

# El *Alarcos* de Friedrich Schlegel, ¿un drama a la calderoniana?<sup>1</sup>

Irene Pacheco

Universitat de València  
irene.pacheco@uv.es

Recepción: 18/04/2022, Aceptación: 26/11/2023, Publicación: 31/12/2023

## Resumen

Al calor del interés por la cultura y las letras hispanas que crece en Alemania desde la segunda mitad del siglo XVIII, nacen piezas dramáticas inspiradas en ambientes o personajes españoles. Ejemplos de ello son *Clavijo* (1774) de Goethe, o *Ponce de León* (1804) de Brentano. En algunos de los estudios fundamentales sobre el calderonismo alemán romántico, se alude al *Alarcos* de Friedrich Schlegel como una tragedia compuesta bajo el influjo calderoniano, sin más profundización. A partir de ahí, este artículo investiga la relación de esta obra de Schlegel con Calderón y la literatura española, para determinar que esta va más allá del componente temático. El *Alarcos* de Schlegel, además de recuperar la leyenda hispana del conde Alarcos, fue una pieza innovadora y controvertida porque imitó la forma polimétrica del teatro barroco español. Schlegel trató de proyectar en su pieza la convicción romántica de la imbricación intrínseca entre forma y contenido, aspecto que vio encarnado en el teatro barroco español. Por tanto, ante la ausencia de un testimonio crítico que explique la interpretación que el Romanticismo alemán hizo de la forma del teatro del Siglo de Oro, el *Alarcos* de Schlegel contribuye a llenar ese vacío.

## Palabras clave

Teatro del Siglo de Oro; polimetría; asonancia; tragedia; Romanticismo alemán.

1. Este trabajo se beneficia de la Ayuda para la formación de doctores PRE2020-094755 otorgada por el Ministerio de Ciencia e Innovación y, a su vez, es parte del proyecto de I+D+i, referencia PID2022-136431NB-C62, financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033.

### Abstract

*English title.* Friedrich Schlegel's *Alarcos*. A drama in the style of Calderón? Germany's increasing fondness of Spanish literature and culture starting in the second half of the 18th century spawned dramas inspired in Spanish settings or characters. Examples of this are *Clavijo* (1774) by Goethe or *Ponce de León* (1804) by Brentano. Some key studies on German Romantic Calderonism mention *Alarcos* by Friedrich Schlegel as a tragedy influenced by Calderón without digging any deeper. Starting from this premise, this article investigates the relationship between Schlegel's work and Calderón and Spanish literature to argue that it goes beyond a thematic similarity. Apart from recovering the Spanish legend of Count Alarcos, Schlegel's *Alarcos* was an innovative and controversial work because it imitated the polyrhythm in Spanish Baroque theater. Schlegel attempted to portray through his work the intrinsic tie between form and content, which in his eyes was embodied in Spanish Baroque theater. Therefore, given the absence of a critical testimony explaining German romantics' interpretation of form in Spanish Golden Age theater, Schlegel's *Alarcos* helps fill that void.

### Keywords

Golden Age theater; polyrhythm; assonance; tragedy; German Romanticism.

## Introducción

La obra literaria de F. Schlegel (1772-1829), en comparación con su producción crítica, no recibió demasiado interés. En particular, el drama de *Alarcos* de 1803 ha quedado fuera del canon de la literatura romántica alemana y la germanística ha tendido a contemplarlo con recelo. En su edición crítica, Dehrmann (2013: 210) llama la atención al respecto y anima al estudio de *Alarcos* alegando que, del mismo modo que *Lucinde* (1799), se trata de una manifestación literaria de la poética romántica y la propuesta estética de Friedrich Schlegel. Esto es cierto, pero, en esta ocasión, el drama de *Alarcos* interesa no tanto como reflejo de los principios estéticos románticos sino, más bien, en la medida en que cons-

tituye una materialización de la interpretación del drama español del Siglo de Oro en el Romanticismo alemán.

El hecho de que el teatro del Siglo de Oro, particularmente el de Calderón, sea identificado por los románticos alemanes como obra romántica por excelencia, por un lado, y que el *Alarcos* de Schlegel se constituya como un intento de ejemplificar qué es el drama romántico, explica que en esta pieza dramática ambas cuestiones, el calderonismo alemán y la estética romántica, se encuentren imbricadas y proyectadas. Es por esto que el *Alarcos* de Friedrich Schlegel, junto con las traducciones de obras calderonianas llevadas a cabo por su hermano August Wilhelm, son documentos mucho más reveladores para la comprensión de la interpretación romántica del drama del Siglo de Oro que los escasos testimonios teóricos.

En varias ocasiones, la crítica se ha referido al *Alarcos* como una obra concebida al calor del teatro de Calderón (Tiemann 1936: 165; Sullivan 1983: 243; Hoffmeister 1980: 146-181). Lo cierto es que, como señala Becker-Cantarino (1980: 121-133), España sirvió como inspiración para los autores alemanes ya en el siglo XVIII y *Alarcos* puede englobarse en esa hilera de obras a la hispana. Del mismo modo que *Claudine von Villa Bella* de Goethe, *Ponce de León* de Brentano o todavía el *Almansor* de Heine, que recrean personajes, costumbres y ambientes españoles, el *Alarcos* de Schlegel refunde la leyenda hispana del romance del conde Alarcos, que ya contaba con dramatizaciones áureas hispanas de la mano de Lope y otros. Sin embargo, el contenido del drama se relega a un segundo plano porque lo que realmente interesa, a la hora de concebir la obra como propuesta romántica pero también como interpretación práctica del drama hispano, es el modo de hacer, la configuración de la obra, su mecanismo y su forma externa, que provienen de la influencia del teatro de Calderón. En la reseña de F. T. Mann, “Ueber Friedrich Schlegel’s Alarcos” (*apud* Dehrmann 2013: 118),<sup>2</sup> se subraya que precisamente la forma del texto es la particularidad que hay que destacar:

Die glänzendste Seite des vorliegenden Products, nicht in Rücksicht seiner selbst [...] sondern in Vergleichung mit andern, antiken oder modernen Werken ähnlicher Art, ist seine Form, wodurch es zum Theil ein ganz neues Kunstgebiet eröffnet. [Lo más brillante del producto que aquí tenemos, no en cuanto a sí mismo sino en comparación con otras obras antiguas y modernas parecidas, es su forma, a través de la que, en parte, se abre un nuevo campo artístico.]<sup>3</sup>

Efectivamente, el interés de la obra reside en su forma, también si se la concibe como vía de acceso al calderonismo romántico alemán. La forma del texto,

2. Todas las referencias a recensiones de la época se citan por la recopilación que proporciona el editor.

3. Todas las traducciones de citas en prosa son de la autora del artículo.

como tratará de mostrar este artículo, es una imitación de la fisonomía del drama áureo, a pesar de que la crítica que señala el parentesco entre el teatro de Calderón y *el Alarcos* tiende, como aquí Forster (2013: 10), a eludir esta peculiaridad:

[...] his romantic play *Alarcos* (a work notable for its imitation of the Spanish playwright Calderón, who became increasingly important to the Schlegels as a model of romantic literature from this time on).

La forma del teatro áureo llama la atención especialmente a los románticos de Jena porque en ella encuentran, como se explicará a continuación, el ideal reconciliador del arte romántico, donde deben aunarse los diferentes períodos de la historia en sus distintas manifestaciones literarias. Con la intención de lograr esa reconciliación romántica, Friedrich Schlegel utiliza la polimetría y la asonancia, aspectos ajenos a la dramaturgia alemana hasta entonces, para crear su modelo de drama romántico que, formalmente, como cabe esperar, es un calco del drama español del Siglo de Oro. El modelo se lo proporciona su hermano A.W. Schlegel, con unas traducciones de Calderón que reproducen todo el aspecto formal e introducen en Alemania la métrica española:

Genauere Nachbildungen spanischer Versmaße und Strophenformen lieferte August Wilhelm Schlegel mit seiner Verdeutschung von Calderón-Dramen (Kofler 2007: 1746) [August Wilhelm Schlegel proporciona, con su germanización de Calderón, reproducciones exactas de la métrica y las formas estróficas españolas.]

En efecto, el *Spanisches Theater* de Schlegel presta especial atención a toda a polimetría, ritmo, retórica y recursos auditivos de Calderón. A diferencia de la Ilustración alemana (*Aufklärung*) que concibe el teatro clásico español como fuente de materiales que deben ser adaptados,<sup>4</sup> el Romanticismo alemán ve a Calderón “nicht als eine Fundgrube für dramatische Inventionen, sondern als Beispiel einer großen ‘romantischen’ Poesie” (Tiemann 1936: 160) [no como una mina de invenciones dramáticas, sino como ejemplo de una gran poesía romántica], en la que la forma es la protagonista.

4. Dieze, por ejemplo, en su traducción de *Orígenes de la poesía castellana* de Velázquez (1769: 330), comenta al respecto las comedias españolas que “auch für unsere Dichter, die für die Bühne arbeiten, eine unermesslich reiche Fundgrube sein würden, woraus sie nicht allein große Menge von Sujets, Planen, Situationen und Charakteren nehmen sondern auch viele dieser Stücke mit leichter Mühe in regelmäßige verwandeln und mit den nötigen Änderungen für unsere Bühne umarbeiten könnten” [esto puede ser una mina riquísima para nuestros poetas que trabajan para la escena, pues de ahí pueden no solo tomar gran cantidad de sujetos, tramas, situaciones y caracteres, sino que además pueden adaptar, con poco esfuerzo, muchas de estas piezas a una forma regulada y con las variaciones que sean precisas para nuestra escena.]

