir una mayor cercanía cultural y política entre los dos países (Janué i Miret 2016). A pesar de esas complejas implicaciones políticas, durante el régimen nazi también se escriben los comentarios de gran profundidad y meritorias traducciones calderonianas de Max Kommerell (1946).³⁶

En la misma época parece que la obra le pudo servir a un autor y compositor oprimido por las leyes raciales de Núremberg. Me refiero

³⁴ Adolf Wildbrandt, Rudolf Presber, Otto von Taube, Eugen Gürster, Wilhelm von Scholz, Hans Schlegel, Werner Braiski, Karl Britten, Arthur Piechler y Gerd Otto tradujeron o adaptaron traducciones anteriores de la obra calderoniana (K. Reichenberger, R. Reichenberger 1979, 105-6).

³⁵ Ver al respecto también Kroll 2019.

³⁶ Traduce *La vida es sueño* y *La hija del aire*.

a Arthur Piechler, que escribe en 1940 la ópera *Pedro Crespo o Der Richter von Zalamea*. Si bien la supresión de personajes siempre puede deberse a circunstancias de representación, algunas de las modificaciones de Arthur Piechler me parecen significativas. Elimina, por ejemplo, el papel del hijo del protagonista, Juan, y el del rey, cuyas funciones pasan a Pedro Crespo. Este adquiere así un matiz bastante más viril e incluso violento, puesto que lucha ya al comienzo con el capitán don Álvaro, cuando este fuerza la entrada al aposento de Isabel. Por otra parte, consigue calmar de manera milagrosa el conflicto armado a punto de estallar, representado vivamente en escena. El poder de convicción de este Crespo es tan alto que incluso don Lope se rinde ante él. Quizá no sea la solución más acertada del conflicto, pero teniendo en cuenta la situación de la composición del libreto, podría tratarse de una cristalización del deseo de poder hacer frente al despotismo nacionalsocialista. Precisamente durante el tiempo de redacción de la obra, Arthur Piechler fue despedido de sus funciones de organista en Augsburg, puesto que según las leyes raciales de Núremberg fue judío «a medias».³⁷

Hans Schlegel puede considerarse el mayor mediador cultural entre España y Alemania en el siglo XX. Traduce 67 obras de Lope, además de comedias de Tirso de Molina, Calderón, Moreto, Guillén de Castro y sor Juana Inés de la Cruz (1941, 1964). Según sus propias palabras, fue durante un viaje en tren en España cuando se compró en 1914 *La estrella de Sevilla* y empezó a conocer el teatro clásico. A partir de ahí comenzó a coleccionar libros antiguos y debió de poseer un número considerable de impresos teatrales, que, por desgracia, fueron sustraídos en un robo que sufrió su domicilio en 1936 y reducidos a pasta de papel en una fábrica cercana (Schlegel, *Die alte spanische Bühne*). Sus traducciones se llevaron al escenario tanto durante el nacionalsocialismo como después de este (Sullivan 1983 381). Como señala también Sullivan, puede constatarse una presencia notable del teatro clásico español en las tablas alemanas durante los primeros decenios posteriores a la Segunda Guerra Mundial. El repertorio necesitaba un reajuste después del nazismo y autores importantes habían sido exterminados o estaban exiliados, por lo cual el recurso a clásicos probados (en las traducciones de Schlegel) parece lógico (Sullivan 1983, 376-7). De hecho, el efecto de las traducciones de Schlegel se sigue notando, puesto que en apariencia presentan textos perfectamente aptos para el escenario, mientras que las traducciones de Gries, por ejemplo, aunque valiosas desde el punto de vista filológico, no - o ya no - parecen cumplir con este propósito. A juzgar por las estadísticas del *Deuts-*

37 Justo después de la Segunda Guerra Mundial incluso se rueda una película comunista de *El alcalde de Zalamea*, que convierte el conflicto entre honor y los diferentes niveles jurídicos en un motivo de lucha de clases (Kroll 2019).

