

LO TRÁGICO Y LO CÓMICO MEZCLADO CON LA TEORÍA DRAMÁTICA
DEL ROMANTICISMO ALEMÁN*

IRENE PACHECO (Universitat de València)

CITA RECOMENDADA: Irene Pacheco, «Lo trágico y lo cómico mezclado con la teoría dramática del Romanticismo alemán», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVIII (2022), pp. 140-169.
DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.439>>

Fecha de recepción: 29 de junio de 2021 / Fecha de aceptación: 13 de julio de 2021

RESUMEN

La actitud de la dramaturgia del Siglo de Oro frente a la preceptiva aristotélica ha despertado numerosas polémicas. Las interpretaciones que se le han concedido a la mezcla genérica áurea oscilan entre aquellas que la condenan y las que la elogian. Lo mismo ocurre en la Alemania de finales del XVIII e inicios del XIX, donde las apreciaciones que recibe el carácter híbrido del teatro del Siglo de Oro responden a diferentes estadios de la maduración de las propias teorías dramáticas teutonas, al tiempo que a través de este aspecto se suceden, a lo largo de las décadas, muy dispersas opiniones respecto a los dramaturgos áureos. Este artículo ofrece un repaso de ellas y demuestra la relevancia de la mezcla tragicómica como factor determinante de la recepción y la interpretación del teatro de Lope y Calderón en la Alemania romántica.

PALABRAS CLAVE: Poética de Aristóteles; mezcla tragicómica; gracioso; drama romántico alemán.

ABSTRACT: Tragedy and Comedy Mixed with the Dramatic Theory of the German Romanticism. The attitude of the Spanish Golden Age drama towards Aristotle's *Poetics* has been subject of some controversies. The interpretations that the hybridization of genres has received throughout the years that oscillate between those that condemn it and those that, on the other hand, praise it. The same happens in Germany at the end of the eighteenth and the beginning of the nineteenth century, when the assessments that this hybrid personality of the theater of the Spanish Golden Age agree with the different maturation phases of the own German dramatic theories. At the same time, it is because of this aspect that very different opinions and prejudices against Spanish Golden Age dramatists appear for many years. This article offers a review of all of them and tries to prove the relevance of the tragicomic mixture as a decisive factor for the reception and the interpretation of Lope and Calderón's plays among the German romantics.

KEYWORDS: Aristotle's Poetics; Tragicomic mixture; Clown; German romantic drama.

* Este trabajo se beneficia de la Ayuda I+D+i PID2019-104045GB-C51 otorgada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER Una manera de hacer Europa.

Desde siempre la mezcla de lo cómico y lo trágico del drama áureo ha despertado opiniones a su favor y en su contra (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1965:14-32). En la España barroca y en los siglos posteriores se la ha interpretado, *grosso modo*, como aberración o monstruosidad irracional y carente de gusto, como expresión de libertad y genialidad innovadora, o como una refundición de la visión aristotélica del arte exigida por las circunstancias de la modernidad.

En Alemania, la mezcla tragicómica suscita posturas muy similares que, en consecuencia, obstruyen primero una recepción fluida e íntegra del teatro áureo hispano y sin embargo contribuyen, después, a la entusiasta acogida de Lope y Calderón en el Romanticismo y a la identificación de la comedia áurea con el modelo de drama romántico que A.W. Schlegel propone en unas *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, que se extienden rápidamente y avivan las llamas de la Europa romántica (Paulini 1985:119-120). Desde la óptica germana, la interpretación de la mezcla tragicómica áurea evolucionará a la par que la conciencia estética y la teoría dramática alemanas, de tal modo que se la entenderá como producto de un carácter bárbaro e irracional, como exigencia de un gusto popular carente de seriedad, como reflejo de la libertad creadora de la nación española libre de influencias extranjeras, y finalmente como expresión del drama romántico y su esencia reconciliadora que evoca un origen común de todas las cosas, de acuerdo con la visión romántica del orden universal. En suma, la mezcla tragicómica ha sido un factor determinante tanto para el rechazo como para la devoción que ha suscitado en Alemania el drama áureo. Para demostrarlo, las líneas que siguen tratan de recorrer las distintas lecturas que se le han dado y que han condicionado durante décadas la luz bajo la que la mirada alemana ha observado a los dramaturgos del Siglo de Oro.

1. LA MEZCLA TRAGICÓMICA COMO ESPEJO DE LA IRRACIONALIDAD ESPAÑOLA
ANTE EL NEOCLASICISMO ALEMÁN

En el viaje que d'Aulnoy hace a España, independientemente de la veracidad de los hechos que narra,¹ no faltan referencias a la comedia barroca, a cuyas representaciones tuvo la condesa d'Aulnoy la suerte de acudir. No obstante, según las palabras que nos deja, tal vez más que una suerte esto supuso, para la francesa, un hastío:

No pude por menos de decirle [se refiere a Don Agustín, su interlocutor] que había visto en Vitoria una comedia que me había parecido bastante mala y que, si me permitía dar mi opinión, no me gustaría que se mezclaran las sagradas tragedias, que exigen respeto y que por el tema deben de ser tratadas dignamente, con bromas insulsas e inútiles. (Aulnoy 2000:179)

Su apreciación transparenta la opinión que sobre el teatro clásico español sostuvo todo un siglo de críticos y dramaturgos. El neoclasicismo francés, que insistió en ver en Calderón, y también sus coetáneos, «un espíritu extraviado, una imaginación desenfadada y fantástica y los resultados de su arte poético unos monstruos que dan lástima o que hacen reír» (Cioranescu 1999:41), proyectó su condenatoria mirada al resto de Europa.²

En el panorama cultural del siglo XVIII, donde se perfilan algunos de los prejuicios sobre el carácter de las distintas naciones que todavía llegan hasta nuestros días, España es el paradigma de la fantasía y la imaginación y, al otro lado de la frontera, se encuentra el racionalismo y la iluminación francesas. La convicción férrea en la correspondencia entre carácter de la nación y carácter de la producción cultural y artística condujo a la imposibilidad de deslindar lo fantasioso de la literatura española del carácter de sus gentes.³

Esta asociación de lo hispano con lo irracional se vio justificada, ante la mirada del racionalista Siglo de las Luces, también en el ámbito dramático. En un momento en que el panorama teatral europeo se rige por las reglas de la razón y el buen gusto (tres unidades, decoro, ausencia de mezcla genérica), los dramaturgos

1. Sobre la relativa veracidad del relato, véase Aulnoy [2000:26]; Hönsch [2000:34].

2. Sobre ello véase por ejemplo Sullivan [1998:125-131].

3. Sobre la identificación del carácter nacional español y el carácter de su literatura, véase Pacheco [2021].

españoles desarrollan los convencionalismos de la comedia nueva. Esta se percibe rápidamente como un atentado a la razón, la verosimilitud y la virtud pedagógica del teatro. En «Von der Spanier Poeterey» de 1682, criticaba Morhof a Lope por el desparpajo con el que producía comedias y por la infracción a las reglas en sus obras: «Er hat sich an keine Regeln der Kunst gebunden, sondern seine Feder laufen lassen, wohin sie die Gedanken geführet» [No se ha adherido a ninguna norma artística sino que ha dejado correr su pluma allí donde la hayan querido llevar sus pensamientos]⁴ (Morhof 1682:220). De ahí que asuma que el ingenio español está echado a perder y que sus poemas no son sino entusiastas y romancescas creaciones.

