

El 'teatro cómico breve': clave para una mejor comprensión del quehacer teatral calderoniano

MANFRED TIETZ

1

En términos muy generales se puede decir que tanto la comedia como el auto sacramental han sido objeto de los estudios hispánicos 'desde casi siempre', es decir desde los orígenes mismos del hispanismo europeo en la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, la tercera – y no menos imprescindible – faceta del teatro aureosecular – los entremeses, las mojigangas, las jácaras, los bailes, es decir todo aquello que hoy en día se clasifica como 'teatro cómico breve' o 'teatro menor' – ha despertado mucho más tarde el interés de los estudiosos, hacia la segunda mitad del – ya pasado – siglo XX. En 1965 se publica el estudio clásico de Eugenio Asensio sobre el entremés, en el cual se analiza por primera vez de forma coherente y sistemática el 'itinerario' de este género – quizás mal llamado "menor" – desde Lope de Rueda hasta Quiñones de Benavente, desde sus remotos orígenes hasta 1640.¹ En cuanto a Calderón, habría que esperar todavía casi dos decenios más hasta ver las primeras publicaciones sistemáticas de su teatro menor. En 1983 se publican tanto una edición de este teatro preparada por Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera² como la edición crítica de María-Luisa Lobato.³ Además sale a luz pública el estudio altamente interesante que Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera hicieron de esta parte tan poco conocida de la obra calderoniana, un estudio que al mismo tiempo pretende ser una teoría de dicho teatro.⁴ A partir de su recuperación del teatro breve calderoniano,⁵ los dos autores ni siquiera dudan en proponer una corrección de una

¹ Asensio 1965. Siguen siendo útiles como 'corpus' de textos los dos volúmenes antológicos publicados por Cotarelo y Mori (1911). La "Introducción general" sigue siendo un estudio monográfico útil de los diferentes géneros del 'teatro menor' (I-CCCXV). Los textos se presentan sin comentario alguno, pero muchas veces no llega más allá de presentar un resumen de las diferentes obras.

² Calderón 1983.

³ Calderón 1989.

⁴ Rodríguez Cuadros/Tordera 1983.

⁵ A pesar de esta 'recuperación' no conviene olvidar que el primer biblio-biógrafo y editor de Calderón, Juan de Vera Tassis y Villarroel (1636-1701), sabía todavía perfectamente que Calderón había escrito unos cien entremeses y que Juan Eugenio Hartzenbusch publicó una serie de estos textos (9 entremeses, 2 mojigangas y 3 jácaras entremesadas) en su edición de las obras calderonianas de la BAE (Calderón 1945:615ssgg.).

visión tradicional y muy arraigada, la del Calderón poeta católico-conservador.⁶ Basándose en Bajtín y en lo que se consideraba en los años 80 su teoría universal de la 'risa carnavalesca subversiva'⁷ proponen la imagen de otro Calderón, la de un autor autocrítico, autoirónico y subversivo, lejos del autor de los autos sacramentales, de las fiestas mitológicas de indudable cariz conservador y de las comedias, que ya no escribiría después de recibir las órdenes sagradas en 1651, y cuyo carácter ideológico estabilizador subrayó con mucha razón – entre muchos otros autores – José Antonio Maravall. Para subrayar todavía más la importancia del teatro menor frente a los demás géneros teatrales, Javier Huerta Calvo, otro especialista de esta variedad de teatro del Siglo de Oro, cita a un autor de la época, nada amigo de los entremeses, pero quien se ve obligado a constatar, en 1613, lo que podría llamarse la exuberante 'omnipresencia' de los entremeses dentro de la 'fiesta teatral barroca': "si alguna comedia se representa de cosa buena, los entremeses que llaman [sc. los espectadores o, mejor dicho los oidores, como se decía en siglo XVII] han de ser de cosas de amores, embustes de ramerías, enredo de terceras, riñas de rufianes, hurtos y engaños de criados a sus amos, y cosas semejantes, y la comedia que no tuviese desto ya no hay arrostrar a ella, ni hay quién la vaya a oír".⁸

Desde la perspectiva del calderonismo alemán – cuyos méritos y enfoques merecen, por cierto, alguna observación en estos actos conmemorativos del cuarto centenario del nacimiento de Calderón – esta más o menos enfática recuperación del teatro menor – sea o no calderoniano – no deja de tener mucha importancia. El interés del hispanismo alemán, que era por lo menos en sus inicios en gran parte un interés por el teatro calderoniano, tenía otros enfoques muy distintos. Incluso los estudios calderonianos de tipo global más recientes que se han realizado en Alemania sobre el teatro aureosecular y sobre Calderón apenas toman en consideración el mundo tan poco serio y tan poco religioso-metafísico de los entremeses. Basta con mencionar el manual – por otra parte muy útil – editado por Klaus Pörtl en 1985,⁹ el gran estudio de Sebastián Neumeister¹⁰ sobre las fiestas mitológicas de Calderón de 1978 o el libro tan comentado de Joachim Küpper de 1990¹¹ sobre lo que él llama la "‘renovatio’ discursiva en Lope de Vega y Calderón", que es una aplicación de los conceptos epistemológicos de Michel Foucault al análisis y sobre todo la ubicación histórico-filosófica de cinco obras del teatro aureosecular.¹² Quizás merezca la pena subrayar que la casi absoluta ausencia del teatro menor en el hispanismo alemán va a la par con un interés generalmente poco desarrollado por la realidad material de los teatros del Siglo de Oro y por los aspectos escenográficos que han sido tan estudiados por toda la escuela de hispanistas ingleses capitaneada por N. D. Shergold y J. E. Varey. No obstante, dada la gran importancia del calderonismo alemán en los inicios del siglo XIX – es a él que se le debe prácticamente el redescubrimiento de Calderón y su valoración como uno de los mayores representantes de la 'Weltliteratur' – se puede defender

⁶ Véase el ya clásico estudio de Maravall (1975). Interpreta dicha cultura como "cultura dirigida, masiva, urbana, conservadora" cuyo objeto es el pueblo. El medio más directo, más atractivo y más irracional para imponer esta cultura es el teatro. Véase también Díez Borque (1976) – estudio centrado mucho más en la realidad teatral de la época que la obra más bien historiográfica de Maravall. Bajtín 1971. La obra se redactó antes de 1940. La edición del original ruso es de 1965.

⁷ Texto del *Tratado de las comedias* [...] de J. Ferrer, citado por Huerta Calvo (1995:118).

⁸ Pörtl 1985. El volumen tiene todo un capítulo sobre los aspectos teológicos del teatro aureosecular (González 1985:280-305), pero no presenta ningún estudio sobre los diferentes géneros del 'teatro menor' ni sobre la realidad de los teatros o de las puestas en escena.