## El fracaso escénico de *Alarcos*

La cuestión de la forma dio lugar a numerosos enfrentamientos entre autores alemanes durante el siglo XVIII. Ante la problemática de cómo germanizar correctamente a autores extranjeros, Homero o Shakespeare dividieron a sus admiradores en dos bandos claramente diferenciados a cada lado de una brecha bien profunda entre la forma y el fondo (Fuhrmann, 1987). Lo mismo ocurrió con la literatura española y, de modo muy evidente, con Calderón.

El Calderón alemán puede concebirse *grosso modo* como un coloso bifronte. Aunque en el ámbito hispano el Calderón de A. W. Schlegel haya recibido mayor atención, no hay que olvidar que, a la hora de la verdad, es decir, sobre las tablas, el Calderón que verdaderamente triunfó en Alemania fue uno muy distinto al de Schlegel y, sin embargo, el mismo. Mientras que el de Schlegel prioriza un apego extremo a todos los aspectos formales, el Calderón de Schreyvogel y la tradición traductora vienesa se libera de la palabra poética y se adapta a los convencionalismos que reclama el público alemán. No por ello, sin embargo, puede negársele la fidelidad con su original hispano, como sí ocurre en adaptaciones más tempranas, como es el caso del conocido *Amtmann Graumann*, donde de Pedro Crespo quedan poco más que algunos parlamentos casi intactos que no casan con su nueva circunstancia.<sup>5</sup>

Qué hacer con Calderón, con su retórica barroca y su colorido métrico, fue una cuestión que ocupó a los hispanistas alemanes románticos. Goethe, por ejemplo, osciló entre ambas posturas. Como director en Weimar, no dudó en exigir al público un refinamiento mayor del que este estaba dispuesto a conceder (Goethe 1963: 503). Con ese propósito escenificó al Calderón de Schlegel, como cuenta Tiemann (1936: 173):

Demnach hat er [Goethe] die spanischen Schauspiele dazu benutzt, den Geschmack des Publikums daran zu gewöhnen, auf der Bühne die Befriedigung der höheren Forderungen der Einbildungskraft zu verlangen. [Goethe ha utilizado el drama español con el fin de acostumar el gusto del público a exigir que el tablado satisficiera las más altas demandas de su capacidad imaginativa.]

Con todo, posteriormente asume la extrañeza de un Calderón germanizado con todas sus particularidades formales y advierte que traer a autores españoles al tablado alemán sin filtrarlos previamente podía no resultar buena idea.<sup>6</sup> En este sentido, por ejemplo, respecto a Shakespeare y Calderón, decía Goethe (1963: 947):

5. Sobre la superficialidad con la que la obra de Schröder refunde la original de Calderón, véanse, por ejemplo, Farinelli (1893: 114), Tiemann, (1936: 157), Brüggemann (1964: 147- 148), Günther (1926), Sullivan (1993: 169- 170), Franzbach (1982: 117-118).

6. Para una aproximación a las variables posiciones de Goethe ante Calderón en calidad de poeta, de director teatral y de crítico, véase Tiemann (1936: 170- 176).

Shakespeare und Calderon haben solchen Vorlesungen einen glänzenden Eingang gewährt; jedoch bedenke man immer dabei, ob nicht hier gerade das imposante Fremde, das bis zum Unwahren gesteigerte Talent der deutschen Ausbildung schädlich werden müsse! [Shakespeare y Calderón les han brindado una brillante entrada a estas conferencias; sin embargo, siempre queda advertir si su imponente extrañeza y su talento llevado hasta lo inverosímil podrían ser dañinos para la formación alemana.]

Tiemann (1936: 171- 173) señala el interés de Goethe por la métrica calderoniana que, del mismo modo que otros poetas de su tiempo, ensayó en sus propias obras originales. El crítico apunta, además, que esta atracción por la forma del drama áureo condujo a Goethe a enrolarse en el proyecto de los Schlegel de llevar a la escena obras de teatro de gran complejidad retórica y métrica.

Del mismo modo que el refinamiento formal o los convencionalismos de una obra de teatro extranjera propios de su época podían provocar rechazo o devoción, la dramaturgia alemana del XVIII se encontraba escindida entre los defensores de un teatro trivial y entregado a las exigencias del público, y un teatro altisonante, culto y artístico. El *Alarcos* de Schlegel nace en este contexto. Como señala Dehrmann (2013: 217), la crítica de *Alarcos* se enfocó en gran medida no en el drama en sí sino en lo que este representaba en el panorama teatral de la época:

Die öffentliche Diskussion um Schlegels *Alarcos* wurde also maßgeblich von einem Streit zwischen zwei Lagern bestimmt. Vereinfacht gesprochen, kämpft das Lager 'Schlegel-Goethe' gegen das Lager 'Kotzebue'. (...) Ist Schlegels *Alarcos* also ein kollaterales Opfer dieses Streit? [La discusión pública sobre el *Alarcos* de Schlegel se vio determinada por una disputa entre dos grupos. Dicho sencillamente, el grupo de Schlegel y Goethe luchaba contra el de Kotzebue. ¿No es el *Alarcos* de Schlegel un daño colateral de esta disputa?]

La puesta en escena de *Alarcos* se llevó a cabo gracias a la aprobación de Goethe que, como director teatral, recibió numerosas críticas por monopolizar el tablado con piezas que no respondían al gusto popular y tratar de imponer al público cómo recibir tales obras. En una reseña de 1802, se lee:

Wir wünschen nochmals zur Ehre des Hrn. v. Göthe, daß es nicht wahr sein möge, daß er Dünkel und Parteylichkeit so weit getrieben habe, dem Weimarschen Parterre zu verbieten, über eine klare Absurdität zu lachen, und einem Schrifsteller zu verbieten, ein zu Weimar aufgeführtes Stück (...) seiner Ueberzeugung gemäß zu beurtheilen (*apud* Dehrmann 2013: 113). [Nos gustaría que, por el honor del señor Goethe, no fuese cierto que haya llevado tan lejos la arrogancia y la parcialidad como para prohibir a la platea de Weimar reírse de una clara absurdidad, y prohibir también a un escritor (...) juzgar según su propio convencimiento una pieza representada en Weimar.]

Según los testimonios de la época, el episodio de *Alarcos* resultó en un completo fraude escénico en el que Goethe se vio obligado a imponer su autoridad. La obra se estrenó en Weimar en 1802 ante un público con grandes expectativas que, sin embargo, se mostró muy reacio al aplauso. El fracaso culminó cuando, en un pasaje muy próximo al final, se escucharon risas entre los espectadores. Se trataba del verso que anunciaba la muerte del rey, “Aus Furcht zu sterben, ist er gar gestorben” [del miedo a morir, se murió], cuyo carácter paradójico abunda en todo el drama. Ante las carcajadas, Goethe se levantó y ordenó silencio (Scholl 1906: 177; Dehrmann 2013: 112, 145- 147).

Scholl cuenta que Schiller prepara el estreno de la obra no sin reparo y advierte a Goethe que el bando contrario (entiéndase el mencionado “grupo Kotzebue”) aprovechará la ocasión para mofarse: “Einem Schritt zum Ziele werden wir durch diese Vorstellung nicht thun, oder ich müsste mich ganz betrügen” [Con esta representación no estaremos caminando hacia el objetivo, o yo estoy muy equivocado]. Con todo, Goethe apuesta por el beneficio que traerá el colocar sobre tablas alemanas la colorida versificación de *Alarcos*: “was wir dabei gewinnen scheint mir hauptsächlich das zu sein, dass wir diese äusserst obligaten Sylbenmasse sprechen lassen und sprechen hören” (Scholl 1906: 177) [me parece que lo que ganamos con esto es fundamentalmente que así podremos dejar hablar y escuchar hablar a estas estrofas muy necesarias.]

Tal y como sospechaba Schiller, el *Alarcos* recibió numerosas críticas en la época. En gran parte de sus reseñas prima un tono burlesco y despectivo. Por ejemplo, la ya citada reseña de 1802 arranca dictaminando que “wenn der jüngere Herr Schlegel durch dieses Trauerspiel seinen noch bis auf den heutigen Tag bezweifelten Dichterruhm zu begründen vermeint hat: so ist er von seinen Genius nie übler berathen worden, als diesesmal” (*apud* Dehrmann 2013: 109) [si el joven Schlegel cree que con esta tragedia ha justificado su talento poético, hasta hoy puesto en duda, entonces nunca se ha dejado aconsejar tan mal por su genio como en esta ocasión] y en 1803, un reseñador anónimo se indigna de que un medio público hable de la representación de *Alarcos* en Weimar como un éxito y replica que “Zur Steuer der Wahrheit, muß ein Augenzeuge erklären, daß jede Behauptung eine Verläumdung für die geschmackvollen Einwohner von Weimar enthält” (*apud* Dehrmann 2013: 145) [Por el bien de la verdad, un testigo debe aclarar que esta afirmación es una difamación para el público de buen gusto de Weimar].

En su *Geschichte* de 1812, Friedrich Schlegel (1843, II: 128) advierte sobre el peligro de imitar sin restricciones el drama español dada la imposibilidad para los alemanes de incorporar las formas de la dramaturgia hispana. Parece muy probable que el episodio de *Alarcos* le hubiera obligado a asumirlo.

## Asonancia y romance: material hispano en *Alarcos*

El estreno de *Alarcos* fue un experimento arriesgado porque proponía una concepción del drama como artefacto musical al que el público alemán no estaba acostumbrado e incorporaba recursos auditivos como la asonancia o la polimetría que no cuajaban bien en la semiótica acústica germana. De modo paralelo, el patetismo de la obra, reflejado también en la retórica barroca, que aspiraba a la admiración y la conmoción del público, no provocó sino risa y extrañamiento.