También críticos dieciochescos que, como Linguet, trataron de reivindicar la genialidad del drama áureo, contribuyeron a pesar de ello a perpetuar prejuicios como el de que a raíz de las mezclas tragicómicas, la escena española no entendía de tragedias serias. En este sentido habla Linguet de los dramaturgos españoles y de Lope:

C'est que les Espagnols n'en sont point, ou du moins qu'il n'est pas possible de les distinguer des Drames, dont le sujet est plus commun. [...] Or, si un homme qui a fait deux mille deux cent pièces de théâtre n'ai jamais songé à ce que c'étoit qu'une Tragédie, même en donnant ce titre à ses productions, on peut assurément bien en conclure que le reste de ses compatriotes n'avoit pas d'idées plus fixes sur ce genre d'ouvrages. [Para los españoles no es posible distinguirlas de los dramas, donde el sujeto es más común. [...] Ahora, si un hombre que ha hecho dos mil doscientas piezas de teatro nunca ha sabido qué es una tragedia, incluso dando este título a sus producciones, podemos asumir que el resto de sus compatriotas no tienen ideas muy fijas sobre este género.] (Linguet 1740:xxix)

En Alemania, la primera mitad del siglo XVIII está muy marcada por la reforma teatral de Gottsched, que, en un intento de dignificar el drama alemán, elevarlo al estatus europeo y desencajonarlo de las vulgaridades de las *Haupt-und Staatsaktionen*, subyuga la dramática alemana a la normativa y la estética francesa.⁵ En este panorama, por supuesto, la dramaturgia áurea no tiene buena acogida y es tildada de irracional. Así establece Gottsched en su *Kritische Dichtkunst* que de

4. Todas las traducciones entre corchetes son mías.

5. Véase por ejemplo Goodman [2005:55-79].

nada sirve un gran ingenio si este no se utiliza correctamente, de modo que «eine gar zu hitzige Einbildungskraft macht unsinnige Dichter: dafern das Feuer der Phantasie nicht durch eine gesunde Vernunft gemäßiget wird [una imaginación fogosa no tiene sentido en el poeta, si el fuego de la fantasía no está templado por el uso de la razón]». Gottsched condena el uso no racional de la imaginación y entiende esta como una capacidad de selección e imitación de lo bello en la naturaleza. En consecuencia, el poeta que se aleja de la razón echará a perder su talento y cometerá fallos: «es entstehen lauter Fehler aus seiner Hitze, wenn sie nicht durch ein reifes Urtheil gezähmet wird [a raíz de la fogosidad se originan fallos garrafales, cuando esta no está refrenada por un juicio maduro]». De ello son, entre otros, ejemplo los italianos y los españoles que «keine Prüfung der Vernunft aushalten [que no albergan ninguna prueba de sentido común]» (Gottsched 1751:I, 108-109). Como explica Brüggemann [1964:117] en la época de Gottsched, el teatro español se relacionaba estrechamente con las mencionadas *Haupt-und Staatsaktionen*, especialmente a raíz de la presencia de un gracioso. Se trata de una concepción de la dramaturgia hispana que llega hasta Lessing y que dificulta una comprensión íntegra de la comedia áurea y la seriedad que hasta entonces se le había negado. Con todo, señala Brüggemann seguidamente que tampoco la comedia hispana libre del allanamiento y la vulgarización a la que la sometían las compañías itinerantes teutonas habría podido convencer al ojo crítico de los reformistas gottschedianos. Quedaban así Lope o Calderón relegados a un segundo plano en el panorama teatral alemán de inicios del XVIII y la comedia áurea se asumía necesariamente «als Gipfel der Unvernunft und als abschreckendes Beispiel für die schlimmsten Verstöße gegen die Regeln der drei Einheiten [como cumbre de la irracionalidad y ejemplo de tremenda infracción a las reglas de las tres unidades]» (Sdun 1967:32).

A pesar de la presencia obvia del mundo helénico en la dramaturgia áurea,⁶ España pasó, junto con Shakespeare, a formar parte de aquella de las dos corrientes que Sánchez Escribano denomina ilógica, oscura o compleja debido al alejamiento de las reglas de la poética aristotélica, paladín de lo racional en el arte:

Un grupo es de características claras, sencillas, lógicas, serenas, equilibradas, que nos dan lo que se llama «clásico» y «clasicismo». El otro grupo representa todo lo opuesto:

6. Véase el volumen del *Anuario calderoniano* dedicado a la cuestión, Teodorika y Grigoriadou [2020].

características ilógicas, oscuras, complejas o complicadas, tumultuosas, desequilibradas, angustiosas, dinámicas [...] que deberíamos denominar «aclásicas». (Sánchez Escribano 1965:37)

La propuesta, pocas líneas más abajo, de Sánchez Escribano de la existencia de una tercera corriente que reúne a ambas y que es la que debería entenderse como tragicómica, es precisamente la que desarrollará el Romanticismo alemán, ya que este no rechaza lo clásico ni lo racional, y percibe, de hecho, la comedia áurea como una derivación coherente de la preceptiva aristotélica, como se explicará más adelante. A estimarlo como el drama romántico por excelencia, junto con el de Shakespeare, lo conduce su convicción de que la era moderna exige un drama precisamente complicado y tumultuoso cuyo fin último sea el de funcionar como reflejo vivo de la compleja realidad y los varios hilos que se encadenan en ella.

Sin embargo, hasta la llegada de la crítica romántica, el drama español continúa en Alemania siendo entendido no como arte moderno con su correspondiente complejidad orgánica sino solo como el polo irracional de una división todavía bipartita, y de ello hay que culpar a elementos tales como la mezcla tragicómica, la inserción del gracioso y la ruptura de las unidades, que repercuten unos en otros. La mezcla genérica se da mayormente, como explica Arellano [2011:18], insertando elementos de comicidad en una constelación trágica porque a la inversa no podría funcionar. A raíz de esta presencia de personajes cómicos, se generan muchas de las tramas secundarias que, invirtiendo la propuesta de Voltaire, derivan necesariamente en una ruptura de las unidades de espacio y tiempo. Estas características, lo tragicómico y la ruptura de unidades, son las que principalmente condenará Gottsched como aberración al gusto y, al tiempo, las que erigirán al teatro áureo ante los románticos alemanes como artefacto de moderna e ingeniosa complejidad.⁷ No es paradójico porque las propuestas estéticas de unos y otros son contrarias y, en consecuencia, los mismos valores que para los primeros son defectos, para los segundos son virtudes. Sin embargo, entre estas dos posturas antitéticas, se abre lógicamente un abanico de opiniones intermedias que se alejan paulatinamente de la mirada neoclasicista y preparan el camino para el entusiasmo romántico.

7. Respecto a la condena de la ruptura de las unidades en el teatro español, véase por ejemplo Gottsched [1751:616].

2. LA MEZCLA TRAGICÓMICA ANTE LA ILUSTRACIÓN ALEMANA: UN ERROR COMPRENSIBLE

A medida que transcurre el siglo XVIII, la actitud de Alemania frente a la literatura española comienza a ser más benevolente en comparación con las décadas anteriores en que, por influjo francés, se la había desatendido y rechazado.⁸ En una lucha cada vez más avivada contra la rigidez artística del neoclasicismo francés, Alemania se vuelve hacia modelos que, en el paradigma cultural ya mencionado, están representados por Shakespeare, Lope o Calderón. Con todo, la visión que del drama áureo tiene esta nueva generación de ilustrados, a medio camino entre uno y otro de los polos descritos, todavía se encuentra lastrada, como indica Sdun [1967:36], por la misma preceptiva clasicista de la que intentan desasirse. En consecuencia, la mezcla tragicómica del teatro áureo continuará siendo vista a lo largo de casi todo el siglo XVIII, aunque desde una mirada más transigente, como fallo, error o imperfección artística que viene dada, además, a causa del irracional carácter español.

La *Hamburgische Dramaturgie* de 1767 constituye un pilar en la historia de la dramaturgia alemana y es sabido que en la sección sesenta y ocho, Lessing propone a Lope y a Calderón como modelos alternativos a la frialdad de las comedias francesas y españolas neoclásicas, además de dedicar las secciones anteriores a *El conde de Essex* de Coelho y alabar sus ingeniosos lances y sus golpes de teatro. Respecto a la mezcla tragicómica, su postura no termina de ser del todo clara.

Lessing parte de Aristóteles y lo asume como una guía evidente que le permite apoyar una teoría de mayor alcance: «un punto de partida para una investigación en gran parte nueva y original» (Lessing 1993:48). La suya no es, por tanto, la mirada del crítico clasicista que juzga según una preceptiva rígida sino la de aquel que, aún condicionado por esta visión clasicista del arte, reclama un espacio para la emoción y entiende la normativa útil en la medida en que ayude a alcanzar la sublimidad a la que, desde su perspectiva, debe alcanzar el drama. La mezcla tragicómica le parece óptima siempre y cuando pueda contribuir a este fin:

Para mí basta que ese híbrido me divierta y me instruya más que todas las muy reglamentadas producciones de vuestros impecables Racine o como quiere que se lla-

8. Sobre ello, véase Becker-Cantarino [1980].

men. El mulo, aun siendo un cruce entre caballo y asno, ¿no es quizá uno de los animales de carga más útiles? (Lessing 1993:46)

Sin embargo, la fina concepción que Lessing tiene del teatro, marcada por su sensibilidad estética y por su mirada ilustrada y universalista, no le permite aceptar sin reparos la figura del gracioso, que al fin y al cabo asume como reflejo de un gusto nacional español «rudo y bárbaro» (Lessing 1993:388):

Pero ¿y este Cosme, este bufón, este «gracioso» español, esta monstruosa combinación de chanzas plebeyas con la más solemne gravedad; esta mescolanza de elementos cómicos y trágicos que tan mala fama ha dado al teatro español? Estoy muy lejos de defenderla. Si no tuviese otro defecto que el de ofender el respeto que exigen los grandes [...] pues entonces daría por bienvenida la disparatada alternancia de vulgaridad y grandeza, de bufonada y gravedad, de blanco y negro. (Lessing 1993:367)