⁹ Neumeister 1978.

¹⁰ Küpper 1990.

¹¹ Se trata de las siguientes comedias y de autos sacramentales: Lope de Vega: *El castigo sin venganza* y *El viaje del alma*; Calderón de la Barca: *El divino Orfeo*; *La lepra de Constantino*; *El príncipe constante* y *El médico de su honra*. Es evidente que el interés teórico por la teoría de los discursos está muy por encima de su interés por la realidad teatral del Siglo de Oro.

la tesis de que el largo desinterés por la verdadera importancia de las formas breves del teatro aureosecular tenga sus orígenes precisamente en la orientación específica que dio el hispanismo alemán a los estudios calderonianos hasta muy entrado el siglo XX, y eso no sólo en Alemania.

2

Obviamente no es posible exponer en este contexto la historia del calderonismo alemán que, como se sabe, tiene sus orígenes en unas breves pero muy entusiastas observaciones de Friedrich August Schlegel¹³ (quien, a través de su discípulo español Nicolás Boehl de Faber orientó y fomentó la visión hispana de Calderón) y en los trabajos del eruditísimo conde Schack,¹⁴ orientalista e hispanista de gran mérito, a quien se debe la primera historia sistemática del teatro del Siglo de Oro. Pero mientras que Schack, desde su perspectiva de protestante alemán, se distancia de vez en cuando sobre todo de ciertas ideas calderonianas que le parecen de un catolicismo exagerado, el naciente hispanismo alemán (muchas veces todavía no universitario) iba generalizando la visión teológica y conservadora de Calderón, tal y como la había iniciado Schlegel desde su postura de romántico católico conservador y netamente opuesto al pensamiento filosófico del siglo XVIII¹⁵ con el cual se identificaba el protestantismo decimonónico alemán. Es evidente que dentro de esta visión generalmente tan idealizada de Calderón – y a través de él de toda la cultura aureosecular – no cabía la idea de un Calderón entremesista. Schlegel, sí sabía todavía algo de un Calderón autor de unos cien entremeses, pero dice que nunca logró ver ni el más mínimo texto.¹⁶ Esto fue lo que le dio rienda suelta para configurar su idea de un Calderón poeta religioso que tanto éxito – por lo menos ideológico – iba a tener incluso hasta nuestros días.¹⁷ Durante todo el siglo XIX y gran parte del siglo XX,

¹³ Schlegel s.a.

¹⁴ Schack 1885-1887. El volumen 4 está en gran parte dedicado a la obra de Calderón (189-492).

¹⁵ Según él, la Ilustración ha sido una "enfermedad mental" que tan sólo los españoles supieron evitar: "Indessen sind die Spanier, wie es scheint, in Absicht auf die leidige Aufklärung des letzten Geschlechts mit den Windpocken abgekommen, während die entstellenden Blatterngruben in den Zügen der anderen Nationen nicht zu verkennen sind. In ihrer insularischen Lage haben sie das achtzehnte Jahrhundert verschlafen, und wie konnte man im Grunde seine Zeit besser verwenden?" (Schlegel s.a.:175).

¹⁶ "Nach der Angabe seines Lebensbeschreibers hat Calderón über hundertundzwanzig Schauspiele geschrieben, über hundert geistliche allegorische Akte, hundert scherzhaftige Zwischenspiele oder Saynetes und eine Menge nicht dramatische Gedichte. [...] Saynetes von Calderón sind mir nie zu Gesicht gekommen; ja ich finde nirgends eine Nachweisung ob sie wirklich gesammelt und gedruckt worden" (Schlegel s.a.:164sg.).

¹⁷ Para ilustrar esta visión de Calderón basta con citar un párrafo de un texto elogioso que Friedrich Wilhelm Schlegel dedicó a Calderón en 1800 y que desencadenó el entusiasmo por su obra dramática. Elogia primero las obras profanas de Calderón para llegar luego, en una arrebatadora gradación, a la conclusión siguiente: "Pero lo más íntimo de su alma se expresa en el empleo de los temas religiosos. El amor profano [sc. entre hombre y mujer] lo caracteriza tan sólo en sus rasgos generales, habla su poético lenguaje artificial. El amor verdadero en Calderón es la religión, ésta es el corazón de su corazón. Sólo para ella evoca las emociones más profundas que van hasta el fondo del alma. [...] Este hombre más que feliz se salvó del laberinto salvaje de las dudas [sc. del Siglo de las Luces] retirándose al castillo que defiende su fe desde donde está mirando las tempestades de este mundo con la mayor tranquilidad del alma; para él, la existencia humana ya no es ningún enigma. Semejantes a las gotas de rocío en una flor las lágrimas de sus ojos reflejan en ellas mismas el vasto cielo. Sea cual sea el tema de su poesía [!] esta poesía es un himno incesante lleno de júbilo sobre las magnificencias de la Creación. Por esto está celebrando siempre de nuevo con un asombro lleno de alegría las obras de la Naturaleza y del arte humano como si las viera por primera vez, y con un esplendor festivo que todavía no perdió nada de su perfección original. Este es el momento del primer despertar de Adán, junto con un arte retórico y una flexibilidad en la expresión, con una penetración en las relaciones más secretas de la Naturaleza, tal y como tan sólo la pueden provocar la formación más pura del espíritu y la contemplación madura. Cuando [sc. en su poesía] conjuga lo más lejano, lo más grande con lo más pequeño, las estrellas con las flores, entonces la razón íntima de todas estas metáforas es la atracción mutua de las cosas creadas, debida a su origen común; y esta armonía encantadora y esta concordia del universo son para él [sc. Calderón] tan sólo el reflejo del amor eterno que lo abarca todo" (Schlegel s.a.:73sg.) (traducción al español de Alma María Navarro Fernández).

