

ROMANCE Y ASONANCIA
EN EL CALDERÓN ALEMÁN¹

ROMANCE AND ASSONANCE
IN THE GERMAN CALDERÓN

Irene Pacheco

<https://orcid.org/0000-0002-2009-2497>

Universitat de València

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Avenida Blasco Ibáñez 32, 46010, Valencia

ESPAÑA

irene.pacheco@uv.es

Resumen. En la primera década del siglo XIX, Alemania puede leer por primera vez a un Calderón alemán, traducido directamente desde el original y que conserva todas sus particularidades formales, retóricas y métricas, gracias a una habilidad traductora extraordinaria de A. W. Schlegel. El presente artículo trata de contextualizar la traducción schlegeliana de Calderón, ya que la relevancia del testimonio gana peso en la medida en que se la engloba dentro de un proyecto en masa, enraizado en la disputa estética del siglo XVIII y, por extensión, en la solidificación de la identidad cultural alemana. Por otra parte, es pionera en la traducción de la asonancia, elemento al que la Frühromantik, a raíz de su idea de la facultad reveladora del arte, concede especial importancia. Con el romance calderoniano como objeto de estudio, este artículo pretende, por tanto, arrojar luz en dos direcciones: cómo en el Calderón alemán cristaliza una corriente clave en la literatura y la cultura alemanas, por un lado, y cómo, por el otro, se trata de la punta del iceberg de una interpretación de lo hispano y lo calderoniano que no permite ignorar el grueso del asunto.

Palabras clave. Traducción; asonancia; romance; Romanticismo; sonoridad.

Abstract. In the first decade of the 19th century Germany can read Calderón in German for the first time, via works directly translated from the original source

¹ Este trabajo se beneficia de la Ayuda para la formación de doctores PRE2020-094755 otorgada por el Ministerio de Ciencia e Innovación, y por la Ayuda I+D+i PID2019-104045GB-C51 otorgada por MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033 y por «FEDER Una manera de hacer Europa».

that preserve every distinctive formal, rhetorical and metrical feature thanks to A. W. Schlegel's outstanding skill as a translator. This article attempts to contextualize Schlegel's translations of Calderón, as the importance of the testimony carries more weight inasmuch as it is encompassed in a project en masse, rooted in the aesthetic debate of the 18th century and, by extension, in the solidification of German cultural identity. Moreover, they are ground-breaking in the translation of assonance, to which the Frühromantik, as a result of their conception of art's revealing capacity, pay special attention. Thus, with calderonian romance as its object of study, this article attempts to shed light on two different matters: on one hand, how German Calderón crystallizes a key current in German literature and culture and, how, on the other hand, it is the tip of the iceberg of an interpretation of the Hispanic and the calderonian that does not allow us to ignore the bulk of the matter.

Keywords. Translation; assonance; romance; Romanticism; sonority.

I. INTRODUCCIÓN

En *Die fröhliche Wissenschaft* de 1882, escribe Nietzsche que traducir es conquistar². Se trata de una crítica al método traductor francés y su tendencia a la reelaboración libertina de un original. Sin embargo, cuando Adam Müller en 1808 se jacta de las traducciones que de Calderón posee la lengua alemana, únicas en su especie gracias a la maestría traductora de A. W. Schlegel que, contrario a dicho método francés, calca todo aspecto formal del texto, también denotan sus palabras una concepción del éxito traductor como una adquisición nacional:

Die deutsche Sprache genießt vor allen andern europäischen Sprachen des unschätzbaren Vorzugs, drei Übersetzungen von Dramen des Calderon zu besitzen, von einer Vollendung, so dass weder in Deutschland, noch um wie viel weniger wo sonst, neben ihnen von andern Übersetzungen irgend eines Dichters die Rede sein kann³.

[La lengua alemana disfruta, antes que cualquier otra lengua europea, del inestimable privilegio de poseer tres traducciones de dramas de Calderón, con tal perfección que ni en Alemania ni mucho menos en ningún otro lugar pueden compararse a otras traducciones de cualquier otro poeta⁴.]