¿De qué trata, entonces, este defecto que no convence a Lessing? En la medida en que contribuye a la fealdad del arte, a pesar de poder esto justificarse como imitación de la naturaleza, Lessing rechaza al gracioso, que es grotesco y, por tanto, resta belleza, perfección y sublimidad al arte:

justamente el ejemplo de la naturaleza, con el que se pretende justificar la combinación de la gravedad solemne con la comicidad farsesca, puede servir asimismo para justificar cualquier monstruosidad dramática sin plan, ni cohesión, ni sentido común. Así pues, o bien la imitación de la naturaleza no sería un fundamento del arte, o bien, de seguir siéndolo, el arte mismo, como tal, dejaría de ser arte, o cuando menos no sería un arte más elevado que, pongamos por caso, el arte de imitar en escayola las multicolores vetas del mármol [...] en este sentido, la obra más artística sería la peor, y la más desordenada y grosera, la mejor. (Lessing 1993:392)

El hispanista pionero Johann Andres Dieze [1769:329], a pesar de considerar injustos los juicios de Velázquez sobre los dramaturgos áureos y proponer una firme defensa de estos, había afirmado también que «es ist nicht zu leugnen, daß die dramatischen Stücke des Lope de Vega von Seiten der Regelmäßigkeit, Wahrscheinlichkeit und überhaupt der classischen Richtigkeit betrachtet, voll Fehler, und oft unverzeyhlicher Fehler sind [no se puede negar que las piezas dramáticas de Lope de Vega, en lo que respecta a la regularidad, la verosimilitud y sobre todo la correc-

ción clásica, están llenas de fallos y a menudo se trata de fallos imperdonables]», y poco después Linguet [1740:xiii], que estimula el hispanismo alemán temprano, reconocía que «les productions de la scène castillane ne sont pas perfectionées, il est vrai [es cierto, las producciones de la escena castellana no son perfectas]». Más tarde, en 1782, Bertuch publicaba en su *Magazin der Spanischen und Portugiesischen Literatur*, en sí un indicio muy claro del interés incipiente por las letras íberas, un fragmento en alemán de *La fuerza lastimosa* de Lope, y comenta al respecto:

Kurz, das ganze Stück hat bey allem Fehlerhaften des damaligen Geschmacks, jener Verhältnisse, Zeiten und Sitten, doch immer das reine Gepräg des grossen Genies und des Kenners menschlicher Herzen und ihrer geheimsten Leidenschaften. [En resumen, la obra entera, *con los fallos propios del gusto de aquel tiempo*, de aquellos comportamientos y costumbres, tiene el colorido de la gran genialidad, del conocedor del corazón humano y sus más profundas pasiones.] (en Dehrmann 2013:89; mis cursivas)

Dejado a un lado el recelo ante estas supuestas imperfecciones anticlásicas que vienen dadas por el hibridismo genérico, las opiniones de todos estos críticos respecto a la dramaturgia áurea son, en general, muy favorables, y de esta manera contribuyen a dibujar una imagen íntegra y mayormente positiva del teatro de Lope o Calderón que será decisiva para su recepción posterior.

3. LA MEZCLA TRAGICÓMICA COMO PRODUCTO DE LIBERTAD CREADORA

Tempranamente, en 1766, Daniel Schiebeler defiende el teatro español en *Einige Nachrichten den Zustand der spanischen Poesie betreffend*, un escrito de valor en tanto pionero en los estudios hispanistas alemanes en un momento en que la literatura hispana era una materia desconocida en Alemania.⁹ Allí considera el autor a Lope como «ein außerordentliches Genie [un genio excepcional]» (Schiebeler 1766:213) cuya dramaturgia debe adaptarse a las necesidades de su público. De ahí, apunta, surge la irregularidad de sus dramas («unregelmäßige Stücke [piezas irre-

9. Son muchos los testimonios que dan cuenta de este hecho. Véase por ejemplo Schiebeler [1766:209]; Dieze [1769:2].

gulares]»). Esta idea de que la irregularidad, supuesta irracionalidad, del teatro clásico español, dada a partir de la ruptura de unidades y la mezcla de géneros, tienen su raíz en el carácter del pueblo se encuentra ya en Schiebeler y en estos críticos ilustrados ya comentados, pero continúa hasta autores románticos más allá de los Schlegel que subrayan la condición de la mezcla tragicómica como respuesta a las exigencias del público, sin dejar de lado esta idea de reflejo literario del carácter nacional pero con muestras ya de comprensión de la dramaturgia áurea como una industria. En este sentido, afirmaba Bouterweck en 1804 que en España mandaba la audiencia y que la mezcla genérica no era sino respuesta a su exigencia:

Alle diese Notizen zusammengenommen beweisen denn endlich klar genug, daß das spanische Publikum seinen Willen durchsetzte. Es wollte durch die kühnste und bunteste Mischung von Ernst und Scherz, von Intrigen, Einfällen, Überraschungen, sinnreichen Gedanken, und lebendigen Darstellungen ästhetisch beschäftigt sein. [Tenidas en cuenta todos los datos, está suficientemente claro que el público español imponía su voluntad. Exigía audaces y coloridas mezclas de lo trágico y lo cómico, de intrigas, ocurrencias, sorpresas, ideas ingeniosas y vivas presentaciones.] (Bouterweck 1804:294).

Con todo, Bouterweck no deja de preguntarse cómo es posible que en una nación tan seria como la española en cuestiones morales y religiosas agrade tanto la comicidad. Para responderse recurre a la severidad del catolicismo y sus organismos, que oprimían la vida española y contribuían a la necesidad de entender el teatro como una escapatoria a tal seriedad donde se daba rienda suelta a la fantasía.¹⁰ De ahí nace, según Bouterweck, la tendencia a mezclar lo cómico y lo trágico porque este último, sin el primero, no funciona para el público hispano:

Mit solchen Ansprüchen auf dramatische Unterhaltung konnte das spanische Publikum durch die geistreichsten Lust und Trauerspiele nicht befriedigt werden, wenn diese Spiele nicht wie ein flüchtiger Rauch der Phantasie in leichten und üppigen Formen ohne besondere moralische Tendenz den aufmerkenden Geist lebhaft beschäf-

10. Me parece destacable el hecho de que también Schack [1886:II, 124-125], en la línea de los románticos de Jena, entiende a la Inquisición como un requisito para que la nación española floreciera artísticamente. La cerrazón cultural a la que este órgano condujo a España es vista por Schack como una oportunidad para concentrar sus capacidades creativas y originar un arte autóctono, sin influencias ni normas provenientes de fuera.

tigen ohne ihn durch Gesetz und Regel zu fesseln. [Con sus ganas de diversión dramática, el público español no podía quedarse satisfecho con las ingeniosas comedias y las tragedias si estas no conmovían vivamente el espíritu como un hálito de fantasía con vivas y ligeras formas sin especial intención moralizante y sin tratar de imponerle reglas y normas.] (Bouterweck 1804:295)

Esta asociación, presente en Bouterweck, entre la mezcla genérica áurea y la ausencia de normas artísticas ya viene de lejos, como se ha podido comprobar por ejemplo en los escritos de Morhof o Gottsched: la imaginación del poeta no le permite adherirse a normas ni a distinciones genéricas. Cuando el *Sturm und Drang* corona a Shakespeare como genio creador libre de moldes y normativas,¹¹ esa visión del drama áureo como rompedor de las normas lo convierte también en material muy interesante. El hecho de que el teatro clásico español, en palabras de Rodríguez Cuadros, asumiera «los géneros dramáticos [...] no como formulaciones ideológicas sino como laboratorios de experimentación artística donde analizar mundos posibles, hipotéticos o contingentes a modo de miradas a dos visos que “mudaban” la perspectiva, como el tiempo mudaba las costumbres y como el arte los preceptos» (Rodríguez Cuadros 2012:89), condujo a que durante algunas décadas la crítica alemana considerara a Lope y a Calderón ingenios creadores carentes de influencias y no adheridos a preceptivas ajenas, pero tampoco a normativas propias.