el hispanismo alemán refleja un problema general de la cultura alemana de los últimos siglos, la lucha entre católicos y protestantes por la preponderancia cultural en el país. En esta lucha, la élite católica, bastante arrinconada por el protestantismo prepotente durante mucho tiempo en todos los sectores de la vida universitaria, literaria y artística del país, tuvo que redefinir su potencialidad cultural. En esta lucha larga y tenaz, España y su gran cultura aureosecular de indudable inspiración católica iba adquiriendo la función de un modelo real y utópico a la vez que los católicos alemanes podían oponer a la opresiva realidad cultural de sus contrincentes protestantes. En este proceso, la obra de Calderón o, mejor dicho, cierta interpretación de dicha obra, desempeñaba – y sigue desempeñando hasta nuestros días – un papel primordial. Sin tener en cuenta la complejidad real de la obra calderoniana y la realidad no menos compleja de la vida teatral del Siglo de Oro, de la puesta en escena y de la función social tanto de la comedia como del auto sacramental, los hispanistas iban aislando y privilegiando los textos de la realidad teatral, y, dentro de los textos, los elementos ideológicos. De esta manera transformaron al Calderón histórico que había sido un grandísimo ‘homme de théâtre’, un especialista del quehacer teatral, en un filósofo católico original y en un pensador teólogo y poeta que, a mi modo de ver, no ha sido nunca ni quiso ser. Para ilustrar esta tendencia basta quizás con constatar que no hay ninguna traducción alemana de algún entremés de Calderón y que si hay una serie de traducciones – algunas logradas, otras mucho menos – de una gran serie de sus comedias, la única parte de su obra de la cual existe una versión alemana completa es la de sus autos sacramentales. Esta traducción, teológicamente muy correcta pero con gran carencia de sentido poético, se debe, como era de esperar, a un sacerdote católico, canónico de Breslau, con el nombre de Franz Lorinser (1821-1893).¹⁸ En esta misma línea de una recepción católica de Calderón hay que situar, aunque sea tan sólo como un eco ya muy lejano, la *Concordancia calderoniana*¹⁹ de Hans Flasche (1911-1994), uno de los máximos representantes del calderonismo alemán quien inauguró en 1969, con su también católico colega británico Alexander A. Parker, los ‘Coloquios anglogermanos sobre Calderón’.²⁰ Para él fue absolutamente lógico empezar esta concordancia – que fue, sea dicho entre paréntesis, la primera concordancia computerizada en todo el hispanismo alemán – con los autos sacramentales; y quizás no sea menos simbólico el hecho de que la próxima publicación dentro de esta *Concordancia* será la del teatro menor. De todos modos, también me parece significativo que en los tres tomos de su historia de la literatura española Hans Flasche haya pasado por alto todo el teatro menor en el muy grueso volumen que en 1982 dedicó al Siglo de Oro.²¹

A este esbozo de la percepción y recepción parcial y partidaria de Calderón por parte de sus entusiastas alemanes tan sólo quisiera añadir el hecho de que, dentro de sus obras, siempre se han privilegiado unas pocas, generalmente las más ‘metafísicas’, es decir entre las comedias *La vida es sueño* y entre los autos sacramentales *El gran teatro del mundo*. Esta última obra

¹⁸ La traducción que lleva el título *Don Pedro Calderon's de la Barca Geistliche Festspiele*, se publicó en Breslau: edición del autor, en 18 vols., 1856-1872. Para un estudio más detallado del trasfondo ideológico del hispanismo archicatólico de este autor véase Juan i Tous (1989:131-148). Parece que Lorinser quería completar y a la vez corregir las traducciones ‘romantizadas’ que el católico poeta romántico Eichendorff había hecho de una serie de autos calderonianos. Véase Briesemeister (1973:27-34) y Rodiek (1990:195-205).

¹⁹ Flasche 1980-1983:7147.

²⁰ Sobre los orígenes de los ‘Coloquios anglogermanos’ (que de hecho son hasta la fecha la única ‘asociación’ alemana dedicada al estudio de un autor español) véase Tietz (1998:9-20).

²¹ Flasche 1982. En los apartados dedicados a Calderón (513-569, “Pedro Calderón de la Barca” y 570-602, “Calderón de la Barca und Lope de Vega”) hay una sola referencia meramente bibliográfica a las “obras menores” de Calderón para las cuales da la siguiente definición: “por ellas se entienden ‘entremeses’, ‘loas’ y ‘jácara’” (Flasche 1982:514). En el índice muy detallado del tomo no hay ninguna referencia más.

llegó a ser, y a mi modo de ver de manera no justificada, la piedra angular y la clave ideológica de toda una teoría teológica del fenómeno teatral desarrollada por el (ex-) jesuita Hans Urs von Balthasar (1905-1988) en su obra monumental sobre *Theodramatik*, publicada entre 1973 y 1983.²² No hay pues, ninguna duda de que el hispanismo alemán siempre haya querido ver, y no tan sólo en sus representantes más destacados como el muy católico Ludwig Pfandl (1881-1941) o el mucho más liberal Ernst Robert Curtius (1886-1956), en la España aureosecular una cultura profundamente religiosa y, más específicamente, católica, para oponerla primero a la cultura protestante del siglo XIX y de principios del XX y después a las culturas de una Modernidad cortada ya definitivamente de unas raíces religiosas y, en el caso alemán del Tercer Reich, tan cercano a las vivencias de Pfandl y Curtius, de una inhumanidad insuperable. Curtius buscaba y encontraba en Calderón y en el auto sacramental *El gran teatro del mundo* aquella “concepción teocéntrica de la vida humana” que echaba de menos en la Alemania de su tiempo y, con ella, una “concepción teológica del arte”, en la cual “lo terrenal está reconciliado con lo sobrenatural y que nos muestra todo lo humano en su relación con Dios”.²³ Para darse cuenta del trasfondo ideológico de las posturas de estos dos filólogos e historiadores tan serios y tan destacados basta con referirse a la reseña que Américo Castro hizo de la gran historia de la literatura española del Siglo de Oro de Ludwig Pfandl y donde, desde su visión del Siglo de Oro como una época conflictiva, critica duramente la interpretación católica que Pfandl da de la cultura española.²⁴ Claro está, una visión del Siglo de Oro español como la de Schlegel, de Lorinser, de Pfandl o incluso como la de Curtius o de Hans Flasche no tenía mucho interés por acercarse al mundo de los entremeses y a la realidad poco edificante del teatro en la época de Calderón y que, vistos de cerca, tan poco orientan hacia ‘lo sobrenatural’. De modo que incluso Hugo Friedrich, especialista de Montaigne y del escepticismo del Renacimiento francés, al dedicar en los años 50 un breve estudio de síntesis a la obra calderoniana con el título *Der fremde Calderón*²⁵ (título que quizás pueda traducirse por “El otro Calderón”), se refiere a los diferentes géneros teatrales que interpreta como una sucesión jerárquica desde la serenidad alegre de las comedias hasta la seriedad teológica de los autos. Sin embargo, también Hugo Friedrich presenta su interpretación de Calderón sin aludir al teatro menor ni a su real omnipresencia omnimoda en cualquier puesta en escena en el siglo XVII. A pesar de los cambios evidentes que el calderonismo alemán está experimentando en la actualidad, cambios debidos a su inclusión en el ‘discurso internacional sobre Calderón’ que se refleja entre otras cosas en las actividades muy meritorias de la editorial Reichenberger, en muchos sectores de la recepción de sus obras en Alemania siguen vigentes aquellas pautas esbozadas por Schlegel, Eichendorff, Pfandl, Curtius o Friedrich, dados los grandes méritos literarios de estas autoridades.