² Vega, 1994, pp. 287-288.

³ Müller, 1987, p. 340.

⁴ Todas las traducciones son mías.

La recepción romántica de Calderón y la traducción que le dedicó Schlegel no pueden entenderse al margen de la actitud que, en mayor o menor medida, adopta toda una generación de talentos en la Alemania desde finales del XVIII: «Wichtiger als die Kenntnis fremden Eigentums ist ihr eigener selbständiger Besitz»⁵[más importante que el conocimiento de la autenticidad extranjera es el hecho de poseerla]. Esta posesión de lo extranjero se inscribe en el proceso de búsqueda de la identidad cultural alemana y se lleva a cabo a través de una habilidad y un afán traductores extraordinarios. Herder, que inicia esta escuela, dice así:

Nicht um meine Sprache zu verlernen, lerne ich andre Sprachen; nicht um die Sitten meiner Erziehung umzutauschen, reise ich unter fremden Völkern; nicht um das Bürgerrecht meines Vaterlandes zu verlieren, werde ich ein naturalisierter Fremder [...] Sondern ich gehe bloß durch fremde Gärten, um für meine Sprache, als eine Verlobte meiner Denkart, Blumen zu holen: ich sehe fremde Sitten, um die meinigen, wie Früchten, die eine fremde Sonne gereift hat, dem Genius meiner Vaterland zu opfern!⁶

[Aprendo idiomas no para desaprender el mío propio; viajo a otros pueblos no para mudar las costumbres que se me han enseñado; no me convierto en un extranjero para perder la ciudadanía en mi patria [...] sino que voy a jardines extranjeros con el fin de recoger flores para mi idioma, prometida de mi modo de pensar; ¡miro las costumbres ajenas para ofrecer las mías, como frutos madurados bajo un sol extranjero, al genio de mi patria!]

Fundamentalmente a este propósito (madurar las frutas nacionales bajo un sol extranjero) sirve la traducción schlegeliana de Calderón. Esta abre definitivamente las puertas alemanas al dramaturgo español y permite el conocimiento del texto a numerosos autores y críticos⁷. Además, en ella cristaliza una nueva concepción de la traducción, muy respetuosa con la forma del original, que a su vez es reflejo de una interpretación romántica de la poesía y las facultades de sus elementos acústicos. Mediante el estudio de tales aspectos, las líneas que siguen pretenden ilustrar el porqué y el cómo de un Calderón germanizado de un modo muy peculiar.

⁵ Fränzel, 1914, p. 148.

⁶ *Apud* Sdun, 1967, p. 49.

⁷ Ver, por ejemplo, Sullivan, 1998.

2. LA POLÉMICA TRADUCTORA EN LA ALEMANIA DE LOS SCHLEGEL

Aunque la polémica acerca del método óptimo de traducir viene de muy lejos⁸, estalla visiblemente en el siglo XVIII. En este siglo bisagra, la traducción, por un lado, cobra un significado especial como herramienta básica de la ecdótica; por el otro, juega un papel esencial como vehículo de mejora de la lengua. Por este motivo, en ella se encuentra un escenario propicio para la reyerta entre el gusto ilustrado y el gusto romántico relativa al ámbito estético y lingüístico⁹.

El teólogo romántico Schleiermacher recoge en su escrito de 1813, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, la disyuntiva entre un método extranjerizante y un método adaptativo¹⁰. Schleiermacher tradujo a Platón en la línea en que los Schlegel o Tieck se ocuparon de Calderón y Cervantes¹¹. Todos apostaron por el primero de dichos métodos, que incorpora particularidades estilísticas o lingüísticas del modelo, con el fin de recrear la impresión que este deja en el lector erudito extranjero y no en el receptor original¹².