Esta defensa de la creatividad original (*Naturgenie*) se enlaza con las teorías historicistas de Herder: a cada artista hay que juzgarlo según su contexto y de ningún modo según normativas de otro tiempo y lugar. A raíz de ello, la consideración del talento creador adquiere nuevos matices. En su escrito *Für junge Dichter*, Goethe reivindicaba al genio y alegaba que este no debía en modo alguno ser estimado en función de normas ajenas en tiempo y espacio, «weil hier kein fremder äußerer Maßstab zu Hülfe zu nehmen ist» [porque aquí no sirve de ayuda ninguna norma extranjera] [1963:714]. El artista ya no es solo una imaginación salvaje como proponían Young o Shaftesbury (Schumann 1966:431-433), sino que, más allá de ello, era producto de un carácter nacional y del contexto de su época:

11. Un ejemplo de ello es el ensayo de Herder, *Shakespeare*, donde insta a valorar al genio por sí mismo y en sus coordenadas espaciotemporales y no adherido a una normativa de tiempos pasados. Respecto a la actitud del *Sturm und Drang* y su culto al genio libre, véase por ejemplo el escrito de Goethe, «Ein Wort für junge Dichter», donde alienta a jóvenes poetas a dejarse llevar únicamente por su instinto.

Herder's criticism not only strives to be sensitive to the historical circumstances of a work's origin but is also acutely aware of its own rootedness in a particular place and time: he can rhapsodize about Shakespeare precisely because Shakespeare speaks to that moment. (Herder 2008:9)

Desde esta perspectiva, en *Literatur und Sprache*, el mismo Goethe advierte la necesidad de reformular a Aristóteles: «außerdem verwirrt unser Studium nur, wie denn die moderne Poetik das Alleräußerlichste seiner Lehre nur zu ihrem Verderben anwendet und angewendet hat [nuestro estudio confunde cómo la poética moderna utiliza y ha utilizado todas las nimiedades de su enseñanza solo para echarla a perder]» (Goethe 1963:496).

En las conferencias vienesas de A.W. Schlegel, cuyos puntos aquí pertinentes se repasarán unas líneas más abajo, se insiste en esta idea del teatro de Shakespeare y Calderón como entidades orgánicas nacionales nacidas al calor de una cultura auténtica original, sin influencias externas, pero sí con normativas internas, lo que los acerca a la esencia del teatro antiguo:

Die Griechen hatten ihre Schauspielkunst von keinen anderen Volke ererbt oder entlehnt, sie war ursprünglich und einheimisch, und eben darum konnte sie eine lebendige Wirkung hervorbringen. [...] Unter den Völkern des neueren Europa haben bis jetzt nur die Engländer und die Spanier (die deutsche Schaubühne ist erst im Werden) ein durchaus originales, nationales und in seiner eigenen Gestalt zu einer festen Ausbildung gediehenes Theater. [Los griegos no tomaron su dramaturgia de ningún otro pueblo, era original y nacional, y por eso produjeron un efecto tan vivo [...] Entre los pueblos de la nueva Europa hasta ahora solo los ingleses y los españoles (la escena alemana todavía está por verse) tienen un teatro original, nacional y a su manera propia.] (A.W. Schlegel 1817:III, 6)

Ya que tanto el teatro áureo como el isabelino son productos del gusto de sus gentes y, además, frutos de la época moderna, A.W. Schlegel condena el juzgarlos según preceptivas antiguas:

Niemand soll vor einer Gerichtsbarkeit belangt werden, unter die er nicht gehört. Wir können gern zugeben, die meisten dramatischen Werke der englischen und spanischen Dichter seyen in Sinne der Alten weder Tragödien noch Komödien: es sind eben romantische Schauspiele. [Nadie debe ser juzgado por una jurisdicción a la que

no pertenece. Podemos admitir que la mayoría de los dramas españoles e ingleses no son, al modo de los antiguos, ni tragedias ni comedias: son dramas románticos.] (A.W. Schlegel 1817:III, 10)

De ahí el hecho de que la mezcla tragicómica y la ruptura de las unidades dejen ya de ser percibidas como una imperfección o un error. Al contrario, ahora se presentan como virtudes artísticas que son producto natural de un tiempo y un espacio determinados.

Por otra parte, su hermano Friedrich Schlegel reproducía similares ideas sobre el teatro español en su *Geschichte der alten und neuen Literatur*, cuando sentenciaba que «no puede el teatro de ninguna otra nación servir tan bien de ejemplo para esto como el español, porque ha permanecido libre de toda influencia e imitación de los antiguos» (F. Schlegel 1843:113). Tras desprestigiar el drama lopesco a causa de su falta de ejecución (según Schlegel) pero sin desestimar, desde luego, la capacidad de invención y la belleza de sus piezas, el alemán se refiere al drama áureo como creación libre y distante de los neoclásicos:

Esta tendencia a la barbarie demagógica y a la *anarquía en el arte dramático*, que sin embargo había alcanzado entre ellos un grado tan alto de perfección, había sido ya notado desde temprano por los antiguos, que varias veces lo habían censurado. (F. Schlegel 1843:116, mis cursivas)

Unas décadas más tarde, todavía Schack en su *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien* (1845-1846) subrayaba la originalidad de los españoles, cuya cerrazón intelectual y cultural debida a las imposiciones religiosas había contribuido a incubar este genio autóctono y único que desbancó a lo antiguo y extranjero. Sus aseveraciones son extremas:

La multitud de fenómenos, hechos y accidentes que figure, han de adoptar una forma libre y artística, independiente de las reglas de Aristóteles; una forma que deje al genio el mayor espacio posible. [...] La comedia española renuncia por completo a los preceptos dramáticos de los antiguos, o más ben dicho, a las reglas señaladas por críticos sin juicio al drama clásico. (Schack 1886:195-205)

Es esta la idea del teatro áureo como lo que Arellano llama «novedad triunfante, expresión de libertad creadora frente a Aristóteles» en referencia a la actitud que

toma la crítica moderna respecto a la mezcla tragicómica, en la línea de Tirso y Ricardo de Turia (Arellano 2017:11). Con todo, aún con este prejuicio bien insertado en la crítica hispanista romántica alemana, esto no impide que A.W. Schlegel en sus mencionadas conferencias vienesas desarrolle una teoría acerca de las características de la comedia moderna donde la mezcla tragicómica no solo es defendida como reivindicación de libertad creadora frente a la normativa clasicista, sino que, además, está justificada en términos artísticos. Así advierte Brüggemann un punto de inflexión:

Zum ersten Male seit dem Aufkommen des Neoklassizismus werden die Grundsätze der Darstellungskunst des spanischen Theaters nicht nur apologetisch verteidigt, sondern zugleich theoretisch gerechtfertigt. [Por vez primera desde la llegada del neoclasicismo, los fundamentos del arte dramático español no son sólo apologéticamente defendidos sino, además, justificados teóricamente.] (Brüggemann 1964:188)

A pesar de que A.W. Schlegel dedica únicamente una sección, breve en comparación con la de Shakespeare, a Calderón y al teatro hispano, las veces en las que se refiere a la comedia áurea como ejemplo de las propuestas dramáticas que desarrolla en secciones anteriores, no son pocas. Dicho de otro modo, la comedia áurea le sirve a Schlegel de apoyo para madurar y para ilustrar su teoría dramática, precisamente a través de los rasgos de la mezcla tragicómica y la ruptura de unidades.

4. LA MEZCLA TRAGICÓMICA COMO RASGO DE MODERNIDAD Y ORGANICIDAD EN LA RELECTURA ROMÁNTICA ALEMANA DE LA *POÉTICA*

El fin de las *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* consiste, como indica Paulini, en proponer un nuevo modelo dramático frente a la rigidez de la preceptiva clasicista (Paulini 1985:107). Sin embargo, A.W. Schlegel no se opone al arte clásico; su perspectiva es estrictamente historicista. Por tanto, es contrario a la propuesta de Boileau y el neoclasicismo de juzgar lo moderno según el gusto clásico. El alemán desarrolla una relectura aristotélica adaptada a su tiempo, pues tal y como la percibe el neoclasicismo, obstruye la invención:

Historisch-kritisch vergleichend zeigt er, daß die klassizistischen Kritiker die alten griechischen Regeln unkritisch übernommen haben, so daß sie unter neuen, verän-

derten Umständen dem Dichter zu einem Hindernis in der schöpferischen Gestaltung geworden sind. [En una comparativa historio-crítica, él muestra que el crítico neoclásico adopta sin ojo crítico las reglas griegas clásicas, de tal modo que terminan por obstaculizar la creatividad del poeta que se encuentra en otras circunstancias diferentes.] (Paulini 1985:118)

De esta modernización aristotélica son ejemplos Lope y Calderón, sus mezclas genéricas y su multiplicidad espacial y temporal. En cuanto a la unidad de acción, A.W. Schlegel propone que Aristóteles no condena las tramas secundarias siempre y cuando estas converjan en un punto central que se enlaza con la bien diferenciada trama principal, cuestión que ve ejemplificada en Calderón, donde todas las pequeñas piezas están hiladas para formar una imagen íntegra y completa que transmita una verdad elevada. Respecto a las unidades de tiempo y lugar, A.W. Schlegel justifica que estas no deben corresponderse de modo exacto con la realidad porque el espectador moderno cuenta con su imaginación y su capacidad de entregarse a la ficción. Además, la multiplicidad espacial y temporal es una exigencia de la multiplicidad de acción, reflejo de la complejidad del mundo moderno.¹²

En cuanto a la mezcla tragicómica, A.W. Schlegel ya no la concibe principalmente como resultado de una imaginación arrolladora sino de la capacidad del artista de montar meticulosamente una obra orgánica, completa, donde todo está perfectamente hilvanado. Junto con la multiplicidad de espacios, tiempos y situaciones es entendida ahora como requisito fundamental del drama romántico, que responde a la necesidad de retratar la complejidad del mundo moderno. Aunque resulte paradójico, para Schlegel, el drama antiguo y el moderno (el romántico, es decir, el que crea orgánicamente y no el que imita la normativa antigua) difieren en la forma, pero no es su esencia que, en ambos casos, consiste en ser reflejo de la vida.