En su *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*, Bouterwek (1804, III: VIII-IX) sugiere guardarse de la asimilación de las formas españolas, a pesar de la influencia positiva que la literatura hispana puede y debe tener en las letras germanas:

Deutsches Gemüht und spanische Phantasie in kräftiger Vereinigung, was könnten die nicht hervorbringen! (...) Sollte es aber in der deutschen Literatur bei dem Übersetzen aus dem Spanischen, und bei dem Nachahmen und Nachstümpfern der spanischen Formen sein Bewenden haben, dann würde die alte Deutschheit freilich nur wieder in veränderter Gestalt ihre traurige Seite zur Schau tragen. [El carácter alemán y la fantasía española sólidamente reunidos, ¡qué no podría salir de ahí! Pero si la literatura alemana se conforma con traducir del español y con imitar y chapuclear las formas españolas, entonces la antigua esencia alemana, alterado su aspecto, alardearía de nuevo solo de su parte más triste.]

En efecto, una cuestión que a menudo preocupa a los estudiosos de la traducción es la reproducción de la forma del texto. En lo relativo al arte dramático, una parte de la crítica considera que el aspecto formal pierde su prioridad en la traducción. La forma de la obra debe ser familiar al intérprete y al público y, por ello, “sequences of sounds which are difficult to articulate and which the audience may mishear are unsuitable” (Levy 2011: 129). En este sentido, Link (1980) advierte que la traducción debe adaptar con el fin de hacer entendible la obra a la audiencia a la que se destina. Si esta no puede entender el texto meta o le resulta extraño, se contradirá al horizonte de expectativas y fallará la comunicación del acto dramático. Por su parte, Nowra (1984: 15) hace hincapié en esta pronunciabilidad exigida: “by making the play attractive to an audience and speakable, one has [...] to move far from the original”.

Con la polimetría, entendida como signo en tanto rasgo distintivo y traducible, ocurre que mientras es natural a la dramaturgia áurea, no cuaja en la escena alemana, precisamente porque resulta ajena a los convencionalismos formales y auditivos de esta.<sup>7</sup> La forma frecuente del drama alemán del momento era o

7. Sobre la recepción de la asonancia y el romance, véase la monografía de Ohlischlaeger (1926) y particularmente lo que dice la autora (1926: 35) acerca de la postura reacia de Herder a encapricharse con germanizar formas que son ajenas al alemán. Sobre la traducción de la asonancia en el Calderón de Schlegel, véase “Romance y asonancia en el Calderón alemán”, *Anuario calderoniano*, en prensa.

bien la prosa o bien el verso blanco (*Blankvers*) de carácter también prosaico, regular y sin rima.

La forma del drama barroco español se rechazó en numerosas ocasiones, incluso cuando se pretendió una traducción fiel de la obra. La actitud de Schreyvogel como traductor de Calderón y Moreto es contraria a la de A. W. Schlegel precisamente porque aquel considera una aberración el apego que este guarda a la forma del texto ya que así se obstruye la verdadera esencia del drama:

Dieser Pedantismus der Form hat unsere Aufmerksamkeit von dem inneren Wesen der Kunst immer mehr abgelenkt, und ist insbesondere Ursache, warum wir von dem eigentlichen Zustande des spanischen Theaters ungleich weniger wissen, als man nach dem vielen Gerede, das seit 15 Jahren davon gemacht wird, glauben sollte (*apud* Maley 1978: 365). [El pedantismo de la forma ha desviado nuestra atención de la esencia del arte, y es la causa por la que sabemos mucho menos sobre las verdaderas circunstancias del teatro español de lo que cabría esperar tras lo mucho que sobre ello se ha hablado desde hace quince años.]

El hecho de que las traducciones de A. W. Schlegel hayan contribuido a la petrificación de un Calderón que resulta extraño y rígido debe verse estrechamente relacionado con el tema de la conservación de la forma. El Calderón de Schlegel pertenece a esa constelación de traducciones métricas que son violentas lingüística y sintácticamente debido a la incorporación de particularidades formales extranjeras (entre ellas también la asonancia). Así Tiemann destaca respecto al Calderón schlegeliano las “Gewaltsamkeiten in der Syntax seiner Sprache, die sogar zu Unverständlichkeiten führen, gespreizte und steife Phrasen wird man nicht selten finden” (Tiemann 1936: 161) [violencias en la sintaxis del lenguaje que conducen incluso a incomprendiones, las frases amaneradas y entumecidas abundan.].

En suma, la forma de *Alarcos* es novedosa, extraña y, en consecuencia, arriesgada para el teatro alemán del momento. Respecto a la cuestión de las formas hispanas en Alemania y, en particular, la polimetría áurea, cabría extenderse mucho más de lo que aquí conviene.

Si bien Friedrich Schlegel en 1812 sugería también guardarse de las formas españolas, su actitud no fue siempre la misma. El proyecto traductor de los románticos de Jena consistió en verter al alemán todas las formas de versificación posibles, con el fin de constituir la lengua alemana como una “superlengua” crisol de esa poesía universal progresiva (*progressive Universalpoesie*).<sup>8</sup> En consonancia con ello, a finales del XVIII nace un movimiento traductor muy particular en Alemania que calca los versos de autores clásicos y moder-

8. Las referencias a ello son abundantes. Véase, por ejemplo, lo que dice Schleiermacher (2000: 108), cuyo ensayo de traductología es crucial para la traducción romántica alemana, o lo que dice Gruppe, en la antología de Kitzbichler, Lubitz, Mindt (2009: 108).

nos con sorprendente habilidad. El proyecto se sustenta en la idea clásica de la traducción como estímulo para la evolución lingüística y, además, en la convicción supremacista del alemán como lengua capaz de absorber las idiosincrasias de todas las demás.

Ahí se enmarcan las traducciones de Calderón por Schlegel, de las que, según Tieck, se esperaban las mejores influencias (*apud* Berman 2003: 88). A raíz de ellas los autores alemanes comienzan a introducir en sus propias obras originales elementos del drama calderoniano que no tienen que ver tanto con sus contenidos como con sus modos de hacer y su forma. Así ocurre, por ejemplo, con la asonancia:

[...] bald fand, in ihrer [de Schlegel y Tieck] Schule wenigstens, die Assonanz, die einsilbige wie die zweisilbige, so großen Beifall, dass sich die Dichter ihrer nicht nur häufig in Romanzen und anderen kleineren Erfindungen bedienten, sondern sie auch stellenweise im Drama anwandten, und dass es nach A. W. Schlegels Vorgang herkömmlich ward, in Übersetzungen aus dem Spanischen da überall assonierende Verse zu verwenden, wo sie die Originale hatten (Hügli 1900: 56) [al menos en la escuela de Schlegel y Tieck, la asonancia tanto monosílaba como bisílaba encontró pronto tanta aprobación que los poetas no solo se sirvieron de ella a menudo en romances y otras invenciones menores, sino que también la utilizaron en el drama y se hizo popular, según el modelo de Schlegel, utilizar en traducciones del español versos asonantes allí donde el original los usaba.]

La métrica italiana, la castellana, la variedad de metros característica del drama áureo, así como el recurso de la asonancia se introducen en el panorama literario alemán. *Alarcos* es un caso clarísimo, pero también A. W. Schlegel en sus glosas o sonetos, Brentano en sus romances, o Tieck en sus dramas polimétricos<sup>9</sup> dan buena cuenta del furor que estas nuevas formas causan en la Alemania romántica. Goethe, de hecho, concibe las décadas entre 1790 y 1810 como “die spanische Epoche der deutschen Literatur” (Kayser 1981: 118) y, como señala Sdun (1967: 54), la recepción de la versificación de Calderón marca para él un antes y un después en las formas poéticas alemanas.

El hecho de que *Alarcos* adquiere apariencia y tono hispanos es explícitamente reconocido en especial en lo que a la asonancia respecta, que es la novedad fundamental que ofrece:

9. Por ejemplo, Sullivan (1983: 194) subraya la condición de *Genoveva* de Tieck como un drama lírico polimétrico donde Tieck calca el estilo calderoniano. Por su parte, Brüggemann también destaca que (1964: 172): “fällt ihm [Tieck] auf, dass die besonders bei Lope sich reich entfaltende Mannigfaltigkeit der Versformen auf Situation, Geschehen, auf die Höhenlänge der Darstellung oder der innere Verfassung der handelnden Personen bezogen war” [a Tieck le llama la atención que, especialmente en Lope, una rica y desplegada variedad de metros, situaciones y sucesos hacen referencia al rago, a la representación o constitución de los personajes.]

In der Geschichte der deutschen Metrik ist der *Alarcos* vor allem bekannt geworden, weil er die Assonanz von der spanischen an die deutsche Dichtung adaptierte. [...] Die Assonanz steht gleichfalls im Dienst einer reflektierten Erweiterung der deutschen Poesie durch Elemente der spanischen (Dehrmann 2013: 202) [En la historia de la métrica alemana, el *Alarcos* es conocido por todos porque adapta la asonancia del verso español a la poesía alemana. La asonancia asimismo se pone al servicio de la ampliación de la poesía alemana a través de elementos hispanos.]