cher Bühnenverein, son escasos los años en los que no se representa *La vida es sueño* o *El gran teatro del mundo*.³⁸ No obstante, suelen ser producciones de pocas representaciones. Las estadísticas no siempre recogen el nombre del traductor pero entre los muchos que conoce *La vida es sueño*, el texto de Gries no parece ser el más representado. Hans Schlegel, en cambio, ha logrado ocupar el puesto más prominente entre los traductores de obras de Lope. Cuando en la segunda mitad del siglo XX se representa algo de Lope en Alemania, casi siempre parecen recurrir a un texto suyo. No obstante, hay que repetir que las menciones estadísticas no siempre ofrecen certeza absoluta sobre el traductor, pero los títulos dan indicios importantes. Además, sus traducciones tienen a menudo un éxito significativamente mayor que las obras calderonianas. Puede servirnos de ejemplo el año 1995 en el que se representó *La dama boba* (*Die kluge Närrin*, trad. Hans Schlegel) en Múnich en 56 ocasiones. De manera que se evidencia la importancia de traducciones afines a las tablas para conseguir una recepción mayor (Deutscher Bühnenverein 1995/1996). Asimismo en la temporada de 2002/2003 se representó *La discreta enamorada* (*Die schlaue Susanne*, trad. Hans Schlegel) en Bonn-Bad Godesberg y en Neuwied en un total de 105 ocasiones (Deutscher Bühnenverein 2002/2003).

Digno de mencionar es también Kurt Thurmann, puesto que contribuye, como Schlegel, a ampliar el canon de obras traducidas ya que ofrece un amplio tomo con versiones de Ruiz de Alarcón (1969). En esta dirección también hay que ver los trabajos de Klaus Laabs y André Bastian que traducen para representaciones concretas *¿De cuándo acá nos vino?*, de Lope, y *No hay burlas con las mujeres*, de Mira de Amesca, pero sus traducciones, al parecer, nunca llegaron a publicarse en forma de libro, sino que se limitaron a su presencia en las tablas.

6 Siglo XXI

El siglo XXI aún es joven; no obstante, hay que constatar que no se ha generado, hasta ahora, una producción importante de nuevas traducciones del teatro barroco español. Algunas de las obras más importantes se han traducido nuevamente (*La vida es sueño*, Hartmut Köhler, Sören Voima³⁹ y Georg Holzer;⁴⁰ *El gran teatro del mun-*

³⁸ Estas estadísticas teatrales abarcan casi todo lo que se representa en los países de habla alemana.

³⁹ La editorial Henschel Schauspiel Theaterverlag ofrece una buena plataforma para textos menos conocidos en Alemania, puesto que los distribuye entre teatros, actores, autores y demás interesados, sin pasar necesariamente por la cara producción de libros impresos. El texto de Voima se ha publicado allí, por ejemplo.

⁴⁰ También el antes mencionado Henschelverlag ofrece una traducción de Sören Voima de *La vida es sueño*, de 2009.

do, Gerhard Poppenberg;⁴¹ *El alcalde de Zalamea*, Dorothee Grokenberger, Nora Wiedenmann).⁴² La famosa traductora Susanne Lange vertió además en 2019 *El príncipe constante* en un texto por ahora inédito. Aparte de estos trabajos hay diferentes reediciones de traducciones de siglos anteriores, como la de Hans Urs von Balthasar de *El gran teatro del mundo* (Calderón 2011) y las de *La vida es sueño* y *La gran Cenobia* de Johann Diederich Gries (Calderón 2015a, 2018). Llama por tanto la atención que el canon de obras que se siguen traduciendo se ha reducido de manera drástica y los traductores son, con la excepción de Susanne Lange, Sören Voima y Georg Holzer, en primer lugar profesores universitarios. Los trabajos de estos estudiosos, aun siendo acercamientos de gran valor a los textos, son difícilmente aprovechables para los teatros puesto que se publican por editoriales casi exclusivamente dirigidas al ámbito académico.