El legado importante que, para A.W. Schlegel, ha dejado Aristóteles es fundamentalmente aquel de que el arte debe ser una reproducción de la vida. Según el mundo heleno, «la comedia es imitación de la vida, espejo de las comedias, imagen de la verdad» (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1965:5). Se trata de una idea que persistió en el siglo XVII español, que justificó en no pocas ocasiones la génesis

12. Sobre la crítica de Schlegel de las tres unidades, véase el capítulo de Paulini [1985:107-121] o la conferencia novena de las *Vorlesungen* de Schlegel, recogida en el vol. 2, 1817. En la traducción inglesa de John Black [1846], se corresponde con la conferencia decimoséptima.

de la comedia nueva y lo *sui generis* de su planteamiento. Aunque es de Perogrullo recuérdese a Lope: «buen ejemplo nos da la naturaleza / que por tal variedad tiene belleza» (vv. 179-180). Al respecto de estas palabras lopescas, se preguntaba Lessing: «¿Es cierto que la misma naturaleza nos sirve de modelo en esta amalgama de lo vulgar y lo sublime, de lo cómico y lo triste, de lo farsesco y lo grave?» Así lo parece, apunta el crítico, y por ello concluye que Lope no solo ha tratado de establecer cierta normativa en el teatro áureo, sino que, además, «ha demostrado que al menos el defecto que comentamos no es tal defecto; porque no puede ser un defecto nada que sea una imitación de la naturaleza» (Lessing 1993:389). No obstante, según Lessing, el arte exige al artista la capacidad de selección de lo bello, porque, al fin y al cabo, «habrá de producirnos necesariamente repulsión hallar en el arte lo que desearíamos ver eliminado en la naturaleza» (Lessing 1993:394). Así rechaza la mezcla genérica, tal y como se ha visto unas líneas más arriba.

Desde esta visión del arte como imitación de la variopinta naturaleza, igual que la multiplicidad de espacios y tramas, la mezcla tragicómica ya no contradice a la *Poética*, sino que, más bien, responde a la modernización de esta. Sánchez Escribano coincide con A.W. Schlegel cuando destaca que la crítica dramática áurea, a pesar de todo, sí pretendió y creyó seguir a Aristóteles:

Es frecuente entre teóricos y practicantes afirmar terminantemente que como los tiempos cambian, las costumbres también, con lo cual era posible ya una refundición de las leyes de la *Poética* de Aristóteles para cambiarlas según las circunstancias. Pero, en general, preceptistas y dramaturgos se ciñen y aceptan ciegamente ciertas afirmaciones de la *Poética* del estagirita. (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1965:42)

El propósito de la presencia conjunta de elementos trágicos y cómicos es, por tanto, lograr una composición que abarque todas las dimensiones de la naturaleza y de ahí que el Romanticismo alemán hable con frecuencia de la obra como un todo orgánico. En este sentido habla Schack sobre la mezcla tragicómica en su *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*:

La española es una composición que prescinde de aquella diferencia [la de los géneros dramáticos] y no se cuida de ella. Verificase esto de suerte, *que ambos elementos se mezclan recíprocamente formando un todo orgánico, esto es, el drama romántico que,*

sin ser tragedia ni comedia, absorbe y se representa a una y otra, que [...] puede tener más trágico que cómico, o al contrario, pero no imprescindible necesidad de elegir uno más que otro. (Schack 1886:198; mis cursivas)

Con todo, tras esta visión del drama romántico como orgánico reflejo de la vida a raíz de la presencia de lo trágico y lo cómico mezclado que proponen los románticos de Jena, se esconden matices más complejos. Para explicar su postura es necesario ahondar en las cuestiones que siguen.

El Romanticismo alemán percibe el mundo clásico como sencillo, natural, frente al mundo moderno, fragmentario y complejo.¹³ En consecuencia, al drama moderno (reflejo de ese mundo) debe exigírsele calcar una multiplicidad mucho mayor que la que podía captar el antiguo. A ello se refiere Moore cuando habla de la recepción alemana de Shakespeare:

The greater complexity and diversity of social life in early modernity are manifested in the sheer variety of events, localities, and characters in his plays, precisely those features that seemed to men like Gottsched to offend against the proprieties of dramatic art. [...] Because Shakespeare did not, like the Greeks, live in an age characterized by unity, such unity could not arise of itself in his dramas. Hence in order to transform the disparate stuff of his age into a whole, into a single work of art, his approach had to be the opposite of Sophocles. (Herder 2008:7)

Esta diferenciación se aprecia también en la metáfora de A.W. Schlegel [1817:III, 15] que identifica al drama clásico con lo plástico, por la ausencia de contrastes y por la nitidez de sus formas y sus géneros, mientras que asocia el drama moderno con lo pictórico, pues es en la pintura donde pueden percibirse los contrastes, las mezclas cromáticas, las luces y las sombras, los elementos en primer y segundo plano.

En consecuencia, para A.W. Schlegel, la necesidad de la comedia de reflejar la vida trae consigo la separación de géneros en el arte clásico y, por el contrario, la mezcla (genérica y en todos los demás sentidos posibles) en la época moderna:

Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische gefällt sich in unauflöslichen Mischungen; alle Entgegengesetzten: Natur

13. Para una idea de ello, véase por ejemplo Behler [1993:95-110].

und Kunst, Poesie und Prosa, Ernst und Schertz, Erinnerung und Ahndung, Geistigkeit und Sinnlichkeit, das Irdische und Göttliche, Leben und Tod, verschmelzt sie auf das innigste miteinander. [El arte antiguo tiende a la heterogeneidad, el arte romántico prefiere las mezclas irresolubles; todas las contrariedades: naturaleza y arte, poesía y prosa, seriedad y broma, recuerdo y castigo, espiritualidad y banalidad, lo terrenal y lo divino, la vida y la muerte, todo ello se mezcla hasta lo más íntimo.] (A.W. Schlegel 1817:III, 14)

Estas palabras de A.W. Schlegel recuerdan a aquellas con las que su hermano definía, en el fragmento 116 del *Athenaeum*,¹⁴ la poesía romántica precisamente como una miscelánea de elementos antitéticos reconciliados. En lo que al drama respecta, también aquí debe darse una mixtura, porque, como afirma A.W. Schlegel, no se trata sino de una creación del ingenio que aspira a plasmar la complejidad de la vida moderna. Por eso:

Es sondert nicht strenge wie die alte Tragödie den Ernst und die Handlung unter den Bestandtheilen des Lebens aus; es faßt das ganze bunte Schauspiel desselben mit allen Umgebungen zusammen. [El drama romántico no separa estrictamente la seriedad y la trama de las partes esenciales de la vida: reúne el colorido drama con todos sus ambientes.] (A.W. Schlegel 1817:III, 17)

En tal definición del drama romántico, la multiplicidad de espacios, la extensión temporal, las tramas secundarias, así como la mezcla tragicómica y la mezcla de lo poético y lo dialógico, se engloban como algunas de sus características principales, ya no «bloÙe Lizenzen sondern wahre Schönheiten» [meras licencias sino verdaderas bellezas]» (A.W. Schlegel 1817:III, 18).