Al leer el estudio erudito e inteligente de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera sobre el teatro menor calderoniano, uno se da cuenta de que el Calderón de los entremeses, de las mojigangas, de las jácaras y de los bailes es un reto muy fuerte para la visión tradicional de los calderonistas alemanes que, efectivamente, se han creado un ‘Calderón alemán’ como consta en el título de una colección de estudios y de traducciones de Max Kommerell (1902-1944),

²² Von Balthasar 1973-1983. Sobre la traducción e interpretación de *El gran teatro del mundo* por Hans Urs von Balthasar véase Briesemeister (1994:175-183). Véase también mi estudio de próxima publicación.

²³ Curtius 1961:530-540 (la traducción es mía).

²⁴ En su reseña (1934:66-77) Castro se refiere a la traducción española de la *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit* (1929) por Rubió Balaguer (Pfandl 1933).

²⁵ Friedrich 1966.

uno de los calderonistas alemanes más sublimes y de la primera mitad del siglo XX.²⁶ Basándose en este estudio sobre el teatro menor y con una referencia a la emblemática barroca se puede quizás afirmar que Calderón – como el pavo real en los libros de la emblemática – ya no tiene tan sólo el plumaje y la cola lustrosos de su teatro metafísico-teológico que tanto había fascinado a sus discípulos alemanes, sino que con su teatro menor se le ven también, como al pavo real, unas piernas bien comunes con las cuales pisa bien fuerte los terrenos de este mundo. Y lo que hay más provocador en esta situación es, por un lado, que la producción entremesil de Calderón se incrementa precisamente a mediados del siglo XVII,²⁷ cuando, de hecho, abandona su producción de comedias para dedicarse a la confección de los géneros serios de los autos y de las fiestas; por otro, que en las obras de este teatro menor se parodie a sí mismo, sin exceptuar sus autos sacramentales, como se puede ver en la mojiganga de “Las visiones de la Muerte”.²⁸ Allí incluso se ve a un Segismundo borracho refiriéndose paródicamente al concepto de que “la vida es sueño”,²⁹ concepto repetido tan religiosamente por los románticos alemanes y por sus sucesores.

3

No hay duda de que el reciente interés sistemático por todos los aspectos del teatro menor haya descubierto o, mejor dicho, haya configurado un nuevo continente en el riquísimo mundo teatral del Siglo de Oro y, especialmente, en el de Calderón. Sin embargo, cabe preguntarse en qué medida y hasta qué punto este nuevo continente cambia de verdad el mapa del teatro aureosecular. Creo que Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera son los que con mayor claridad han formulado una tesis a este respecto, una tesis que merece la pena ser examinada con algún detenimiento.

Partiendo de la idea de Peter Brook de que cualquier tipo de teatro auténtico es “socialmente liberador”,³⁰ y basándose en la interpretación que Mijail Bajtín dio del carácter profundamente subversivo del carnaval y de la cultura de la risa en la Edad Media y el Renacimiento,³¹ Evangelina Rodríguez y su coautor llegaron a la visión de “otro Calderón”, de un Calderón “rebelde”,³² opuesto al Calderón conservador de las interpretaciones corrientes como la de críticos como José Antonio Maravall o Américo Castro o de los calderonistas románticos alemanes³³ (aunque bien es verdad que Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera exponen sus criterios con una serie de matizaciones muy prudentes).

²⁶ Sus estudios calderonianos, escritos en contacto continuo con E.R. Curtius tan sólo pudieron publicarse después de su prematura muerte (Kommerell 1946). Su visión del ‘Calderón-Bild’ se analiza en Briesemeister (1976:205-215).

²⁷ Rodríguez Cuadros/Tordera 1983:17. Según estos dos autores ninguna de las mojigangas calderonianas es anterior a 1652 (17sg.).

²⁸ Calderón 1983:369-384.

²⁹ Calderón 1983:380 (v. 181-184): “Caminante [Segismundo]: La almohada / sobre que yo estoy durmiendo / viendo que la vida es sueño”.

³⁰ Rodríguez Cuadros/Tordera 1983:198.

³¹ Rodríguez Cuadros/Tordera 1983:180.

³² Rodríguez Cuadros/Tordera 1983:25.

³³ Los dos autores afirman con mucha razón: “En la herencia crítica que los románticos alemanes (supuestos descubridores del autor [sc. de Calderón]) nos han legado se nos filtró sólo una vía o aspecto del aprovechamiento que hicieron de Calderón: el de mito integrista y nacional, por oposición a la ‘maldita tolerancia’ francesa, lo que lleva, p. ej. a que frente a la frecuente aproximación a obras como *La vida es sueño* o *El príncipe constante*, hubiera un práctico desconocimiento del ‘peligrosamente liberal’ *Alcalde de Zalamea*” (Rodríguez Cuadros/Tordera 1983:212).

Me parece muy fundado todo lo que dicen los autores sobre la función del “gesto”³⁴ en el teatro menor, todos aquellos elementos non-verbales que aumentaban sin duda alguna el efecto de la “palabra, único elemento esquelético que nos ha sido transmitido en el texto escrito e impreso”.³⁵ Me parece también perfectamente aceptable la idea de que en el teatro menor se realice una “transgresión continua” del orden establecido y que, por esto, este teatro pueda llamarse “un teatro del desorden” con un gran “poder corrosivo” en la sociedad ideológicamente petrificada del Siglo de Oro. Pero cuando Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera se refieren más concretamente a Bajtín y a su teoría del carnaval y a la función subversiva de la risa destabuizadora y liberadora, se tiene la impresión de que las categorías bajtinianas – hoy en día ya no tan globalmente aceptadas como a principios de los años 80– no son siempre muy aptas para explicar de verdad el proceso receptor de los entremeses, mojigangas y jácaras calderonianos. Es evidente que hay risa en estos textos y que hubo todavía más risa en su representación. Pero no toda risa es subversiva, como advirtió muy acertadamente María Grazia Profeti.³⁶