Precisamos, por tanto, de tres elementos para reavivar una recepción activa del teatro del Siglo de Oro: necesitamos nuevos traductores como Susanne Lange y Georg Holzer que sean capaces de traducciones dignas del nivel filológico del hispanismo alemán, pero que a la vez ofrezcan textos aptos para una difusión más allá de las aulas; necesitamos una cultura teatral que amplíe su canon y se interese por éxitos olvidados de su propia tradición de traducciones; y necesitamos un amplio estudio conjuntivo de la diseminación del teatro español por las tradiciones teatrales de Europa.

Bibliografía

- Alarcón, J. Ruiz de (1969). *Mantel und Degen. 9 Komödien*. Übersetzung von K. Thurmman. München: Winkler.
- ARTELOPE = Oleza Simó, J. (dir.). ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega. <https://artelope.uv.es/#inicio>.
- Becker, R. (1783). *Schauspiele nach deutschen Plänen*. Dresden; Leipzig: Breitkopf.
- Briesemeister, D. (1973). «Sobre la traducción de autos sacramentales por Joseph von Eichendorff». Flasche, H. (ed.), *Hacia Calderón. Segundo Coloquio Anglogermano*. Berlin: de Gruyter, 27-33.
- Briesemeister, D. (1994). «Deutsche Übersetzungen aus dem Spanischen seit 1945». Roloff, V. (Hrsg.), *Übersetzungen und ihre Geschichte. Beiträge der romantischen Forschung*. Tübingen: Gunter Narr, 92-119.
- Briesemeister, D. (2004). *Spanien aus deutscher Sicht. Deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute*. Hrsg. von H. Wentzlaff-Eggebert. Tübingen: Max Niemeyer.

⁴¹ Hay también una versión del suizo Thomas Hürlimann (2012) que se representó en 2000 y 2007 en Einsiedeln (Suiza).

⁴² Traducciones puntuales como la de *No hay burlas con las mujeres* de André Bastian de 2004 no cambian este panorama global de una falta de nuevas traducciones de un corpus más amplio.

- Briesemeister, D.; Wentzlaff-Eggebert, H. (Hrsgg) (2003). *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena: Verdichtungen der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*. Heidelberg: Winter.
- Brüggemann, W. (1964). *Spanisches Theater und deutsche Romantik*. Münster: Aschendorff.
- Calderón de la Barca, P. (2011). *Das große Welttheater*. Übersetzung von H.U. von Balthasar. Freiburg: Einsiedeln.
- Calderón de la Barca, P. (2015a). *Die große Zenobia*. Übersetzung von J. Diederich Gries. Hannover: Wehrhahn.
- Calderón de la Barca, P. (2015b). *El secreto a voces*. Ed. de W. Aichinger, S. Kroll, F. Rodríguez-Gallego. Kassel: Reichenberger.
- Calderón de la Barca, P. (2018). *Das Leben ein Traum*. Übersetzung von J. Diederich Gries. Hannover: Wehrhahn.
- Calderón Digital = Antonucci, F. (dir.) (2017). *Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*. <http://calderondigital.unibo.it/pages/3909>.
- Canal, H. (2017). *Romantische Universalphilologie. Studien zu August Wilhelm Schlegel*. Heidelberg: Winter.
- Carbajo Lago, M. (2018). «Amado y aborrecido: la edición de Juan de Vera Tassis y su *modus operandi*». *Anuario Calderoniano*, 11, 39-62.
- Coenen, E. (2008). «Sobre el texto de *Darlo todo y no dar nada* y la transmisión textual de las comedias de Calderón». *Criticón*, 102, 195-209.
- Cotticelli, F. (2002). «Sobre Calderón y *La vida es sueño*: momentos del teatro contemporáneo». Arellano, I. (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, vol. 2. Kassel: Reichenberger, 457-65.
- Deutscher Bühnenverein (1995/1996). *Wer spielte was? Werkstatistik Deutschland, Österreich, Schweiz*. Köln: Deutscher Bühnenverein.
- Deutscher Bühnenverein (2002/2003). *Wer spielte was? Werkstatistik Deutschland, Österreich, Schweiz*. Köln: Deutscher Bühnenverein.
- Diederich Gries, J. (1840-41). *Schauspiele von don Pedro Calderon de la Barca*, 1-8. Berlin: Nicolai.
- Eichendorff, J. von (1966). *Übersetzungen II: Unvollendete Übersetzungen aus dem Spanischen, Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. XVI. Hrsg. von K. Dahme. Regensburg: Josef Habel.
- Eichendorff, J. von (2002). *Übersetzungen I: Geistliche Schauspiele von Don Pedro Calderón de la Barca, Zweiter Teil, Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. XV, 2. Hrsg. von H. Fröhlich. Tübingen: Max Niemeyer, 386-443.
- Eichendorff, J. von (2003). *Übersetzungen I: Der Graf von don Lucanor, Geistliche Schauspiele von don Pedro Calderón de la Barca, Erster Teil, Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. XV, 1. Hrsg. von H. Fröhlich. Tübingen: Max Niemeyer.
- Fido, F. (1992). «I drammi spagnoleschi di Carlo Gozzi». *Italia e Spagna nella cultura del '700*. Roma: Accademia nazionale dei Lincei, 63-85.
- Franzbach, M. (1974). *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik*. München: Fink.
- Franzbach, M. (2016). *Sozialgeschichte der spanischen Literatur in Deutschland*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Fritz, B. (1994). *Was geschah mit Don Pedro Calderón... Fallstudien zu deutschsprachigen Theaterbearbeitungen dreier Comedias*. Tübingen: Gunter Narr.
- Hardy, S.L. (1965). *Goethe, Calderón und die romantische Theorie des Dramas*. Heidelberg: Winter.