August Wilhelm Schlegel, en su defensa de su *Ion* y de *Alarcos* en 1802, replica a las palabras de Böttiger, quien se había referido al *Alarcos* como un juego de marionetas trágico escrito en asonancias, y subraya que este recurso acústico “in keinem andern deutschen Drama von der Assonanz Gebrauch gemacht worden ist” (*apud* Dehrmann 2013: 105) [en ningún otro drama alemán se ha hecho uso de la asonancia]. En 1803, en una defensa entusiasta, T. Mann (*apud* Dehrmann 2013: 118) destaca la novedad de la asonancia cuando dice:

Die innigste Harmonie des Klanges mit dem Dargestellten, Assonanz, deren Anwendung für das Drama von Friedrich Schlegel hierdurch zuerst geschehen ist, Reim, Metrum, und Rhythmus sind mit höchster Freyheit und gleicherweise mit höchster Nothwendigkeit gebildet. [La armonía más íntima del significante con lo representado, la asonancia, cuyo uso en el drama de Friedrich Schlegel ocurre aquí por primera vez; rima, metro y ritmo son contruidos con la mayor libertad y al mismo tiempo de modo en absoluto arbitrario.]

Además, al respecto de la abundancia vocálica y el carácter musical de *Alarcos* procedentes de los poetas españoles, Mann pronostica el inicio de “eine neue Epoche in der Geschichte der Poesie” (*apud* Dehrmann 2013: 131) [una nueva época en la historia de la poesía].

### Tragicidad clásica y constelación moderna en la forma y el fondo

Hasta ahora, expuestos los materiales hispanos que Schlegel toma para su *Alarcos*, cabe pensar que se trata de un drama a imitación del español, sin más. La relevancia de *Alarcos* es que incorpora elementos hispanos (formales y de contenido) porque lo que pretende con ellos es lograr un drama romántico. Lo que Schlegel entiende por ello, dicho *grosso modo*, es una obra donde se congreguen y reconcilien varios pares de binomios antitéticos que derivan del más general: antiguo-moderno. La reunión de estas series de contrarios responde fundamentalmente a una idea historicista del arte, heredada de Herder, en que cada obra de arte es expresión o manifestación de una pequeña parcela de la historia. Reunidas todas las parcelas, es posible proyectar, según el Romanticismo alemán, un origen común de la vida desde el que se inicia el proceso de fragmentación en estas diferentes parcelas que ahora deben ser recolectadas, reconciliadas y re-

unidas para que formen ese mosaico que permita vislumbrar la totalidad, lo absoluto, el origen común de la humanidad. La confusión y controversia que pueda desatar esta teoría es otra cuestión, lo que aquí interesa es que desde esta óptica se recibe a Calderón y, en estrecha relación, se configura el *Alarcos*. Por eso no debe dejar de tenerse en cuenta.

Del mismo modo que, según el Romanticismo alemán, ocurre en Calderón, *Alarcos* es un drama donde se aúna modernidad y antigüedad. Así lo presenta el propio F. Schlegel en *Europa*: “es soll ein Trauerspiel sein, im antiken Sinne des Wortes, aber in romantischem Stoff und Kostüm” (Dehrmann 2013: 195) [debería ser una tragedia en el sentido antiguo del término, pero en traje y materia romántica]. Este encuentro de lo moderno y lo antiguo se encuentra en los dos planos de la obra: la forma y el contenido.<sup>10</sup>

En lo que al contenido respecta, F. Schlegel propone envolver el mecanismo de la tragedia clásica en una apariencia moderna. Si bien lo más relevante, la asonancia y la polimetría, no son lo único que F. Schlegel toma de la cultura hispana. La leyenda del conde Alarcos le sirve al alemán para configurar todas las piezas de lo que él considera drama romántico: desde la mezcla antiguo-moderno hasta la introducción de un Dios cristiano.

En lo que respecta a las fuentes a través de las que Schlegel pudo haberse familiarizado con la historia de *Alarcos*, es sabido que en 1782 en la *Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur*, entre otros extractos de obras de Lope y demás autores españoles, Bertuch publicó una traducción de *La fuerza lastimosa* aunque, como indica Farinelli (1893: 118), “in deutsche plumpe Prosa” [en tosca prosa alemana], así como también una versión en alemán sin rima del romance del conde *Alarcos* y algunas breves apreciaciones sobre el drama de Lope en la línea de la crítica ilustrada alemana (Dehrmann 2013: 77 y ss). Por otra parte, indica Dehrmann (2013: 198) que el mismo Schlegel, según un intercambio epistolar con Schleiermacher, poseía un original español del romance de *Alarcos*, que Humboldt le había proporcionado.

Al refundir el mito, F. Schlegel ejecuta el mecanismo trágico clásico (profecía, *hamartia*, conflicto entre fuerzas y destino fatal) pero lo reviste de una atmósfera romántica, pues “‘romantisch’ bezieht sich dabei freilich nicht so sehr auf die Gegenwart als auf die mittelalterlich-frühneuzeitliche Dichtung, hier die des ‘romantischen’ Spanien” (Dehrmann 2013: 195) [“romántico” no se refería tanto a la actualidad como a la poesía de la edad media y la edad moderna, la de la España romántica]. Las potencias que entran en conflicto en *Alarcos* son Dios y el mundo, el amor y el honor que se convierte, como dice A.W. Schlegel (1817: 370) al respecto de la comedia áurea, en “ein feindseliges Schicksal für den, welcher ihr nicht Genüge leisten kann ohne sein eignes Glück zu verni-

**10.** Dehrmann (2013: 194- 210) dedica tres apartados a este aspecto. La información que se da a continuación se basa en sus reflexiones.

chten oder sogar ein Verbrecher zu werden” [un destino hostil para aquel que no puede cumplir con su deber sin aniquilar su propia felicidad o incluso sin convertirse en un criminal]. El héroe se encuentra ante la decisión ineludible a la que le ha conducido su error fatal, que en este caso consiste en la promesa de amor que le hace a la infanta Solisa. Esta decisión se debate entre ser leal a su esposa Clara u obedecer a las imposiciones de una ley superior que es el honor. Así quedan romantizadas las fuerzas de la libertad y la necesidad clásicas en una bifurcación de la voluntad humana regida por un esquema muy próximo a los dramas de honor calderonianos.

La lucha de fuerzas antagonistas es puesta en boca de *Alarcos* a través de varios monólogos al estilo del teatro de Calderón, donde de manera muy habitual el héroe se debate entre el deber (el honor) y el querer (su corazón), como en los versos siguientes:

Mir sei die Ehre heilig ohne Wandel stets,  
 Und lieber geb' ich all mein bestes Gut und Blut,  
 Und träf' auch tödlich recht mein Herz ihr hoher Strahl,  
 Als daß ich mich empörte gegen ihr Gesetz.  
 [...]  
 In ew'gem Zwiespalt blutet rastlos nun mein Herz.

(vv. 386- 396)

[Que el honor me sea santo siempre y con constancia:  
 Prefiero dar todos mis bienes y mi sangre  
 Y que mortalmente su alto rayo dé en mi corazón  
 Antes de alzarme contra su ley (...)  
 Mi corazón sangra ahora sin tregua en eterno dilema.]<sup>11</sup>

El conflicto trágico que presenta F. Schlegel entre el honor y el amor le permite evocar la tragicidad de la vida humana y la contradicción de su existencia a través de la creación de personajes alegóricos que se mueven al ritmo de estas magnas potencias. Respecto a ello señala Mann (*apud* Dehrmann 2013: 124):

Der ganze Stoff der Geschichte und die Charaktere sind nur erfunden, diese Idee in unendlicher Einheit und Fülle lebendig darzustellen und anschaulich zu machen. Auch diese, die Charaktere, sind realisierte Ideen in höchster Allgemeinheit. [La entera materia de la historia y los personajes están inventados únicamente para representar y visibilizar vivamente esta idea, en una unidad y densidad infinita. También estos personajes son materializaciones de ideas dentro de la absoluta generalización.]

11. Todas las traducciones del texto dramático en verso son de Roland Béhar.

Las referencias a la obra como teatro de marionetas (*Marionettenspiel*) que bailan, según continúa Mann (*apud* Dehrmann 2013: 105), armónicamente organizadas en un todo orgánico, recuerdan a la interpretación romántica alemana de Calderón. Müller (1961) habla de Calderón en términos alegóricos y, en su línea, se suma Tiemann (1936: 167) a comentar la similitud del drama calderoniano con un rítmico baile de figuras:

Die Intrige, d. h. die sinnreiche Verknüpfung und Verwicklung von Personen und Handlungen zu einem höheren Zweck, hat zudem bei Calderón nicht nur die Bedeutung einer "allegorischen Chiffre", sondern in ihrer kunstreichen Ausbildung und Symmetrie noch einen besonderen Rhythmus und Klang, der den Vergleich mit Tanzfiguren nahelegt. [La intriga, es decir, la ingeniosa conexión de personajes y tramas enfocada a un objetivo más elevado no tiene en Calderón solo la significación de una "alegoría cifrada", sino también un ritmo y un sonido especial en su artística formación y simetría, que se asemeja a un paso de baile.]

Acorralado entre estas dos fuerzas contrarias, el héroe es incapaz de ejercer su voluntad excepto en su suicidio final que, según Dehrmann (2013: 197), apenas puede entenderse como acto de libertad dado que "auch diesen Tod gibt sich Alarcos nur, bevor Gott ihn richtet" [Alarcos prefiere darse muerte a sí mismo antes de que sea Dios quien lo sentencie]. La voz del Dios cristiano, en oposición a los deberes del honor mundano, es el broche que cierra la tragedia, pero su presencia empapa toda la obra, donde caben las apariciones de ánimas, los cadáveres a través de los que habla la divina providencia, la penitencia, personajes bíblicos, etc. El castigo divino se ejecuta a lo largo del segundo de los dos actos que componen el drama y se establece así una división clara en dos partes correspondientes a la llamada ineludible de la ley del honor y a la venganza de Dios que castiga a los pecadores. Esta segunda parte se pronostica en la primera a través de la profecía que, a través de la boca de una Clara moribunda, pronuncia la voz divina. Por supuesto, la profecía se cumple en el segundo acto, en el que el espectador conoce, a través de los testigos Álvaro, Octavio y Ricardo, que la infanta ha muerto de amor y el rey ha corrido el mismo destino tras aparecérsele a sus guardias "ein weißes frauengleiches Wesen" (v. 1228) que pronunció el nombre del rey tres veces, quien murió tras ello.