Además cabe mencionar que lo que sí hay en Rabelais, el gran modelo bajtiniano, y lo que a mi modo de ver no lo hay en Calderón, es la presencia de una alternativa real, de aquella utopía encarnada en la “abbaye de Thélème”, con su aceptación incondicional del cuerpo y de sus necesidades físicas como son el comer, el beber y el procrear, de las realidades psíquicas e intelectuales del hombre (no separadas de las corporales) desde la realidad vital de las pasiones hasta las formas más elevadas de la curiosidad, aquel anhelo de saber que es el fundamento de la revolución de la Modernidad. En Rabelais incluso se esboza la idea de nuevas formas de una convivencia fraterna y tolerante de la humanidad.³⁷ Tampoco me parecen indicadas las referencias a Jarry y su protagonista *Ubu*, a Genet y a Valle-Inclán que se hacen en el estudio de Evangelina Rodríguez y de Antonio Tordera.³⁸ Los protagonistas de estos autores no vuelven –ni real ni simbólicamente– al orden establecido como suelen hacerlo los protagonistas calderonianos. En los protagonistas de Jarry o de Valle-Inclán se (auto-) denuncian, vistos desde una ‘perspectiva de abajo’ los ‘poderosos de la tierra’, mientras que en el teatro menor se ríe desde una ‘perspectiva de arriba’ – incluso por parte del más humilde de los espectadores que se siente superior a los seres humanos que se le presentan en las tablas del corral. En el corral se ríe de unos representantes más bien miserables de la realidad social aureosecular: el sacristán comilón y lascivo, el alcalde ignorante y el hidalgo pretencioso e impotente. Aunque sea una de las expresiones más logradas de todo el libro y que convendría profundizar más en otros contextos, aquella “antiteología terrenal”³⁹ que Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera quieren ver en el teatro menor de Calderón me parece ser más bien una proyección interpretativa que una realidad de los textos de dicho autor.

Sea como sea, hay un hecho que a mi modo de ver problematiza bastante una interpretación demasiado ‘subversiva’ del teatro menor. Es el hecho de que en los interminables debates sobre la ‘licitud del teatro’ los numerosos censores, en gran parte muy perspicaces, no hayan atacado particularmente este tipo de teatro, dándole desde su perspectiva de contemporáneos

³⁴ Rodríguez Cuadros/Tordera 1983:23,121-128 y sg. Véase también el artículo de Rodríguez Cuadros (1988:47-93).

³⁵ Rodríguez Cuadros/Tordera 1983:163. Se sabe además que los actores aprovecharon con frecuencia el paso del texto escrito – previamente censurado – a la representación viva en el teatro para dar incluso un texto más ‘liberal’.

³⁶ Profeti 1988:33-46, y especialmente lo que expone en contra de la idea de una “estética de la risa” universal (35).

³⁷ Véase el estudio de Hausmann (1979), especialmente las referencias a Bajtín (109-110).

³⁸ Rodríguez Cuadros/Tordera 1983:130,193.

³⁹ Rodríguez Cuadros/Tordera 1983:180.

una importancia especial. Al examinar los utilísimos índices que José Luis Suárez García incluyó en su reedición de la *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*⁴⁰ se puede constatar que no se menciona ni siquiera una sola vez la mojiganga en los textos recogidos por Cotarelo y Mori (lo que, evidentemente, no excluye su mención en otros lugares y partes de los mismos textos no acogidos en esta antología). La jácara por su parte sí se menciona, pero tan sólo cuatro veces.⁴¹ El único subgénero al que los textos se refieren con bastante frecuencia, es el de los entremeses: en el índice temático hay un conjunto de más de setenta entradas,⁴² aunque, naturalmente, conviene contar con cierta imprecisión terminológica. En su gran mayoría los juicios sobre los entremeses son negativos, incluso muy negativos: desde la *Primera parte de las excelencias de la virtud de la Castidad* del carmelita rigorista Fray José de Jesús María, publicada en 1600 con un amplio capítulo sobre el teatro, pasando por las consultas del Consejo de Castilla, especialmente las de 1600 y 1666, hasta una obra redactada ya mucho más allá del Siglo de Oro, la gran suma antiteatral del sacerdote Simón López, representante de Murcia en las Cortes de Cádiz, posteriormente obispo (1816) y arzobispo (1824) de Valencia, y publicada con un título poco decimonónico: *Viva Jesus Amen. Pantoja ó resolución histórica teológica de un caso práctico de Moral sobre Comedias*, publicada en tres partes en 1789, 1814 y 1817. En todas estas obras los entremeses se condenan, incluso fervorosamente, tanto por clérigos como por legos. Pero estas condenas ocurren dentro de un rechazo general del fenómeno teatral basado en argumentos de teología moral. Se destacan repetidas veces los aspectos lascivos de la representación y se lamenta la gran pérdida de tiempo que hubiera podido emplearse mejor en ejercicio de devoción. Pero que yo sepa no hay referencias detalladas para denunciar, más allá del concepto del mal ejemplo y del pecado, alguna intención política o teológica 'desviante' o 'utópica' en el sentido bajtiniano. Y esto a pesar de la suspicacia general de los censores de la época.⁴³

⁴⁰ Cotarelo y Mori 1904. Contiene la noticia, extracto ó copia, así impreso como inéditos, en pro y en contra de las representaciones; dictámenes de juristas, moralistas y teólogos; consultas del consejo de Castilla; exposiciones de las villas y ciudades pidiendo la abolición ó reposición de los espectáculos teatrales y u apéndice comprensivo de las principales disposiciones legislativas referentes al teatro. Obra premiada por la Biblioteca Nacional en el concurso público de 1904 é impresa á expensas del estado (reed. Cotarelo y Mori 1997).

⁴¹ Para facilitar el manejo de la edición original que no tiene índices se indican aquí las referencias: Cotarelo y Mori 1997: 60b, 165a, 261b, 590b.

⁴² Cotarelo y Mori 1997: 22, 23, 44b, 51a, 64b, 81a-82a, 96b, 124a, 125a, 127b, 130b, 142b, 158a, 159a, 163b, 168b, 177b, 178b, 179a, 182a, 186a, 192b, 193a, 194b, 208b, 218b, 228b, 234a, 246a, 246b, 251a, 251b, 254b, 255b, 256b-257b, 261a, 261b, 265b, 347b, 349b, 377b, 380b, 388b, 398a, 403a-404a, 406b, 407a, 410a, 433b, 436a, 442a, 468a, 476a, 477b, 479a, 487b, 489a, 518a, 539b, 544a, 558b, 561b, 590b, 592a, 604a, 622a, 622b, 627a, 632b, 646a, 647a, 647b.