La comedia áurea, que en aquel entonces contaba ya con una modesta hilera de redescubridores que preparan el camino de los hispanistas románticos, viene como anillo al dedo a esta teoría dramática de A.W. Schlegel. Calderón es, de hecho, el modelo con que el alemán ilustra, junto a Shakespeare, su propuesta del drama romántico como «eine gemischte Gattung aus komischen und tragischen, aus poetischen und prosaischen Elementen [un género de mezclas cómicas y trágicas, poéticas y prosaicas]» (A.W. Schlegel 1817:I, 340). Ambos dramaturgos, bajo su pers-

14. Véase en Portales y Onetto [2005:66].

pectiva, son más análogos a los clásicos que quienes pretenden imitarlos a través de las unidades aristotélicas. Shakespeare y Calderón son retratados en las *Vorlesungen* como ingenios originales, no atados a influencias extrañas y creadores de bellezas orgánicas que responden al espíritu de su tiempo, lo que les sitúa a la par de los poetas antiguos. A pesar de la falta de parentesco entre ambos autores, lo común entre ellos es, según A.W. Schlegel, «der Geist der romantischen Poesie [el espíritu de la poesía romántica]» [1817:III, 13], que reside en su capacidad para crear todos orgánicos donde convergen lo cómico y lo trágico reconciliados.

En efecto, el Romanticismo alemán concibe el drama romántico como un artefacto reconciliador. Es, por un lado, artefacto porque se trata de una composición racional y reflexionada, requisito necesario para lograr su condición de reconciliador o, lo que es lo mismo, emulsión de toda una serie de binomios engarzados siempre en una misma dialéctica (lo antiguo y lo moderno). La necesidad de reconciliar va de la mano de la esencia del drama como reflejo de la vida, que no puede entenderse deslindada de la mirada romántica del mundo como entidad fragmentada pero reunida en un origen divino común y latente en todas las piezas del mosaico:

Die romantische Weltordnung, deren gleichnishaften Symbol das Märchen und als Zeichen der Gegenwärtigkeit Gottes das Wunder ist, wird von der mit dem Glauben sich vereinigenden alles überwindenden Kraft der Liebe, [...] durchwirkt und geheiligt. [El orden universal romántico, donde el cuento y la maravilla son signos de la presencia divina, se encuentra entretejido y reparado gracias a la fuerza del amor que, a través de la fe, todo lo puede.] (Brüggemann 1964:175)

De la concepción de la humanidad y el mundo como fracciones de un absoluto que debe ser nuevamente reconstruido se desprende toda la lógica romántica, que siempre plantea un movimiento progresivo, una proyección incansable siempre hacia esa infinitud. Esta actitud se manifiesta, por supuesto, en su propuesta artística que tiende, en palabras de Neumeister, «hacia un futuro en el que todas las artes se mezclen, se reúnan y se confundan en una armonía poética superior» (Neumeister 2004:123).

Si la realidad, según la óptica romántica, es un progresivo fraccionarse el origen común divino de las cosas, y la tarea del poeta consiste en desentrañar el misterio, evocar lo absoluto,¹⁵ es decir, reunir las piezas, entonces la obra de arte ro-

15. El papel del poeta como mensajero o exégeta de la esencia divina presente en el mundo sen-

mántica debe reconciliar, mezclar, congregar todos los ingredientes fraccionados que, en fin, remiten a una misma fuerza absoluta que lo engloba todo. Por tanto, toda mezcla de elementos antagonistas resulta atractiva al Romanticismo alemán y desde esta óptica es desde la que August Wilhelm Schlegel juzga, por ejemplo, las violentas metáforas calderonianas cuando dice:

Wenn er das Entfernteste, das Größte und Kleinste, Sterne und Blumen zusammensetzt, so ist der Sinn aller seiner Metaphern der gegenseitige Zug der erschaffnen Dinge zu einander wegen ihres gemeinschaftlichen Ursprungs, und diese entzückende Harmonie und Eintracht des Weltalls ist ihm wieder nur ein Widerschein der ewigen alles umfassenden Liebe. [Cuando reúne lo más lejano, lo pequeño y lo grande, las estrellas y las flores, el sentido de todas sus metáforas es la tendencia recíproca de todas las cosas de la creación a juntarse las unas con las otras debido a su origen común, y esta encantadora armonía del mundo es para él simplemente un reflejo del amor eterno que lo reúne todo.] (A.W. Schlegel 1817:III, 173-174)

También en este sentido, los románticos alemanes destacarán de la dramaturgia áurea múltiples aspectos de la forma y el contenido con carácter de mixtura, desde la fusión métrica de lo que consideraron poesía natural (*Naturpoesie*) y poesía artificial (*Kunstpoesie*) (en el drama barroco, la métrica castellana popular y las estrofas cultas italianas) hasta, por supuesto, la mezcla genérica o tragicómica: lo que reúne aspira a un orden divino.

Su teoría romántica se desarrolla desde una perspectiva comparatista e histórica, de tal manera que no propone la supremacía del arte moderno sobre el antiguo, sino que defiende la valoración de cada uno en sus coordenadas espacio-temporales correspondientes, como ya se ha destacado. Ello conduce a entender la historia de la dramaturgia en una serie de binomios antitéticos (pero válidos igualmente). Lo destaca Paulini a raíz de las *Vorlesungen* schlegelianas:

seine Geschichte des Dramas systematisch auf dem Gegensatzpaar der klassischen und romantischen Poesie aufbaut. Daraus erwächst in seiner Untersuchung die Polarität des Dramas: mechanisch-organisch, rein-gemischt, einfach-kompliziert, tragisch-tragikomisch, nachahmend-originell, dramatisch-theatralisch. [su historia del drama se sos-

sible, que se vale para ello del lenguaje, es un lugar común en el Romanticismo alemán. En este sentido habla A.W. Schlegel de Calderón, por ejemplo, en sus *Vorlesungen* [1817:III, 373].

tiene sistemáticamente sobre la oposición de la poesía clásica y la romántica. De ahí surge la polaridad del drama: mecánico-orgánico, puro-mezclado, sencillo-complejo, trágico-tragicómico, imitativo-original, dramático-teatral.] (Paulini 1985:200)

Este planteamiento de la teoría dramática (en que cabe señalar que las características orgánico, mezclado, tragicómico, corresponden a la modernidad), responde de nuevo a la misma lógica: las distintas etapas de la historia de la literatura son fragmentos con un origen común y válidos todos ellos por sí mismo en tanto partes de un todo ideal, que será denominado por el Romanticismo alemán como poesía universal progresiva (*progressive Universalpoesie*).

Por otra parte, para ahondar más en el tema, este gusto por la reunión de entidades contrarias se engarza con la noción de ironía que el Romanticismo alemán, especialmente Friedrich Schlegel, redefine como una categoría filosófica consistente en un movimiento dialéctico.¹⁶ A raíz de la ironía es posible que la poesía se vuelva filosofía, como proponen los Románticos de Jena, de nuevo en relación con el intento de reunirlo todo en el arte. La ironía, ilustrada por Friedrich Schlegel a partir de las obras de Cervantes o Shakespeare, permite un pendular entre contrariedades adscritas al plano de la razón y al de la imaginación. Para A.W. Schlegel, se enlaza, más concretamente, con la mezcla tragicómica y, en consecuencia, se ilustra en Calderón y Shakespeare:

Was ich unter Ironie verstehe, werde ich zur Rechtfertigung des dem Tragischen beygemischten Komischen im romantischen Drama des Shakespeare und Calderon mehr entwickeln. [Lo que yo entiendo por ironía lo desarrollaré mejor cuando justifique la mezcla tragicómica del drama romántico de Shakespeare y de Calderón.] (Schlegel 1817:II, 60)

Los románticos de Jena exigen, en suma, organicidad al drama, que es reflejo de la vida, de la complejidad del mundo moderno y de la fuerza absoluta que reconcilia contrariedades. Por eso, insisten en que la imitación de la naturaleza que propone Aristóteles no consiste en proyectar las bellezas perfectas que reclama Boileau y el neoclasicismo (y en las que, en mayor o menor grado, aún se anclaba Lessing) sino la imbricación de luces y de sombras, de belleza y fealdad, de sublimidad y vul-

16. Sobre la ironía romántica, véanse Behler [1993:141-154]; Portales y Onetto [2005:309-323].

garidad. En uno de sus muchos elogios a Shakespeare, A.W. Schlegel destaca precisamente su capacidad de dibujar un universo de personajes donde convergen la claridad y la oscuridad:

Wo das eigentlich Tragische eintritt, hört freylich alle Ironie auf, allein von dem eingestandnen Scherz der Komödie an bis dahin, wo die Unterwerfung sterblicher Wesen unter ein Unvermeidliches Schicksal den strengen Ernst fordert, giebt es eine Menge menschlicher Verhältnisse, die allerdings, ohne die ewige Gränscheidung zwischen Gut und Böse zu verwirren, mit Ironie betrachtet werden dürfen. [Donde empieza lo verdaderamente trágico, ahí se diluye toda la ironía. Desde la broma cómica hasta la seriedad que exige la sumisión del ser mortal a un destino inevitable, existen diversos comportamientos humanos que, sin embargo, sin rechazar el eterno divorcio entre lo bueno y lo malo, pueden contemplarse bajo la luz de la ironía.] (A.W. Schlegel 1817:III, 72)