- Harsdörffer, G.-P. (1643). *Frauenzimmer Gesprächspiele, so bey Ehr- und Tugendliebenden Gesellschaften... beliebt und geübet werden mögen: Samt einer Zugabe... Melissa*, Bd. 3. Nürnberg: Endter.
- Hoffmann, J. (2011). «Variationen chiffrierter Rede. Italienische, französische und deutsche Bearbeitungen von Calderóns *El secreto a voces*». Aichinger, W.; Kroll, S. (Hrsgg.), *Laute Geheimnisse. Calderón und die Chiffren des Barock*. Wien: Turia + Kant, 113-34.
- Hölter, A. (2014). «Reim und Assonanz als Bedeutungsträger in der Romantik». Schmidt, W. Gerhard (Hrsg.), *Faszinosum 'Klang'. Anthropologie - Medialität - Kulturelle Praxis*. Berlin: de Gruyter, 183-99.
- Hürtlimann, T. (2012). *Das Einsiedler Welttheater, nach Calderón de la Barca, und in englischer Fassung: Cork's World Theatre*. Hrsg. von S. Boyd, M. Schewe. Berlin: Schibri.
- Januá i Miret, M. (2016). «The Role of Culture in German-Spanish Relations during National Socialism». Clara, F.; Ninhos, C. (eds), *Nazi Germany and Southern Europe, 1933-45. Science, Culture and Politics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 84-104.
- Joan Tous, P. (1989). «Eine wahre Ehrensache für uns Katholiken: Franz Lorinser, traductor y comentarista de los autos sacramentales calderonianos». Tietz, M. (Hrsg.), *Das Spanieninteresse im deutschen Sprachraum. Beiträge zur Geschichte der Hispanistik vor 1900*. Frankfurt: Vervuert, 131-48.
- Kommerell, M. (1946). *Beiträge zu einem deutschen Calderón*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Kroll, S. (2019). «*El alcalde de Zalamea*: dos adaptaciones cinematográficas de Calderón». Presotto, M. (ed.), *El teatro clásico español en el cine*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 117-38. Biblioteca di *Rassegna iberistica* 15. <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-330-4/007>.
- Kroll, S. (2020). «Traducir rimas: Las asonancias calderonianas en las traducciones de Johann Diederich Gries». Ehrlicher, H.; Grünngel, C. (eds), *Calderón más allá de España: traslados y transferencias culturales = XVIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón* (Vercelli y Turin, 4-7 de julio de 2017). Kassel: Reichenberger, 253-76.
- Lessing, G.E. (1985). *Hamburgische Dramaturgie. Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 6. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Linguet, S.-N.-H. (1770). *Théâtre espagnol*. 4 vols. Paris: De Hansy.
- Lohner, E. (Hrsg.) (1972). *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel, Briefe*. München: Winkler.
- Müller-Kampel, B. (1993). *Dämon-Schwärmer-Biedermann. Don Juan in der deutschen Literatur bis 1918*. Berlin: E. Schmidt.
- Neumeister, S. (1996). «Calderón in Wien: *Fineza contra fineza* (1671)». Baasner, F. (Hrsg.), *Spanische Literatur - Literatur Europas. Wido Hempel zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Max Niemeyer, 313-23.
- Neumeister, S. (2003). «La romantización del drama áureo en Alemania». Díez Borque, J.M.; Alcalá-Zamora, J. (eds), *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*. Madrid: SEACEX, 123-38.
- Noe, A. (2001). «Die Rezeption spanischer Dramen am Wiener Kaiserhof des 17. Jahrhunderts: Versuch einer Bilanz». *Daphnis*, 30, 159-218.
- Oelker, P. (2004). *Die Neuberin. Die Lebensgeschichte der ersten großen deutschen Schauspielerin*. Hamburg: Rowohlt.