⁴³ Véase la crítica acerba y detallada que Fray José de Jesús María a los que quieren tolerar el teatro: "[...] [dicen] que los intermedios ó entremeses no son desmedidos ni faltos totalmente de buenos ejemplos, y que no menos perniciosos gracias que las que en ellos concurren se sufren á los truhanes y hombres de placer, y se permiten. Que los entremeses no sean desmedidos ni carezcan de buenos ejemplos, no sé en qué puedan fundarlo, porque así las marañas que en ellos intervienen como las palabras, los menos y las demás acciones con que los hacen son indecentísimos y llenas de fealdad y lascivia. Porque á dos géneros de cosas están reducidos por la mayor parte estos intermedios, que son: á latrocinios y á adulterios, y las marañas son dar trazas é inventar cautelas cómo se puedan hacer hurtos con sutileza, ó se pueda violar el tálamo conyugal sin estorbo del marido; y en estas marañas suelen abrazar públicamente en el teatro los representantes las mujeres ajenas y hacer otras demostraciones con que, pretendiendo representar adulterios fingidos, los representan verdaderos. Y así podemos con gran propiedad decir que la comedia con los entremeses que hoy se usan es como aquella serpiente Anfisbena, de quien dicen San Isidoro y Plinio, que tiene dos cabezas en las dos puntas del cuerpo y por entrambas echa ponzoña; porque la comedia, así en la farsa como en los entremeses, está vomitando ponzoña á borbollones en los circunstancias, y abrasándolos en sensualidad con sus acciones y palabras deshonestas, que es veneno de mayor malicia que el de todas las serpientes. Y si no es que quieran decir los comediantes que no son descompuestos ni desmedidos sus intermedios, porque no se desnudan públicamente las mujeres; como lo solían hacer en la gentilidad las ramerías en los juegos abominables de la torpísima Flora, de que abomina Plutarco y otros autores gentiles, no sé qué otra cosa les falta á estos entremeses para ser perjudiciales y lascivos [...]" (Cotarelo y Mori 1997:380b).

4

Me parece posible formular, a partir de estas reflexiones, la tesis de que el 'nuevo continente' del teatro menor completa, pero no cambia totalmente el mapa del teatro aureosecular, aunque sí es muy apto para dar materia de reflexión para corregir ciertas interpretaciones demasiado integristas. A mi modo de ver el teatro menor no es aquel "anti-teatro" capaz de servir de elemento corrosivo y compensar el efecto estabilizador y conservador que se reconoce a los dos géneros mayoritarios del teatro aureosecular. Es un registro más dentro de este teatro. Volviendo al estudio de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera se podría quizás decir que sus conclusiones y generalizaciones sobre la funcionalidad del teatro menor son meritorias en cuanto que quieren superar la mera descripción de los hechos positivos. Pero en última instancia no se refieren a la realidad de los textos ni a la de su puesta en escena ni a su percepción por parte de los espectadores contemporáneos. Los dos autores se refieren más bien a una potencialidad del teatro menor, a lo que hubiera podido ser, al no haber sido el teatro del Siglo de Oro lo que fue, es decir una actividad cultural sistemáticamente controlada, censurada y, por eso mismo, banalizada y castrada,⁴⁴ como viene repitiéndose con mucha frecuencia por la crítica, privada de aquel potencial intelectual, literario, reflexivo e innovador que es la propiedad de cualquier tipo de literatura que no quiera limitarse a propagar unos presupuestos ideológicos considerados como eternamente válidos e intangibles. Creo que esta afirmación se puede aplicar tanto a la comedia como al teatro menor y, sea dicho entre paréntesis, al otro género literario estrangulado en la España de entonces, la novela, cuya banalización en la segunda mitad del siglo XVII la llevó a su completa desaparición durante casi un siglo entero.

5

Esta banalización del teatro aureosecular (que no conlleva una reducción, sino que más bien es causa y condición de la casi increíble producción de unas 10 hasta 30.000 obras teatrales) es el resultado de un fenómeno cultural más amplio. Resulta de la lucha entre las dos culturas que, a partir del siglo XV y bajo el influjo del Renacimiento, se van configurando como subsistemas cada vez más separados y autónomos de las sociedades occidentales: la tradicional cultura dominante, la religiosa – y católica en el caso de España – con todo su aparato ritual y sus instituciones de poder y control por un lado, y por otro lado, la cultura profana, más reciente, orientada hacia la Antigüedad pagana, cuya expresión más inmediata y más eficaz serán las bellas artes cada vez más laicas y, evidentemente, la literatura, especialmente la novela y el teatro. Mientras que el representante de la cultura religiosa es el teólogo con todo su saber autoritario y metafísico, la cultura profana es representada y propagada por el nuevo fenotipo del autor individualizado cuyas armas son la imaginación y la curiosidad, aquella "antiteología terrenal" de la que hablaron Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera. Este 'autor' va sustituyendo al teólogo en su función social de 'Sinnstifter', de intérprete privilegiado de la vida humana individual y de la sociedad. Lo que conllevó a un primer punto culminante en el romanticismo europeo. En un largo proceso dentro de la sociedad burguesa, y que no ha terminado todavía, la lectura de la Biblia se combinaba y paulatinamente se sustituía por

⁴⁴ Vitse 1990:22.

⁴⁵ Bénichou 1973. Acaba de publicarse una edición en lengua inglesa (1999). La visión de Bénichou se completa por la de Viala (1985). Para un enfoque de la problemática desde el concepto del 'campo literario' según Pierre Bourdieu véase Jurt (1985:469-481).

la lectura de las novelas y lo mismo pasaba con la visita a la iglesia y al teatro, institución cada vez más dignificada y que en el transcurso del siglo XVIII y XIX adoptaba incluso la arquitectura de los templos, aunque, de manera significativa, la de los templos de la Antigüedad griega y romana.