Del mismo modo que la profecía enlaza ambas partes del drama, son numerosos los elementos que predicen el final. La trama secundaria de la muerte de García, hermano de Clara, ligada a las doloridas intervenciones con que su madre Cornelia irrumpe en escena, permite también establecer un hilo conductor subyacente que apunte al final trágico. De manera sutil, también el monólogo de gran patetismo que Solisa dedica a la luna desde su ventana, vaticina el fatídico final:

Doch du bist bleich und kalt;  
Wie konnt'ich Glühnde meine Glut dir klagen?  
Es gleicht dein kranker Schein

Der stillen Todeslampe  
 Viel eher als der muth'gen Hochzeitfackel.  
 Vielleicht daß oft dein Blick uns Unheil sendet,  
 Du eben jetzt das Opfer schon erwartest,  
 Das heimlich deinem Neide fallen soll.

(vv. 635- 643)

[Pero tú estás pálida y fría:  
 ¿Cómo podría yo, tan ardiente, quejarme ante ti de mi ardor?  
 Mucho más se parece tu lumbre enferma  
 A la silenciosa lámpara mortuoria  
 Que a la valiente antorcha de los esponsales.  
 Puede que tu mirada a menudo nos envíe desdichas,  
 Y que ya estés esperando el sacrificio  
 Que en secreto tiene que caer ante tus celos.]

En vista de estos indicios, que conceden unidad y organicidad al texto, sucede que, como dice Mann (*apud* Dehrmann 2013: 139), “mit gespannter Erwartung und sorgender Teilnahme harren wir auf die Entwicklung, die uns nicht mehr unbekannt seyn kann” [expectantes y entregados con preocupación, aguardamos el desenlace, que ya no puede sernos desconocido].

Por otra parte, *Alarcos* responde al tercer tipo de tragedia de la clasificación que el alemán elabora en su *Geschichte*. Según Schlegel, tres escalones son reconocibles en el género trágico: en el primero se presenta un cuadro superficial de la vida, con un final fatal; en el segundo, un destino doloroso provocado por el conflicto humano, donde se expone el enigma de la existencia; y un tercero en que los dos anteriores se reúnen de tal modo que exista también el conflicto interior moderno y la lucha de fuerzas clásica, pero esto se eleve a un plano más alto que plantee el enigma existencial y, en fin, lo resuelva. Con este fin se introduce la fuerza externa divina que da lugar a un fin que, aunque trágico, es esperanzador, inicio de nueva vida. Esto, como dice Schlegel respecto a Calderón, sólo puede ocurrir en la tragedia cristiana donde sea posible la presencia de un Dios redentor. El *Alarcos* es una tragedia en este sentido porque recupera el mecanismo clásico de la tragedia, añade el componente humano del conflicto interno muy claro en *Alarcos* y finalmente impregna toda la obra con el poder de una fuerza superior divina que resuelve dicho conflicto.

La reunión de elementos de la tragedia clásica y de la moderna no se limita al plano del contenido. En lo relativo a la forma, el objetivo del autor apunta a la misma dirección. En este caso, la reconciliación se produce a través de la combinación artificial de distintas estrofas correspondientes a la métrica clásica y moderna. No basta con relacionar la polimetría de *Alarcos* con el modelo calderoniano,<sup>12</sup>

12. Sullivan (1983: 243) se refiere al *Alarcos* en estos términos: “composed in the Calderonian manner, makes it clear that Schlegel was thoroughly acquainted with Calderón’s methods. The

es necesario subrayar el hecho de que el porqué de este modo de hacer y, en relación con ello, el de la admiración romántica por la métrica calderoniana, tienen que ver directamente con este deseo de reunir también formalmente lo antiguo y lo moderno. En el caso de *Alarcos*, F. Schlegel combina *terza rima*, octavas, sonetos, algún romance, silvas, madrigales... Sin embargo, dos metros son los fundamentales: el tetrámetro yámbico clásico y el endecasílabo moderno. Estos dos se dividen deliberadamente entre los dos actos de la obra de tal modo que el primero de estos, donde se expone el conflicto trágico al modo clásico, se corresponde con el tetrámetro y, por su parte, el segundo presenta la intervención del Dios cristiano y la resolución moderna de la tragedia a través del protagonismo del endecasílabo (Dehrmann 2013: 204). Esta repartición responde a un uso no arbitrario de la forma del que se hablará en el siguiente apartado.

La polimetría del teatro del Siglo de Oro es interpretada en el Romanticismo alemán como un compendio de voces históricas distintas. En *Wissenschaft der europäischen Literatur* de 1803-1804, F. Schlegel (1983: 221- 235) establece una diferenciación entre el romance español, natural e ingenuo (*Naturpoesie*), y la poesía italiana, artificiosa y erudita (*Kunstpoesie*). Ambos estadios de la poesía se corresponden, en línea con las teorías herderianas, con manifestaciones de la esencia de épocas distintas.<sup>13</sup> Cuando el teatro del Siglo de Oro reúne en sus líneas (y me limito a la dimensión textual de la obra dramática, que es la que contempla el Romanticismo) versos castellanos, romances con asonancias que, según F. Schlegel le conceden un brillo oriental, y métrica italiana, se convierte para los románticos alemanes en una recopilación romántica de *Naturpoesie* y *Kunstpoesie*, de épocas distintas, de esencias variadas que se reconcilian en un todo orgánico (y romántico) que es el drama áureo:

Die "witzige" Kombination der romantischen "Dialekte" und die Verschmelzung der Mannigfaltigkeit ihrer Reimarten, Versmaße und Strophenformen in der spanischen Poesie ist gleichsam Abglanz der ursprünglichen Identität der Kunst. Die spanische Poesie als potenzierte Naturpoesie ist in ihrer progressiven Tendenz zur Wiedervereinigung der getrennten Kunstformen und der Übersetzung von einem Bereich zum andern, von Sprache zur Sprache, unwillkürliches Vorbild der romantischen, auf die Einheit alles Seienden bezogenen Verschmelzungssehnsucht. (Brüggemann 1964: 254) [la ingeniosa combinación de los dialectos románticos y la fusión de la variedad de ritmos, metros y estrofas en la poesía española es reflejo de la identidad original del arte. La poesía española como poesía natural potenciada es, en su tendencia progresiva a la reunión de las formas artísticas separadas y de la traducción desde un ámbito al otro, de lengua-

---

play (...) is completely Spanish in setting and plot; and in its technique displays great virtuosity in the handling of Spanish verse forms."

**13.** Sobre esta concepción herderiana de la historia de la literatura como sucesión de expresiones de espíritus distintos y las implicaciones de esta idea en la teoría de la traducción y en la visión comparatista del Romanticismo alemán, puede verse por ejemplo Ulrich Gaier (1996).

je a lenguaje, de un modelo instintivo del romántico anhelo de la mezcla y la unidad de toda existencia.]

Además, para los románticos, en él se reúnen el género lírico y el narrativo (A. W. Schlegel 1817, I: 340), así como la unión de la belleza poética y la presentación tan calderoniana de la contradicción de fuerzas externas que rigen la existencia humana es identificada como manifestación del ideal de poesía filosófica o filosofía poética.<sup>14</sup> Recuérdese que, al fin y al cabo, según A.W. Schlegel, “die romantische Kunst alle Elemente der Poesie in ihren Werken zu verschmelzen sucht” (1845: XI) [el arte romántico busca mezclar en sus obras todos los elementos de la poesía], y su hermano F. Schlegel la definía en el fragmento 116 del *Athenaeum* como una amalgama de formas y géneros:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen (*apud* Portales y Onetto 2005: 66). [La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su fin no es sólo reunir los diferentes géneros de la poesía ni sólo hacer encontrarse la poesía, la filosofía y la retórica. Pretende mezclar y unir también poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural.]

Ese fin reconciliador es el que busca F. Schlegel en *Alarcos* y para el que recurre a la polimetría. De ahí procede también el entusiasmo romántico por Calderón:

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 allerkünstlichen Formen, die es in der Poesie nur geben kann. (Brüggemann 1964: 257) [No por el contenido religioso o nacional de su poesía, sino en primer lugar a raíz del ingenio romántico de sus composiciones dramáticas, se convierte Calderón en el modelo de poesía romántica. Son en un grado muy elevado románticos los metros más coloridos y musicales, iguales a un concierto de todas las formas más artísticas, que solo puede ser posible en la poesía.]

En la misma línea habla Dehrmann (2013: 208- 209) que, al referirse a la variedad métrica del *Alarcos*, pone de relieve la relación que existe entre las traducciones de Calderón (que en el momento de la creación de *Alarcos* también se

14. Sobre la concepción del drama áureo como construcción reconciliadora a muchos niveles que, por ello, casa perfectamente con las teorías dramáticas del Romanticismo alemán, véase Pacheco (2022).

estaban gestando) y la concepción de la polimetría como rasgo de modernidad de un texto. Si el drama romántico es materia antigua revestida con forma moderna y la polimetría es la cúspide de esta modernidad formal, entonces resulta comprensible el afán romántico alemán por Calderón.