Al respecto de la mezcla tragicómica en el drama del Siglo de Oro, destaca Pedraza que esta «emulsión artística en que se combinan de forma inseparable criaturas nobles, violencias graves, lenguaje elevado, altas sentencias y pensamientos, acendrado sentido del honor...con una perspectiva risueña, optimista y esperanzada, no es un drama trágico sino una manifestación de la moderna comicidad» (Pedraza 2017:195). En efecto, «lo trágico y lo cómico mezclado» es, para el Romanticismo alemán, el rasgo de la modernidad que, además, responde a la particular concepción del drama romántico en Alemania, cuya visión mística del arte contribuye a la buena acogida del drama áureo. Las palabras de Barreda en *Invectiva a las comedias* de 1622 destacaban ya este aspecto con palabras ciertamente próximas a las de los Schlegel:

El verdadero poema es el que no tiene ningún estilo porque tiene todos los estilos. [...] En efecto, el teatro español —mezcla de lo cómico y lo trágico, de lo divino y lo humano— queda encuadrado dentro de esta actitud ecléctica y universal. (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1965:28)

Lo trágico y lo cómico se mezclan, para A.W. Schlegel, porque el arte romántico reúne, aspira a esa esencia común, total, absoluta donde todas las contrariedades convergen, y ello lo caracteriza como arte de la modernidad.

Ahora bien, a un lado la mezcla tragicómica, ¿qué ocurre con otras contrariedades? Aunque no se correspondan estrictamente con los géneros dramáticos, otros

aspectos mezclados en la comedia áurea fueron destacados en la misma línea: mezclas que confieren modernidad en tanto organicidad al texto. En el *Cisne de Apolo* de 1602, la comedia española se defiende como género de reconciliaciones. De esta obra destaca Porqueras Mayo que «desde el punto de vista teórico es muy importante [...] la consideración de la comedia como un género englobador y ecléctico que se nutre de “todos los géneros de flores” de la poesía» (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1965:19). En 1635, Pellicer de Tovar destaca de hecho que la dramaturgia hispana es «un compendio de los tres estilos: trágico, lírico, heroico» (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1965:30). Desde luego, nada podía resultar más sugerente que esto para el Romanticismo alemán, dados los planteamientos que arriba se han esquematizado. De hecho, como indica Brüggemann, Ludwig Tieck (que como bien se sabe, dio a conocer a Calderón a los Schlegel) destacó del teatro del Siglo de Oro su condición de «Vereinigung der Gattungen [reconciliación de los géneros]» (Brüggemann 1964:172) a raíz de la mezcla dada entre la lírica, la narrativa y el drama, por un lado, y de drama popular y drama artificial, por el otro. El propio Schlegel, en sus escasos escritos hispanistas, lo concibió también como enlace entre el orientalismo y el occidentalismo, así como nexos entre la lírica, la épica y el drama (Paulini 1985:109, 276). Respecto a las nociones de “popular” y “artificial”, el drama áureo es visto como mixtura de poesía natural (*Naturpoesie*) y poesía artificiosa o artística (*Kunstpoesie*). En el aspecto formal, la dramaturgia áurea funcionó, ante la mirada romántica alemana, como un compendio de formas líricas populares (el romance) y formas eruditas (silvas, sonetos, etc.). El furor que el elemento de la polimetría causó entre los románticos puede concluirse tras un repaso al drama de *Alarcos*, una imitación formal (ensaya la polimetría y la asonancia lexicalizada) de la comedia áurea donde existe un uso muy consciente de formas antiguas y formas modernas. La mezcla de todos estos elementos que son, ante los ojos románticos, flores de los campos pasados y los presentes, de todas las formas y los colores, presenta al drama áureo como una poesía universal progresiva. A ello se refieren estas palabras de Brüggemann respecto a la inserción del verso castellano en la dramaturgia del Siglo de Oro:

Die romantische Poesie des Mittelalters blieb im spanischen Theater nicht nur bewahrt, sondern es bezeugt die Möglichkeit ihrer weiteren Entfaltung und steht daher in seiner Eigentümlichkeiten in innigem Zusammenhang mit der romanti-

chen Universalpoesie. [La poesía romántica de la Edad Media no solo se conserva en el teatro español, sino que, además, atestigua la posibilidad de su desarrollo y de ahí que se encuentre en estrecha relación con la poesía romántica universal.] (Brügge-mann 1964:172)

5. EN LA PRÁCTICA: LA MEZCLA TRAGICÓMICA EN EL CALDERÓN DE SCHLEGEL

Según la propuesta romántica, el drama no es un montaje mecánico de piezas adjuntas sino que, al contrario, se trata de una mixtura donde los límites de los claros-curos no son nítidos. De acuerdo con su principio de la unidad poética (Behler 1993:87-95), todo en la obra de arte se encuentra imbricado orgánicamente de tal modo que no es posible eliminar una parte sin destruir el todo, porque en la forma original se encuentra en sí la esencia del texto:

die Form ist nichts anders als ein bedeutsames Aueßres, die sprechende durch keine störenden Zufälligkeiten entstellte Physiognomie jedes Dinges, die von dessen verborg-nem Wesen ein wahrhaftes Zeugnis ablegt. [la forma no es otra cosa que un exterior significativo, la fisionomía que corresponde a la cosa necesaria y no casualmente, y por tanto es un verdadero testimonio de su esencia escondida.] (A.W. Schlegel 1817:III, 9)

El Romanticismo alemán insiste en percibir una relación tan estrecha y poco arbitraria entre forma y fondo (rasgo que remite, por cierto, a un origen poético del lenguaje) que conduce a que todo aspecto estructural y coyuntural del texto sea inalterable.¹⁷ Entiéndase aquí por forma también las señales acústicas: asonancias, anáforas, aliteraciones, así como los paralelismos, la polimetría o el orden de las secuencias. Desde esta perspectiva ténganse en cuenta las traducciones métricas que Schlegel o Gries le dedican a Calderón.¹⁸

En consecuencia, no les es posible deshacer la mezcla tragicómica, diseminar lo trágico y lo cómico o prescindir de pasajes de comicidad en marcos trágicos sin perturbar la armonía de la obra completa. De modo aislado, los personajes y las tramas son perfectamente independientes pero lo que importa al romántico es la

17. Véase lo que dice Huyssen sobre la traducción romántica y su extrema adherencia a la forma original [1969:94].

18. Sobre ello véase Pacheco, «Romance y asonancia en el Calderón alemán», en prensa.

visión conjunta, que debe estar compuesta de luces y sombras y todas ellas son indispensables para formar la pintura de profundidad y contrastes que el Romanticismo alemán quiso hacer del arte y que encontró en el teatro del Siglo de Oro. A ello se refiere Behler cuando comenta cómo Schlegel presta atención a este aspecto en la obra de Shakespeare.

he attempts to demonstrate how the interaction of different parts, elements, characters, and traditions operates in a highly complex work of modern drama and to show that these components belong so necessarily to one another that it would be impossible to change even one without altering the structure of the whole. (Behler 1993:93)

Lo mismo puede decirse de la postura romántica frente al drama barroco español: todos sus elementos están enlazados orgánicamente. Aún Schack en su *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst* conserva esta idea del drama áureo como pieza donde todo está insertado naturalmente desde un origen y hasta un fin común:

Pero aunque la comedia española desecha las soñadas reglas de la comedia y tragedia antigua, no por esto puede sostenerse, recordando su objeto y las ideas especiales de sus grandes dramáticos, que no observaba ninguna. [...] obedece al principio de que ha de haber en la acción unidad ideal y de que todas sus partes han de subordinarse al fin del todo. (Schack 1886:II, 205)

En términos parecidos hablaba A.W. Schlegel del drama romántico, donde todas las partes se irradiaban desde un mismo origen y hacia un mismo fin (Paulini 1985:108-110).

Gebhardt, respecto a la traducción de Shakespeare por Schlegel, establece que el alemán no permite cambiar ni eliminar nada porque todo es esencial para la mezcla armónica:

Sein Treueprinzip kann zwar Abweichungen von der Vorlage nicht erlauben: Auslassungen, Zufügungen, Abänderungen, sog. «Verbesserungen» etc. Sind für ihn folgenreiche Eingriffe in den Organismus der Vorlage und geeignet, deren Gebilde und Wesen von Grund auf zu verfälschen [Su principio de fidelidad no permite desviaciones del modelo: omisiones, añadiduras, modificaciones, las llamadas «mejoras», etc. Estas son para él intervenciones en el organismo del original que adulteran radicalmente su figura y su esencia.] (Gebhardt 1970:92)

Con todo, son excepciones aquellos casos en que culturalmente, la reproducción fiel es imposible. Con Calderón sucede lo mismo, ya que las traducciones del *Spanisches Theater* germanizan también la mezcla tragicómica, todas las tramas secundarias, todos los personajes graciosos y, en la medida de lo posible entre ambos idiomas (e incluso de lo imposible), también sus bromas y juegos de palabras.