- ONSTAGE = Blom, F.R.E. (dir.). *ONSTAGE. Online Datasystem of Theatre in Amsterdam from the Golden Age to the Present*. <http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/>.
- ONSTAGE (2020a). «Casandra en Karel Baldeus». Blom, F.R.E. (dir.), *ONSTAGE*. <http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/plays/302>.
- ONSTAGE (2020b). «Die mahlende Liebe von Celia und Prospero». Blom, F.R.E. (dir.), *ONSTAGE*. <http://www.vondel.humanities.uva.nl/onstage/plays/568>.
- Piechler, A. (s.f.). *Pedro Crespo oder Der Richter von Zalamea*. München: Hermann Rinn.
- Profeti, M.G. (2011). «Calderón en las reescrituras de Gozzi». Tietz, M.; Anschent, G. (eds), *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral = XV Coloquio Anglogermano sobre Calderón* (Wroclaw, 14-18 de julio de 2008). Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 415-34.
- Reichenberger, K.; Reichenberger, R. (1979). *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano. Teil I / Tomo I*. Kassel: Thiele & Schwarz
- Reichenberger, K.; Reichenberger, R. (1999). *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano. Teil II / Tomo 2*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Reichenberger, K.; Reichenberger, R. (2009). *Bibliographisches Handbuch der Calderón-Forschung / Manual bibliográfico calderoniano. Teil IV / Tomo IV*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Rodiek, C. (1990). «„Und die Welt hebt an zu singen“. Eichendorffs Beitrag zu einem deutschen Calderón». *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft*, 50, 195-205.
- Rodiek, C. (1994). «Die hispanistischen Arbeiten des Grafen von Schack». Lenz, C. (Hrsg.), *Adolf Friedrich Graf von Schack. Kunstsammler, Literat und Reisender*. Heidelberg: Braus, 85-93.
- Rössig, W. (1997). *Literaturen der Welt in deutscher Übersetzung. Eine chronologische Bibliographie*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Schack, G.A. von (1845). *Spanisches Theater*. Frankfurt am Main: Sauerländer.
- Schlegel, A.W. (1803-09). *Spanisches Theater*. Berlin: Hitzig.
- Schlegel, A.W. (1967). *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Zweiter Teil*. Hrsg. von E. Lohner. Stuttgart; Berlin: W. Kohlhammer.
- Schlegel, A.W. (2020). «August Wilhelm von Schlegel an Ludwig Tieck». Strobel, J.; Bamberg, C. (Hrsgg), *Digitale Edition der Korrespondenz August Wilhelm Schlegels*. Dresden, Marburg, Trier. <https://august-wilhelm-schlegel.de/version-07-20/briefid/918>.
- Schlegel, H. (1941). *Spanische Bühnenklassiker in deutschen Nachdichtungen*. Berlin: Widukind.
- Schlegel, H. (1964). *Spanisches Theater. Tirso de Molina, Moreto, Cervantes, u. a.* München: Winkler.
- Schlegel, Hans (s.f.). *Die alte spanische Bühne*. Manuscrito, Deutsches Literaturarchiv Marbach, 78.4492.
- Seifert, H. (1985). *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft.
- Seifert, H. (2010). *Ergänzungen und Korrekturen des Autors zum Spielplan 1622-1705 (Stand 2010)*. t.Ly/tS4m.
- Sommer-Mathis, A. (2004). «Feste am Wiener Hof unter der Regierung von Kaiser Leopold I. und seiner ersten Frau Margarita Teresa (1666-1673)». Checa