### Lexicalización de la polimetría y la asonancia

Del mismo modo que los dos versos principales del drama (trímetro clásico y endecasílabo moderno) se corresponden con cada uno de los dos actos en los que priman materia antigua y moderna respectivamente, la reconciliación en la obra debe ser tal que la forma y el contenido se encuentren vinculados hasta determinarse el uno al otro.

Esta imbricación “natural” entre forma y fondo remite a la concepción romántica del lenguaje poético que fundamentan Herder o A. W. Schlegel y que, además, el Romanticismo insiste en percibir en el propio Calderón a causa, entre otras cosas, de la posibilidad de lexicalización de sus asonancias.<sup>15</sup>

El Romanticismo alemán, y de modo muy claro en el caso de A. W. Schlegel (1846: 98-196), propone un origen del lenguaje no como código convencional sino como expresión de la interioridad.<sup>16</sup> De ahí surge la convicción de que entre el significado y el significante existe una correspondencia forzosa, tal y como afirma A. W. Schlegel (1817, III: 9) en sus *Vorlesungen*:

die Form ist nichts anders als ein bedeutsames Äußres, die sprechende durch keine störenden Zufälligkeiten entstellte Physiognomie jedes Dinges, die von dessen verborgenem Wesen ein wahrhaftes Zeugniß ablegt. [la forma no es otra cosa que un elemento externo con significación, la fisonomía elocuente de cada cosa, sin el estorbo de ninguna circunstancia azarosa, que constituye una verdadera prueba de la esencia escondida.]

En oposición a la visión racionalista, se trata de un modo casi místico de entender el lenguaje que llega hasta Humboldt, quien ya entrado el siglo XIX afirma:

Ein Wort ist so wenig ein Zeichen eines Begriffs, daß ja der Begriff, ohne dasselbe, nicht entstehen, geschweige denn festgehalten werden kann; das unbestimmte Wirken der Denkkraft zieht sich in ein Wort zusammen, wie leichte Gewölke am heiteren Himmel entstehen. (*apud* Kitzbichler, Lubitz, Mindt 2009: 102) [una palabra es

15. Sobre la relevancia que el Romanticismo alemán concede a la asonancia calderoniana y su mantenimiento en la traducción alemana de Schlegel, véase “Romance y asonancia en el Calderón alemán”, *Anuario calderoniano*, en prensa. Por otra parte, para una demostración de la validez de esta teoría de la semantización del verso asonantado de Calderón, véanse los trabajos de Simon Kroll de los últimos años.

16. Sobre la filosofía del lenguaje en el Romanticismo alemán, de modo general, véase Forster, 2013.

tan poco un signo de un concepto, que el concepto sin ella no puede formarse ni mucho menos todavía establecerse: la fuerza indefinible del pensamiento se concentra en una palabra como nubes ligeras que se forman en un cielo despejado.]

La consideración del lenguaje como portador o expresión no arbitraria de la individualidad y la emoción condujo al Romanticismo alemán a una predilección especial por la forma del texto poético pues, según A.W. Schlegel (1817: 64), es aquí donde es posible recuperar esta intrínseca relación de la cosa y su denominación,<sup>17</sup> y es en las sutilezas sonoras (formales) donde reside el alma del texto, “eine Fülle beseelter Töne” (*apud* Bernofsky 2005: 31) [una abundancia de tonos con alma]. En consonancia con ello, se desarrolló una percepción de las vocales como portadoras del encanto y del alma del texto.<sup>18</sup> Como consecuencias de estas ideas el idioma español, muy abundante en sonidos vocálicos en comparación con el alemán, se presentó como altamente emotivo y tendente a la expresión de la belleza y la emoción. Cuando A. W. Schlegel traduce a Calderón previamente a 1803, el juego de las asonancias no le pasa desapercibido. En una carta a Tieck confiesa su afán por mantener en la medida de lo posible los cambios de vocal asonante, para lograr la misma efectividad.<sup>19</sup> Ciertamente, la habilidad con la que Schlegel calca meticulosamente las combinaciones vocálicas de los romances calderonianos indica que, muy probablemente, intuyó las posibilidades semánticas que estas podían traer consigo.

No existe un testimonio explícito que relacione de modo directo estas teorías con Calderón, pero el *Alarcos*, correctamente contextualizado, es lo más parecido a ello. Su reconocido parentesco con la polimetría hispana y el uso evidentemente intencionado y no arbitrario de ciertas vocales y ciertos metros en determinados momentos, por un lado, junto con la interpretación que de Calderón hace Schlegel al traducirlo conservando todas las tonalidades vocálicas, son indicios para pensar que los románticos alemanes vislumbraron la semantización de la señal acústica en Calderón que en las últimas décadas los estudios de Simon Kroll, entre otros, se han dedicado a demostrar.

17. A. W. Schlegel (1817: 64) dice así: “Eben so tief als der Ursprung der Poesie liegt im menschlichen Geiste die Forderung, die Sprache solle die bezeichneten Gegenstände durch den Laut sinnlich darstellen. [...], so wirft sich eine lebhaft angeregte Einbildungskraft gern auf Übereinstimmung der Laute, die ein glücklicher Zufall darbietet, um solchergestalt in einem einzelnen Falle die verlorhne Ähnlichkeit zwischen Wort und Sache wieder hervorzurufen.” [el intelecto humano alberga a un nivel igual de profundo que el origen de la poesía la exigencia de que el lenguaje presente sensorialmente a la cosa designada a través del sonido (...) y así se proyecta la viva imaginación sobre una armonía de sonidos, presentada por una feliz casualidad, para de un modo único dar lugar de nuevo a la semejanza entre la palabra y la cosa.]

18. Véase lo que dice A.W.Schlegel sobre las vocales y su condición de portadoras de significados e impresiones en Schlegel (1846: 161- 162).

19. Me refiero a la carta de Schlegel a Tieck el 20 de septiembre de 1802. Ver en Lohner (1972: 117- 121) o Brüggemann (1964: 179).

La correspondencia entre forma y contenido es un principio fundamental de lo que el Romanticismo alemán propone como aspiración del arte. En este sentido afirma Mann (*apud* Dehrmann 2013: 130) que “der Zweck aller Kunst ist Darstellung einer ästhetischen Idee um ihrer selbst willen, und die Möglichkeit dieser Darstellung gründet sich auf die Möglichkeit der Penetration und Identifizierung dessen, was dargestellt werden soll, mit der Art und Weise, wie es dargestellt werden soll” [el fin de todo arte es la presentación de una idea estética para sí misma, y la posibilidad de tal presentación se fundamenta en la posibilidad de la penetración y la identificación de lo que debe ser representado y el modo y la manera en que esto se representa] . Según el crítico, se trata de una armonía artística típicamente sureña:

Aus der Geschichte der Kunst bemerken wir nur noch, dass die Assonanz sich allein und häufig bei den spanischen und portugieschen Dichtern findet. Die zartere südliche Natur fühlte das Bedürfnis der parallelisierenden Darstellung zuerst, welche die zauberische Poesie mit einem neuen Zauber umhüllet und Inhalt und Form in reinster Wechselbestimmung und Einheit zusammenfasst (*apud* Dehrmann 2013: 130) [a partir de la historia del arte, advertimos que la asonancia se encuentra solamente y asiduamente en los poetas españoles y portugueses. La delicada naturaleza sureña sintió la necesidad de crear un modo de presentar que cubra la encantadora poesía con un nuevo encanto, en que la forma y el contenido se conjuguen en la más pura armonía y unidad.]

En ello reside el objetivo del *Alarcos*, donde, como indica Dehrmann (2013: 205) “die Form reflektiert den Gehalt. Die Verwebung von Antike und Moderne auf der Ebene des Verses versucht, die Grundintention des Stückes in der Sprache selbst zu realisieren” [La forma refleja el contenido. La imbricación de lo antiguo y lo moderno en el verso busca cumplir en el plano del lenguaje la intención fundamental de la pieza.]. Esto se evidencia especialmente en el uso de las vocales asonantadas pues estas “sind auf die Affektlagen ihrer Sprachen abgestimmt” [están sintonizadas con los estados anímicos de sus idiomas].

Tras las primeras intervenciones de Solisa, Laura y Álvaro que están libres de asonancias en /o/, la segunda escena presenta al rey contrastando con la anterior. El diálogo entre Ricardo y Octavio sobre el rey y la posterior primera intervención de este riman en asonancias en /o/ que, según A. W. Schlegel (1846: 175), denota solemnidad y poder:<sup>20</sup>

Ricardo:  
Habt ihr den König heute schon gesprochen?  
Octavio:  
O nein, noch keiner ist vor ihn gekommen.

**20.** Esta vinculación de la asonancia en /o/ con lo solemne y poderoso la sostiene también Kroll (2019), en relación con el teatro de Calderón.

Er will allein sein, scheint vertieft in Sorgen.  
 Ein sichrer Freund hat eben mir beschworen,  
 Dass die Infantin jetzt ihn sprechen wolle,  
 Ein feierlich Gehör bei ihm gefordert;  
 Und man erwartet davon wichtge Folgen.

[...]

König:

Wie große Burgen lasten auf den Boden,  
 Der sich dem schweren Drucke nie entzogen;  
 So auf des Herrschers Haupt die goldne Krone  
 Und auf den Unterthanen die Gebote,  
 Die jener diesen auflegt zu befolgen.

(vv. 189- 202)

[Ricardo:

¿Ya habló con el Rey hoy?

Octavio:

Oh no, nadie estuvo ante él en lo que va de día.  
 Quiere permanecer solo, parece sumido en preocupaciones.  
 Un amigo informado me acaba de asegurar  
 Que la infanta desea hablar con él ahora  
 Y que ha solicitado una audiencia oficial,  
 De lo que se esperan consecuencias de peso (...)