Creo que para una mejor comprensión del fenómeno teatral del Siglo de Oro es muy útil ver su largo desarrollo dentro de la oposición y la lucha de estas dos culturas. Además estoy convencido de que la famosa, pero en realidad poco estudiada controversia sobre la licitud del teatro – el debate más largo y probablemente más amargado de toda la historia literaria de España – está completamente condicionada por esta lucha.⁴⁶ Bien es verdad que la controversia sobre la licitud del teatro se dio también en Francia, en Italia y en Alemania. Pero en Francia se dio con unos resultados muy especiales, según resulta de un estudio altamente interesante de Marc Fumaroli.⁴⁷ En Francia el teatro – y con él toda la institución laica de las llamadas bellas letras – logró emanciparse definitivamente de la ‘otra cultura’, de la cultura tradicional, de la autoridad y tutela de los teólogos o, según la expresión atinada del mismo Fumaroli, logró, evidentemente no sin grandes debates ideológicos, evitar ser “rebautizada” y ser reducida otra vez al recinto ideológico de la Iglesia. Logró hacerlo para transformarse – bajo la tutela de una monarquía secular, la de Louis XIV – en un lugar independiente de reflexión laica moralista sobre el ser humano, en un “mode de connaissance du monde”. Con mucha razón Marc Fumaroli da al resultado de este proceso el calificativo llamativo de “séparation de l’Eglise et du Théâtre”. Afirma que esta separación, tan importante para la mentalidad francesa, no llevó consigo “un asservissement du théâtre à l’Etat” y añade, quizás no con tanta razón, pero con un deje de patriotismo – que se trata de “un phénomène spécifiquement français”.⁴⁸ Sea como sea – aunque creo que en la Alemania decimonónica con Lessing se llegó a un resultado análogo – me parece posible afirmar que esta separación – tan importante para el desarrollo ideológico del teatro – no se dio en España y que allí los intentos de bautizar aquella institución profundamente laica que es el teatro de la Modernidad fueron muy intensos y duraderos. Si bien es verdad que en España tampoco se logró este ‘bautizo’ de manera definitiva, también es verdad que fueron incesantes los ataques contra la institución teatral, ataques centrados en el tema fundamental para la nueva mentalidad, el de la licitud del deleite y del tiempo libre fuera de una rígida (evidentemente tan sólo teórica) separación del tiempo entre el ‘orare’ y el ‘laborare’, o, más teológicamente hablando, sobre la licitud de los ‘indifferentiae’ y las ‘adiaphora’, el entretenimiento. Los clérigos (a los que hay que agregar gran número de laicos con las mismas convicciones) que no querían admitir otro lugar, fuera de su propio púlpito, donde, en un contexto laico, se reflexionase sobre la ‘condition humaine’, sabían perfectamente que se encontraban en una situación de lucha competitiva con esta nueva cultura. El mismo Mariana lo decía muy claramente: los que van al teatro, no pueden ni quieren ir a misa al mismo tiempo. La presión continua que en el Siglo de Oro se ejercitaba sobre todos los aspectos de las actividades teatrales llevaba consigo una incesante censura implícita al igual que explícita y una denuncia perpetua y malévola de todos los aspectos del quehacer teatral. El resultado fue una banalización y castración del teatro tan grande que (como se sigue repitiendo, aunque con intenciones contrarias a las nuestras) la Inquisición no tuvo ni siquiera que prohibir ningún texto de este teatro.

⁴⁶ Véase mi estudio 1999:705-732. Son de consulta indispensable el estudio de García Berrio (1978) y el ya citado libro de Vitse (1990) (n. 44).

⁴⁷ Fumaroli 1970:1.007-1.032.

⁴⁸ Fumaroli 1970:1.029.

En este proceso estaba involucrado también, claro está, el teatro menor. La censura, la autocensura, toda una mentalidad propicia a aceptar la autoridad y tutela teológica – tan sólo Bances Candamo la rechazará en un texto no publicado – le quitaron de antemano aquella potencialidad corrosiva que le atribuyen Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera. Se sabe que el mismo Calderón – incluso más allá de su muerte – fue objeto de un fortísimo ataque por parte de uno de los enemigos más intransigentes no sólo del teatro, sino de toda cultura literaria emancipada de aquella tutela reivindicada por la cultura religiosa tradicional.

Llegado a este punto de mi argumentación creo que sí se puede decir que el reto del teatro menor y la reflexión sobre su potencialidad y su realidad aureosecular contribuyen a una mejor comprensión del teatro calderoniano y, de manera más general, del fenómeno teatral en el barroco español que, evidentemente, ha sido una edad conflictiva, aunque quizás no tanto en las categorías propuestas en su tiempo por Américo Castro. Es posible que estas breves reflexiones sirvan también para comprender mejor por qué los intentos tantas veces repetidos de establecer el teatro aureosecular en las escenas de hoy en día no suelen tener, con unas excepciones muy lucidas, el éxito de las representaciones de Shakespeare o de Racine, autores sin embargo de la misma época que Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca.

Y termino con una última observación: cuando se piensa en la indudable realidad del Calderón entremesista y en las enormes objeciones teológicas que se dirigieron contra el teatro en la España católica del Siglo de Oro, no deja de sorprender la recepción de este teatro y de este autor por los románticos alemanes que lograron hacer de él y de su obra teatral el símbolo mismo de una literatura religiosa elevándole a la categoría tan moderna de ‘autor sacralizado y, según la fórmula de Schlegel, de “poeta por antonomasia”’.⁴⁹

Bibliographie:

- Asensio, Eugenio (1965): *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*. Madrid, Gredos (BHR).
- Bajtín, Mijail (1971): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. En contexto de François Rabelais*. Barcelona, Seix Barral.
- Bénichou, Paul (1973): *Le sacre de l’écrivain, 1750-1830*. Paris, Corti (ed. inglesa 1999: *The consecration of the author, 1750-1830*, trad. Mark K. Jensen. Lincoln, University of Nebraska Press).
- Briesemeister, Dietrich (1973): “Sobre la traducción de autos sacramentales por Joseph von Eichendorff”. En: Flasche, Hans (Hrsg.): *Hacia Calderón (Segundo Coloquio Anglogermano)*, Hamburgo, 1970). Berlín, De Gruyter, p. 27-34.
- Briesemeister, Dietrich (1976): “Max Kommerell (1902-1944) y sus estudios calderonianos”. En: Flasche, Hans (ed.): *Hacia Calderón (Tercer Coloquio Anglogermano)*, Londres, 1973). Berlín/New York, Walter de Gruyter, p. 205-215.
- Briesemeister, Dietrich (1994): “La interpretación y versión alemana de *El Gran Teatro del Mundo* por Hans Urs von Balthasar”. En: Flasche, Hans (ed.): *Hacia Calderón (Décimo Coloquio Anglogermano)*, Passau, 1993). Stuttgart, Steiner, p. 175-183.

⁴⁹ Schlegel (s.a.:164) dice de él que fue un poeta auténtico “wenn je einer den Namen verdient hat”.