Esta conservación en la traducción de la mezcla tragicómica del teatro del Siglo de Oro es una de las muchas novedades que trae consigo el trabajo de Schlegel, tanto en lo que respecta al conocimiento de la obra dramática áurea como al procedimiento traductor. Hasta entonces, las comedias españolas estaban sometidas, como se sabe de sobra, a múltiples adaptaciones y refundiciones en que, de acuerdo con la estética clasicista, la inserción de la comicidad no tenía cabida. Con todo, que el resultado difiriese en gran medida del original no se debía únicamente a esto.

Lo cierto es que en la Alemania romántica es posible encontrar casos de germanizaciones fieles de dramas del Siglo de Oro que, sin embargo, han extraído las bromas del gracioso, como si de un complemento se tratase. Es el caso de la adaptación de Calderón de Schreyvogel, de la que Maley comenta:

Eine vierte Forderung besteht in der Ablehnung der Vermischung des Tragischen mit dem Komischen. Sie ist später auch der Grund für die rigorose Reduktion beziehungsweise Umbildung der Gracioso-Gestalten in allen seinen Bearbeitungen aus dem Spanischen. Wie den Chor im antiken Drama wertet Schreyvogel auch den Gracioso nur als Handlungsornament. Er ist «meistens nur eine zufällige, aber zur Regel gewordene, oft sehr störende Verzierung der Handlung». [El cuarto requisito consiste en el rechazo de la mezcla de lo trágico y lo cómico. Es la causa de la reducción y refundición de la figura del gracioso en todas sus adaptaciones de comedias españolas. Como el coro del drama antiguo, Schreyvogel interpreta al gracioso solo como elemento ornamental. Es «mayormente solo un decorado casual, regulado y a menudo muy molesto».] (Maley 1978:364)

Si esta reducción es factible es porque, como explica Arellano [2011], en la comedia áurea se dan mezclas, pero no mixturas, de modo que puede hablarse de inserciones claramente delimitadas de elementos que, así como se insertan, se extraen. No obstante, la mutilación del elemento cómico elimina una dimensión de la comedia que, como es lógico, no resulta la misma.

6. CONCLUSIONES

El recorrido de los distintos testimonios del hispanismo alemán ilustrado y romántico permite observar cómo la mezcla tragicómica es un elemento determinante en la actitud que la crítica alemana toma respecto al drama áureo, que oscila entre el rechazo y el entusiasmo en correspondencia con las corrientes neoclásica y romántica desde cuyas ópticas la mezcla tragicómica adquiere colores diferentes. A partir de la mezcla genérica áurea y sus interpretaciones es posible vislumbrar la trayectoria que la crítica dramática alemana recorre hasta llegar a una maduración de la visión del drama que, a un lado sus infundadas y subjetivas motivaciones, entendió el teatro del Siglo de Oro con sus luces y sombras, donde «burlas y veras, donaires y pesadumbres» terminan por ser, en fin, la misma cosa.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», *RILCE*, XXVII 1 (2011), pp. 9-34.
- BECKER-CANTARINO, Barbara, «The Rediscovery of Spain in Enlightened and Romantic Germany», *Monatshefte*, LXXII 2 (1980), pp. 121-133.
- BEHLER, Ernst, *German Romantic Literary Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- BOUTERWEK, Friedrich, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*, Johann Friedrich Röwer, Gotinga, 1804, vol. 3.
- BRÜGGEMANN, Werner, *Spanisches Theater und deutsche Romantik*, Aschendorfsche Verlagsbuchhandlung, Münster, 1964.
- CIORANESCU, Alejandro, «Calderón y el teatro francés», en *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, eds. H.W. Sullivan, R.A. Galoppe y M.L. Stoutz, Tamesis, Londres, 1999, pp. 37-82.
- D'AULNOY, Madame, *Relación del viaje de España*, ed. M.Á. Vega, Cátedra, Madrid, 2000.
- DEHRMANN, Mark-Georg, *Alarcos. Ein Trauerspiel*, ed., F. Schlegel, Wehrhahn Verlag, Hannover, 2013.
- DIEZE, Johann Andreas, *Don Luis Joseph Velazquez. Geschichte der spanischen Dichtkunst*, Victorinus Boffiegel, Gotinga, 1769.
- GEBHARDT, Peter, *August Wilhelm Schlegels Shakespeare-Übersetzung*, (Palestra, 257), Vandenhoeck & Ruprecht, Gotinga, 1970.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Werke*, vol. 12, Christian Wegner, Hamburgo, 1963.
- GOODMAN, Katherine, «Gottsched's Literary Reforms: The Beginning of Modern German Literature», en *German Literature of the Eighteenth Century: Enlightenment and Sensibility*, ed. B. Becker-Cantarino, Candem House, Nueva York, 2005, pp. 55-79.
- GOTTSCHED, Johann Christoph, *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, Verlegts Bernhard Christoph Breitkopf, Leipzig, 1751.
- HERDER, Johann Gottfried, *Shakespeare*, ed. G. Moore, Princenton University Press, New Jersey-Oxfordshire, 2008.
- HÖNSCH, Ulrike, *Wege des Spanienbildes im Deutschland des 18. Jahrhunderts*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2000.

- HUYSEN, Andreas, *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung*, Atlantis Verlag, Zürich, 1969.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Dramaturgia de Hamburgo*, Asociación de Directores de Escena de España (Teoría y práctica del teatro, 5), Madrid, 1993.
- LINGUET, Simon-Nicolas-Henri, *Théâtre Espagnol*, De Hansy, París, 1770, vol. 1.
- MALEY, Uta, «Josef Schreyvogel und die spanische Dramatik des Siglo de Oro», *Maske und Kothurn*, XXIV 4 (1978), pp. 358-370.
- MORHOF, Daniel Georg, «Von der Spanier Poeterey», en *Unterricht von der teutschen Sprache und Poesie*, Reumann, Kiel, 1682, pp. 211-225.
- NEUMEISTER, Sebastian, «La romantización del drama áureo en Alemania», en *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, coord. J.M.^a Díez Borque, ed. J. Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid, 2004, pp. 123-139.
- PACHECO, Irene, «De Madame d'Aulnoy al Romanticismo alemán: implicaciones de la imagen de España en la interpretación romántica alemana del Siglo de Oro español», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, IX 1 (2021), pp. 453-466.
- PACHECO, Irene, «Romance y asonancia en el Calderón alemán», *Anuario calderoniano*, en prensa.
- PAULINI, Hilde Marianne, *August Wilhelm Schlegel und die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1985.
- PEDRAZA, Felipe B., «Lo trágico y lo cómico mezclado en las piezas amatorias de Calderón», *Anuario calderoniano*, 10 (2017), pp. 177-198.
- PORTALES, Gonzalo, y Breno ONETTO, *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán*, Ediciones Intemperie-Palinodia, Santiago de Chile, 2005.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 2012.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, y Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid, 1965.
- SCHACK, Adolf Friedrich von, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, vol. 2, Imprenta y fundición de M. Tello, Madrid, 1886.
- SCHIEBELER, Daniel, «Einige Nachrichten den Zustand der spanischen Poesie betreffend», *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Göttingen, II 1 (1766), pp. 209-234.

- SCHLEGEL, August Wilhelm, *Vorlesungen über dramatische Kunts und Literatur*, Mohr und Winter, Heidelberg, 1817, vols. 1-3.
- SCHLEGEL, Fiedrich, *Historia de la literatura antigua y moderna*, Librería de J. Oliveres y Gavarró-Librería de Cuesta, Barcelona-Madrid, 1843, vol. 1.
- SCHUMANN, Detlry W., «The Latecomer: The Rise of German Literaure in the Eighteenth Century», *The German Quarterly*, 39 (1966), pp. 417-449.
- SDUN, Winfred, *Probleme und Theorien des Übersetzens in Deutschland vom 18. Bis zum 20. Jahrhundert*, Max Hueber Verlag, München, 1967.
- SULLIVAN, Henry, *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano (1654- 1980)*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 1998.
- TEODORIKA, Tatiana Alvarado, y Theaodora GRIGORIADOU, coords., *Calderón y la im-pronta helena en el teatro del Siglo de Oro*, *Anuario calderoniano*, XIII (2020).