- Cremades, F. (ed.), *Arte barroco y ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: SEACEX, 231-56.
- Sommer-Mathis, A. (2011). «Calderón y el teatro imperial de Viena». Martínez Millán, J.; González Cuerva, R. (eds), *La dinastía de los Austria. Las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, vol. 3. Madrid: Polifemo, 1965-89.
- Sommer-Mathis, A.; Reyes Peña, M. de los (2000). «Una fiesta teatral en la Corte de Viena (1633): El vellocino de oro de Lope de Vega». Profeti, M.G. (a cura di), «*Otro Lope no ha de haber*». *Atti del convegno internazionale su Lope de Vega* (10-13 febbraio, 1999), vol. 2. Firenze: Alinea, 201-51.
- Sullivan, H.W. (1983). *Calderón in the German Lands and the Low Countries: His Reception and Influence, 1654-1980*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tiemann, H. (1947-48). «Über Lope de Vegas Bild und Wirkung in Deutschland». *Romanistisches Jahrbuch*, 1, 233-75.
- Tiemann, H. (1956). *Das spanische Schrifttum in Deutschland: von der Renaissance bis zur Romantik. Eine Vortragsreihe*. Hamburg: Ibero-Amerikanisches Institut.
- Tiemann, H. (1970). *Lope de Vega in Deutschland: kritisches Gesamtverzeichnis der auf deutschen Bibliotheken vorhandenen älteren Lope-Drucke und -handschriften nebst Versuch einer Bibliographie der deutschen Lope-Literatur 1629-1935*. Hildesheim: Olms.
- Tietz, M. (2004). «La recepción del Don Juan de Tirso de Molina en el ámbito cultural alemán. Cuatro ejemplos recientes». Díez Borque, J.M.; Alcalá-Zamora, J. (eds), *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*. Madrid: SEACEX, 185-204.
- Tietz, M. (2005). «El breve entusiasmo por *La puente de Mantible* de Calderón de la Barca en el primer romanticismo alemán». Pedraza Jiménez, F.B.; González Cañal, R.; Marcello, E.E. (eds), *La comedia de caballerías = Actas de las XX-VIII jornadas de teatro clásico de Almagro* (Almagro, 12-14 de junio de 2005). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 205-26.
- Tietz, M. (2008). «La recepción de Francisco de Rojas en el mundo cultural de habla alemana». Pedraza Jiménez, F.B.; González Cañal, R.; Marcello, E. (eds), *Rojas Zorrilla en su IV Centenario = Congreso Internacional* (Toledo, 4-7 de octubre de 2007). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 99-133.
- Tietz, M. (2020). «*El teatro del Siglo de Oro y su paulatina presencia en la cultura y la literatura teatrales en los países de habla alemana durante los siglos XVII y XVIII*». Antonucci, F.; Vuelta García, S. (a cura di), *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVIII)*. Firenze: Firenze University Press, 77-114. <http://doi.org/10.36253/978-88-5518-150-1.7>.
- Vega, L. de (1993). *Fuente Ovejuna*. Übersetzung von H. Stenzel. Stuttgart: Reclam.
- Velázquez, L.J. (1769). *Geschichte der spanischen Dichtkunst, aus dem Spanischen übersetzt und mit Anmerkungen erläutert von Johann Andreas Dieze*. Göttingen: Bossiegel.
- Wilson, E.M. (1955). «La edición princeps de *Fieras afemina amor*». *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos*, 24, 7-28.