- Calderón de la Barca, Pedro (1983): *Entremeses, jácaras y mojigangas de Calderón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Antonio Tordera. Madrid, Castalia.
- Calderón de la Barca, Pedro (1989): *Teatro cómico breve*, ed. crítica María-Luisa Lobato. Kassel, Reichenberger (Teatro del Siglo de Oro. Ediciones críticas 17).
- Calderón de la Barca, Pedro (1945): *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, t. 4. Madrid, Atlas.
- Castro, Américo (1934): Reseña de Ludwig Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*. Traducción del alemán por el Dr. Jorge Rubio. Barcelona, Sucs. de J. Gili, 1933, 4º, XVI-691 págs. En: *Revista de Filología Española* 21, p. 66-77.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, Est. Tip. de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*.
- Cotarelo y Mori, Emilio (1997): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. facsímil, estudio preliminar e índices José Luis Suárez García. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Cotarelo y Mori, Emilio (ed.) (1911): *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*, t. 1, 1-2. Madrid, Bailly y Baillièrre (NBAE 17, 18).
- Curtius, Ernst Robert (1961): "XXII. Exkurs: Theologische Kunsttheorie in der spanischen Literatur des 17. Jahrhunderts". En: Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern/München, Francke, p. 530-540.
- Díez Borque, José María (1976): *Sociología de la comedia española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra.
- Flasche, Hans (1980-1983): *Konkordanz zu Calderón. Concordancia aplicada a las obras de Calderón con auxilio de una computadora electrónica. Computerized Concordance to Calderón*, primera parte, t. 1-5: *Concordancia de los Autos Sacramentales*, realizada por Hans Flasche y Gerd Hofmann, con una introducción de Hans Flasche. Hildesheim/Nueva York, Olms.
- Flasche, Hans (1982): *Geschichte der Spanischen Literatur*, t. 2: *Das Goldene Zeitalter*. Bern/München, Francke.
- Friedrich, Hugo (1966): *Der fremde Calderón*. Freiburg i.Br., Schulz (Freiburger Universitätsreden, N.F. 20) (1955).
- Fumaroli, Marc (1970): "La Querelle de la moralité du Théâtre avant Nicole et Bossuet". En: *Revue d'histoire littéraire de la France* 70, p. 1007-1032.
- García Berrio, Antonio (1978): *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: los debates sobre la licitud moral del teatro. Lección de apertura del Curso Académico 1978-1979*. Málaga, Universidad de Málaga (nueva imp. 1980 con el título "El debate en torno al deleite en la polémica barroca sobre la licitud del teatro. Poética, política y prejuicios morales en la sociedad española del Siglo de Oro"). En: García Berrio, Antonio: *Formación de la teoría literaria moderna*, t. 2. Murcia, Universidad de Murcia, p. 483-546.
- González, Gabriel (1985): "Theologische Aspekte im spanischen Theater des Goldenen Zeitalters". En: Pörtl, Klaus (Hrsg.): *Das spanische Theater. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, p. 280-305 (Grundriß der Literaturgeschichten nach Gattungen).

- Hausmann, Frank-Rutger (1979): *François Rabelais*. Stuttgart, Metzler.
- Huerta Calvo, Javier (1995): *El nuevo mundo de la risa. Estudio sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*. Palma de Mallorca, Olañeda.
- Juan i Tous, Pere (1989): "'Eine wahre Ehrensache für uns Katholiken': Franz Lorinser (1821-1893) traductor y comentarista de los autos sacramentales de Calderón". En: Tietz, Manfred (ed.): *Das Spanieninteresse im deutschen Sprachraum*. Frankfurt/M., Vervuert, p. 131-148 (Beiträge zur Geschichte der Hispanistik vor 1900).
- Jurt, Joseph (1985): "Das literarische Feld der Französischen Klassik zwischen Autonomie und Heteronomie in Alain Viala, *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'époque classique*. Paris 1985". En: *Romanistische Zeitschrift für Literaturwissenschaft* 10, p. 469-481.
- Kommerell, Max (1946): *Beiträge zu einem deutschen Calderón* (t. 1: *Etwas über die Kunst Calderóns*, t. 2: *Übertragungen. 'Die Tochter der Luft' und 'Das Leben ein Traum'*). Frankfurt/M (reed. del volumen de los estudios con un prólogo de Fritz Schalk. Frankfurt, Klostermann, 1974).
- Küpper, Joachim (1990): *Diskurs-Renovatio bei Lope de Vega und Calderón. Untersuchungen zum spanischen Barockdrama. Mit einer Skizze zur Evolution der Diskurse in Mittelalter, Renaissance und Manierismus*. Tübingen, Narr (Romania Monacensia 32).
- Lorinser, Franz (1856-1872): *Don Pedro Calderon's de la Barca Geistliche Festspiele*. Breslau: edición del autor, en 18 vols., 1856-1872.
- Maravall, José Antonio (1975): *La cultura del barroco*. Barcelona, Ariel.
- Neumeister, Sebastian (1978): *Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festspiele Calderóns*. München, Fink (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste).
- Pfandl, Ludwig (1929): *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*. Freiburg i.Br., Herder (reimp. 1967, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- Pfandl, Ludwig (1933): *Historia de la literatura nacional española en la Edad del Oro*, trad. Jorge Rubió Balaguer. Barcelona, Gili.
- Pörtl, Klaus (Hrsg.) (1985): *Das spanische Theater. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Grundriß der Literaturgeschichten nach Gattungen).
- Profeti, María Grazia (1988): "Comunicación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro". En: García Lorenzo, Luciano (ed.): *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro* (Jornadas de Almagro, 1987). Madrid, Ministerio de Cultura, p. 33-46.
- Rodiek, Christoph (1990): "'Und die Welt hebt an zu singen'. Eichendorffs Beitrag zu einem deutschen Calderón". En: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 50, p. 195-205.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina; Tordera, Antonio (1983): *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*. London, Tamesis.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (1988): "Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro". En: García Lorenzo, Luciano (ed.): *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro* (Jornadas de Almagro, 1987). Madrid, Ministerio de Cultura, p. 47-93.

- Schack, Adolf Friedrich von (1885-1887): *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, traducida directamente del alemán al castellano por Eduardo de Mier, t. 1-5. Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello.
- Schlegel, Friedrich August (s.a.): *Englisches und spanisches Theater*. Leipzig, Bibliographisches Institut.
- Tietz, Manfred (1998): "Hans Flasche 1911-1994. Calderonista e iniciador de los Coloquios anglogermanos sobre Calderón". En: Tietz, Manfred (ed.): *Texto e imagen en Calderón (Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996). Stuttgart, Steiner, p. 9-20.
- Tietz, Manfred (1999): "Die Debatte um die 'moralische Zulässigkeit des Theaters' im spanischen 17. Jahrhundert und ihre Folgen". En: Große, Sybille; Schönberger, Axel (Hrsg.): *Dulce et decorum est philologiam colere* (Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag). Berlin, Domus Editoria Europaea, p. 705-732.
- Tietz, Manfred (de próxima publ.): "Der Gedanke des Welttheaters im spanischen Barock und Hans Urs von Balthasars Theodramatik".
- Viala, Alain (1985): *La naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris, Editions de Minuit.
- Vitse, Marc (1990): *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*. Toulouse, Presse Universitaire Le Mirail.
- Von Balthasar, Hans Urs (1973-1983): *Theodramatik* (t. 1: *Prolegomena*; t.2 [en dos vols.]: *Die Personen des Spiels*: t. 2.1: *Der Mensch in Gott*; t. 2.2: *Die Personen in Christus*; t. 3: *Die Handlung*; t. 4: *Das Endspiel*). Einsiedeln, Johannes Verlag.