Rey:

Así como grandes castillos descansan en el suelo,  
 Que nunca se sustrae al gran peso,  
 La corona de oro se apoya en la cabeza del monarca,  
 Y en los súbditos las leyes  
 Que aquel les impone observar.]

La posterior aparición primera de Clara también es un caso ilustrativo ya que sus primeros versos destacan por la abundancia de la rima consonante con la vocal /i/ hasta ahora muy escasamente utilizada. Se trata de cuatro redondillas, según Lope en su *Arte Nuevo* (v. 312) metro para las cosas del amor, donde tres de ellas riman en i-e. Por otra parte, para A. W. Schlegel (1846: 175), el sonido /i/ evoca niñez, cosas pequeñas y hermosas,<sup>21</sup> mientras que para Mann (*apud* Dehrmann 2013: 130), la /i/ y la /u/ (que es la vocal, según Schlegel, de la tristeza) son sonidos contrarios. Por tanto, no debe pasar desapercibido que en este pasaje introductorio de Clara con abundancia de /i/ predomina el tono amoroso y abunda el léxico relativo a las flores y los colores, lo que contrasta muy evidentemente con la segunda parte del parlamento, donde, en asonancias en o-e, Clara describe a Dagobert el miedo y desconfianza que le produce la corrupta vida de la corte.

21. La misma asociación de la vocal /i/ con connotaciones alegres y amorosas la respalda, en relación con el teatro de Calderón, Kroll (2020).

Otro ejemplo muy claro de uso no arbitrario de sonido vocálico es el monólogo de Alarcos de la escena quinta, compuesto por tres bloques cuyos versos riman asonantados (todos, no sólo los pares) en /e/, en /u/, en /o/ y unos versos finales con rimas sueltas. Al respecto de este pasaje, Mann (*apud* Dehrmann 2013: 138) subraya que “zweckmäßig und treffend sind im Monologe des Grafen die assonierenden männliche Endungen auf e, u, o und a gewählt” [acertados y no casuales en este monólogo del conde son los finales masculinos asonantados en e, u, o y a]. A. W. Schlegel (1846: 175) identificaba la /o/ y la /u/ con la solemnidad y honorabilidad la primera y con la pena y la oscuridad la segunda, que “bei öfterer Wiederholung wird seine Farbe sehr dunkel” [si se repite mucho su colorido se vuelve muy oscuro]. De /u/ se tiñen precisamente seis de las primeras ocho intervenciones de Alarcos en la primera escena del segundo acto, cuando el conde llega al castillo decidido a cometer su crimen y entabla sus primeras palabras con su esposa y el criado Dagobert. Es destacable que las varias intervenciones con asonancias en /u/ de Alarcos se van intercalando con las de Clara y Dagobert que usan asonancias en /a/, /e/ y /o/, lo que genera un claro contraste entre el conde que llega de la corte con la dolorosa determinación de asesinar a su esposa y quienes le reciben sospechando el desastre:

Alarcos:

Der König wars, der König schaffte diese Wuth.

Den König treffe Grausen, treffe ew'ger Fluch!

Clara:

Ach nein, ich weiß, das ist es nicht. Ich sagt' es wohl,

Als glaubt' ich selbst, Alarcos, daß dein herber Groll

Sei durch Verrath erregt, der oft umgiebt den Thron.

[...]

Alarcos:

Rein von Verrath und Leidenschaft ist seine Brust.

O wären wir so frei wie er von arger Schuld!

Clara:

So bin ich selbst die Schuldge wohl, mir unverhofft?

O sage, sprich wie kam's, daß ich dein Herz verlor,

Und wenn ich es verlor, warum wird meins verschont,

Das schon bereit zu sterben ohne Rath und Trost?

Alarcos:

Es sterben schnell oft, die noch blühend und gesund,

Doch sah ich nie den kleinsten Fehl in Deinem Thun.

(vv. 708- 724)

[Alarcos:

Fue el Rey, el Rey causó este furor.

¡Caiga sobre el Rey el horror, la eterna maldición!

Clara:

Ah no, yo sé que no es así. Lo digo claramente,

Como si lo creyera yo mismo, Alarcos, que tu gran ira  
 Ha sido causada por la traición, que a menudo rodea el trono (...)  
 Alarcos:  
 Tu pecho no conoce traición ni pasión.  
 Oh, ¡si pudiéramos ser libres como él de la dura culpa!  
 Clara:  
 ¿Soy yo la culpable, pues, sin saberlo?  
 Habla, dime cómo se dio, que haya perdido tu corazón.  
 Y, si lo perdí, ¿por qué se perdona el mío,  
 ya dispuesto a morir, sin consejo ni consuelo?  
 Alarcos:  
 A menudo mueren rápido aquellos que aún florecen y están sanos,  
 Pero nunca he visto en tus actos la menor mancha.]

En general, las intervenciones de Alarcos en la conversación con Clara sufren grandes cambios de vocales rimadas, lo que permite apreciar, como destaca Dehmann (2013: 206), el debate interno del conde: “als Alarcos’ Rede darauf von einer Mischung unterschiedlicher Affekte geprägt wird, wechseln die Assonanzen durch alle Vokale” [ya que el discurso de Alarcos está marcado con muy distintas emociones, cambian también las asonancias, que van pasando por todas las vocales]. Más adelante, la profecía que pronuncia Clara moribunda y que vaticina el fatal final de Alarcos, se teje también a partir de rimas consonantes en u-e y o-e, que se corresponden con lo grave y lo tenebroso de las palabras de la condesa:

Die Seele will im rothen Blut verströmen.  
 Drum laß mich, eh die letzte Kraft entschwunden,  
 Vom bleichen Mund prophetsche Reden strömen.  
 Die, deren Rath mir schlug die herben Wunden,  
 Ihr Leib soll Heimlich schwinden und vergehen,  
 Der schwarze Geist dann nimmermehr gesunden.  
 In dreien Tagen solln zu Recht si stehen:  
 Sie sind geladen hin vor Gottes Throne;  
 Nun laßt sie denken, wie sie da bestehen.  
 In dreien Tagen meldet Euch zum Lohne,  
 Daß schuldig ihr so schuldlos Blut vergossen,

(vv. 855-862)

[El alma quiere derramarse en sangre roja.  
 Déjame, pues, antes de que desvanezcan mis últimas fuerzas,  
 Que fluyan de mi pálida boca palabras proféticas.  
 Que aquellos cuyo consejo me causó duras llagas,  
 Vean su cuerpo disminuir y desaparecer en secreto  
 Y que jamás se cure su negra alma.  
 Que comparezcan de aquí a tres días,  
 Llamados ante el trono de Dios;  
 Déjenles pensar cómo se defenderán  
 —Que reciban de aquí a tres días su salario  
 Ustedes quienes, culpables, vertieron sangre inocente.]

Alarcos, que no puede soportar el delirio de su esposa, clama que “es sollen gleich die bleichen Lippen schweigen/die mir das innre Herz mit Reden spalten” (vv. 879-880) [callen ahora mismo los pálidos labios que me parten dentro el corazón con sus discursos] y termina el crimen. Tal situación se encuentra Dagobert que entra en escena acto seguido y, al observar el cuerpo muerto de Clara, expresa su horror en siete versos con asonancias masculinas en /u/:

Dagobert:

Ich wag' es, Herr, und tret' herein. Mit Ungeduld  
 Hab' ich geharrt, gehorcht am Thor auf Deinen Ruf  
 Ich weiß nicht wie, da ich nichts böses mir bewußt.  
 Es überfiel mich draußen plötzlich eine Furcht;  
 Nun ich Dich sehe, schägt mir wieder frei die Brust.

(vv. 918-923)

[Dagobert:

Me atrevo, Señor, y entro. Con impaciencia  
 Esperé, escuchando en la puerta tu llamado,  
 No sé cómo, que no sospeché nada malo.  
 De repente me asaltó una duda afuera,  
 Y ahora que te veo, mi pecho vuelve a latir libremente.]

No sólo las asonancias son señales acústicas de la emoción que impregna el pasaje, también los cambios de ritmo, es decir, las variaciones de los metros señalan los altibajos pasionales de los personajes, así como el contraste entre ellos y sus situaciones. Un ejemplo se encuentra en la tercera escena, que en su integridad (solo unos ciento diez versos) está formada por tres bloques correspondientes a tres formas métricas. El primer bloque presenta la conversación de tono ligero sobre los sentimientos pasajeros y el amor verdadero que mantienen Alarcos, Ricardo y Octavio y a la que se añade finalmente el Rey. Todo este pasaje está escrito en cuatro grupos de cuatro endecasílabos que varían la rima siguiendo el patrón ABBA. Esta forma cesa cuando Ricardo y Octavio salen de la escena y, a solas el Rey y Alarcos, aquel le expone a este su idea de casarlo con su hija y obligarle así a cumplir su palabra, para lo que es necesario que asesine a su esposa. Esta conversación entre el Rey y el conde también está en endecasílabos. Sin embargo, carece de rima, lo que marca un claro contraste entre el tono de esta situación y la anterior. Al final de la escena, el monólogo de Alarcos, en que Alarcos expresa su dolor y confusión, se compone de trímetros yámbicos usados en la tragedia griega.

Por otra parte, el uso de ciertos metros no parece arbitrario, sino que se corresponden con ciertos tonos. Los tres sonetos que aparecen en el drama son reflexiones de Alarcos sobre su crimen y su destino, de modo que se pone en práctica lo que A. W. Schlegel en sus conferencias vienesas comenta sobre los sonetos: son metros dialécticos, reflexivos y óptimos para las exposiciones de

tesis y antítesis, y Schack (1886: 211), en una distribución simbólica de la polimetría áurea declara también que son “para las antítesis” o “para la expresión del sentimiento”.<sup>22</sup> De la época de estas conferencias es la traducción de A. W. Schlegel de *El mayor encanto, amor* de Calderón, obra que el alemán menciona en dichas conferencias como ejemplo ya de drama romántico y en la que los sonetos de Circe y Ulises y de personajes secundarios en el enredo amoroso, como es habitual en Calderón, forman parejas dialécticas. Según Lope, se trata de un metro que “está bien en los que aguardan” y él mismo lo utiliza frecuentemente para reflexiones, soliloquios líricos... a pesar de que su uso del soneto evolucione, en fin, como otros tantos aspectos del drama lopesco. El terceto, por otro lado, se reserva, en concordancia con Lope, “para cosas graves” (*Arte Nuevo*, v. 311) de tal manera que es el metro en que se expresa la profecía que pronuncia el cuerpo moribundo de Clara. Además de ello, también se presenta en tercetos la violenta irrupción en la cuarta escena de Cornelia, la madre de Clara y de su hermano asesinado ya anteriormente al tiempo de la obra. Los tercetos encadenados de Cornelia, de gran patetismo, contrastan claramente con el tono del diálogo inmediatamente antes mantenido por Cornelia y Dabogert, en donde (a excepción de las amorosas redondillas iniciales de Clara) rimaban todos los versos pares en asonancias o-e.

## Conclusiones

Determinar en qué medida *Alarcos* es una obra al modo calderoniano es complicado, pero lo que sí es posible es afirmar que se trata de un drama configurado desde el imaginario y desde un estilo identificado entonces con el español. *Alarcos* es un drama romántico y, para ello, toma ciertas particularidades del drama español que se corresponden (o que sirven de base) con las exigencias estéticas del arte que propone el Romanticismo alemán. Lo que *Alarcos* tiene de hispano no es sólo el trasfondo, el romance de *Alarcos* y su ambientación, sino ciertos recursos formales que provienen de la comedia nueva española, lo que en su momento ya fue reconocido. La relevancia de este hecho reside en que así *Alarcos* se convierte en un testimonio útil a la hora de entender cómo el Romanticismo alemán interpreta el teatro áureo hispano y qué aspectos fueron los que realmente le interesaron de él. La polimetría es una convención dramática propia del teatro español y especialmente pronunciada en el Siglo de Oro y la inten-

22. Schack desarrolla una teoría aproximativa a la significación de la polimetría áurea, con vaguedades e inexactitudes, aunque se trata de un ejemplo interesante a la hora de afirmar que el Romanticismo alemán sí advirtió, más allá del Arte Nuevo, la distribución consciente de la polimetría y, en consecuencia, afirmó que en el drama áureo “concurden así el fondo como la forma” (Schack 1886: 216).

ción del *Alarcos* de reproducir este rasgo formal es muy clara. Pero, además, la lexicalización de la señal acústica, en especial en lo que respecta a las asonancias y al contraste de ritmos, son aspectos que muy evidentemente Schlegel trató de calcar en su obra y, muy probablemente procedan del modo de hacer de la comedia nueva, ya que, como demuestran los estudios de los últimos años, la polimetría áurea tiene un valor estructural y puede dar lugar a un sistema de segmentación de la obra en diferentes unidades escénicas. De esta manera, es posible atribuir al *Alarcos* estas palabras de Marc Vitse (1998: 55) referidas a la comedia nueva y al criterio métrico estructural: “es el instrumento métrico el que sirve para señalar los diversos momentos del desarrollo dramático, las diversas fases de la temporalidad dramática”. Está claro que esto es lo que pretende Schlegel inspirado en el drama áureo del que extrae lo que para él la característica esencial: lo musical, lo auditivo. Tanto al *Alarcos* como a la comedia nueva hay que oír las pues oyéndolas, como dice Lope en su *Arte Nuevo* (v. 389), “se puede saber todo”.

En definitiva, el *Alarcos* no es un drama al estilo de Calderón, sino, en general, una reescritura de la lógica métrica y léxico-sonora del teatro español del Siglo de Oro y, por lo tanto, constituye un indicio evidente, si se contextualiza como merece, de que la mirada romántica observó recovecos de la dramaturgia áurea que hoy día todavía siguen planteando interrogantes.

## Bibliografía

- BECKER-CANTARINO, Barbara, “The Rediscovery of Spain in Enlightened and Romantic Germany”, *Monatshefte*, University of Wisconsin Press, 2, 72 (1980), pp. 121-133.
- BERMAN, Antoine, *La prueba de lo ajeno. Cultura y traducción en la Alemania romántica*, trad. Rosario García López, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2003.
- BOUTERWEK, Friedrich, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*, Göttingen, Johann Friedrich Röwer, 1804.
- BRÜGGEMANN, Werner, *Spanisches Theater und deutsche Romantik*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1964.
- DEHRMANN, Mark-Georg (ed.), Friedrich Schlegel, *Alarcos. Ein Trauerspiel*, Hannover, Wehrhahn Verlag, 2013.
- FARINELLI, A., *Spanien und die spanische Literatur im Lichte der deutschen Kritik und Poesie*, Berlin, Verlag von A. Haack, 1892.
- FORSTER, Michael N., *German Philosophy of Language. From Schlegel to Hegel and Beyond*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- FRANZBACH, Martin, *El teatro de Calderón en Europa*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982.
- FUHRMANN, Manfred, “Von Wieland bis Voss: wie verdeutsch man antike Autoren?”, *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 29 (1987), pp. 1-22.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Goethes Werke, XII, Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, Hamburg, Christian Werner Verlag, 1963.
- GÜNTHER, A., “Calderons Alcalde de Zalamea in der deutschen Literatur”, *Zeitschrift fuer franzoesischen und englischen Unterricht*, 5 (1926), pp. 445-457.
- KAYSER, W., *Geschichte des deutschen Verses*, München, Francke Verlag, 1981.
- KITZBICHLER, Josephine, Katja LUBITZ, Nina MINDT, *Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, Berlín/Nueva York, De Gruyter, 2009.
- KOFLER, P., “Neuanfänge deutscher Übersetzungskultur in Klassik und Romantik”, en *Übersetzung. Translation, Traduction*, ed. Wiegand, H. E., 2, Berlín/Nueva York, De Gruyter, 2007, pp. 1758-1762.
- KROLL, Simon, “La construcción poética del personaje calderoniano: sobre la asonancia en ó-o en Calderón”, *Anuario calderoniano*, 12 (2019), pp. 260-282.
- KROLL, Simon, “Voces del horror y del amor: el sentido de las asonancias calderonianas”, *Arte Nuevo*, 7 (2020), pp. 300-326.
- LINK, Franz H., “Translation, adaptation and interpretation of dramatic texts”, en *Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, ed. Ortrun Zuber, Oxford/Nueva York/Toronto/Sydney/París/Frankfurt, Pergamon Press, 1980, pp. 24-50.
- LOHNER, Edgar, *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe*, Munich, Winkler Verlag, 1972.

- MALEY, Uta, "Josef Schreyvogel und die spanische Dramatik des Siglo de Oro", *Maske und Kothurn*, 24, 4 (1978) pp. 358-370.
- NOWRA, Louis, "Translating for the Australian Stage: A Personal Viewpoint", en *Page to Stage: Theatre Translation*, ed. Ortrun Zuber, Ámsterdam, Rodopi, 1984, pp. 13-21.
- OHLISCHLAEGER, Margret, *Die spanische Romanze in Deutschland*, Freiburg, Günter & Simon, 1926.
- PACHECO, Irene, "Lo trágico y lo cómico mezclado con la teoría dramática del Romanticismo alemán", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 28 (2022), pp. 140-169.
- SCHACK, Adolf Friedrich von, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, II, trad. Eduardo de Mier, Madrid, Imprenta y fundición de M. Tello, 1886.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 2000.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Heidelberg, Mohr und Winter, 1817.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, "Über das spanische Theater", *Schauspiele von Don Pedro Calderón de la Barca*, ed. E. Böcking, I, Leipzig, Weidmann'sche Buchhandlung, 1845.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, *Vermischte und kritische Schriften*, ed. E. Böcking, VII y VIII, Leipzig, Weidmann'sche Buchhandlung, 1846, pp. 98-196.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Obras selectas*, Madrid, Fundación universitaria española, 1983, pp. 221-235.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Historia de la literatura antigua y moderna*, Barcelona/Madrid, Librería de J. Oliveres y Gavarró/Librería de Cuesta, 1843.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Alarcos. Ein Trauerspiel*, ed. Mark-Georg Dehrmann, Hannover, Wehrhahn Verlag, 2013.
- SDUN, Winfred. *Probleme und Theorien des Übersetzens in Deutschland vom 18. Bis zum 20. Jahrhundert*, Múnich, Max Hueber Verlag München, 1967.
- SULLIVAN, Henry, *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*, Cambridge/ Nueva York, Cambridge University Press, 1983.
- TIEMANN, H., *Das spanische Schrifttum in Deutschland von der Renaissance bis zur Romantik*, Hamburgo, Iberoamerikanisches Institut, 1936.
- ULRICH GAIER, Konstan, "Geschichtlichkeit der Literatur: Bedingung des Übersetzens bei Herder", en Stadler U., Jackson J.E., Kurz G., Neumann P.H. (eds.), *Zwiesprache*, Stuttgart, J.B. Metzler, 1996, pp. 32-41.
- VITSE, Marc, "Polimetría y estructuras dramáticas en la Comedia de Corral del siglo XVII: El ejemplo de *El Burlador de Sevilla*", en *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (5 al 8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63.