Cuando Schlegel traduce a Calderón, en 1803, la polémica ilustrado-romántica traductora en Alemania se encuentra en pleno auge¹³. A finales del XVIII nacen las primeras traducciones métricas alemanas, que son en cierta medida violentas con la naturalidad del lenguaje, que extranjerizan el alemán resultante y que buscan el ensanchamiento

⁸ Ver la antología de Vega, 1994; Koller, 2007, pp. 1702 y ss.; Schleiermacher, 2000, p. 126.

⁹ Kofler, 2007, p. 1723.

¹⁰ La existencia de ambas posibilidades es asumida en una amplia bibliografía sobre traducción. Por ejemplo, Bernofsky, 2005.

¹¹ Para una aproximación al método traductor de Schleiermacher, ver por ejemplo Fränzel, 1914, pp. 184 y ss.

¹² Schleiermacher, en 1813 (ver Schleiermacher, 2000), ya propone la doble posibilidad de una traducción de reproducir o bien la impresión producida al primer receptor nativo o bien la experimentada por el traductor extranjero. En la traductología de los últimos años, Reiss y Vermeer, 1991, abordan la traducción desde el elemento de la impresión. Para el Romanticismo alemán, era indispensable entender el texto en su contexto, en la medida de lo posible. Esto implica conservar la impresión de estar ante lo extraño. Ver Huyssen, 1969, pp. 141 y ss.

¹³ La bibliografía acerca de la polémica traductora en Alemania es abundante. Ver, por ejemplo, Kitzbichler, Lubitz, y Mindt, 2009, o Siever, 2012.

de las posibilidades poéticas de la lengua alemana¹⁴. Precedentes a Schlegel son, por ejemplo, las traducciones de Homero de Voss, que calcan el ritmo del hexámetro griego¹⁵.

Por otra parte, en consonancia con el creciente interés por la historia de la humanidad, Herder y el Romanticismo reivindicaron la originalidad formal de la obra, entendida como entidad orgánica donde cristalizan carácter nacional y pensamiento individual. De ahí la actitud traductora de conservar la forma, a la que se refiere Schlegel cuando alaba las novedosas traducciones herderianas, *Lieder der Völker*:

Der Gedanke ist vortrefflich [...] und die Aufgabe dabey, sie [las Volkslieder] ganz ohne fremden Putz, in ihrer eignen schlichten Weise, ja selbst mit beybehaltung aller Nachlässigkeiten der Sprache und des Versbaues zu übertragen, meistens recht gut gelöst¹⁶.

[El planteamiento es magnífico [...] y la tarea de traducir las canciones populares sin el más mínimo retoque ajeno a su auténtica sencillez y a los descuidos lingüísticos y métricos, está en general muy bien resuelta.]

Con la traducción métrica, que sigue este planteamiento, la literatura alemana se empapa de versos extranjeros, desde los clásicos hasta los versos populares de distintas naciones¹⁷.

3. LA TRADUCCIÓN DEL ROMANCE ESPAÑOL

Como apunta Strosetzki, «nicht selten ist es in der Geschichte der Romanistik die Abwendung von Frankreich, die eine Hinwendung zu Spanien mit sich bringt»¹⁸ [en la historia de la romanística, rara vez el rechazo a Francia no trae consigo un acercamiento a España]. En

¹⁴ En su reseña de 1769 de la *Mesiada* de Klopstock, Gerstenberg señala ya una diferenciación entre traducciones «für Ungelehrte und für Historisch-Interessierte» [para no eruditos y para interesados en la historia], *apud* Fränzel, 1914, p. 124. Se trata de una distinción que aparece más o menos explícitamente en numerosos testimonios sobre traducción de la época.

¹⁵ Ver por ejemplo la recensión que Schlegel hace de la traducción de Homero de Voss, donde critica la violencia a la que somete al lenguaje, en A. W. Schlegel, 2009, pp. 3-39.

¹⁶ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, p. 162.

¹⁷ Ver Hügli, 1900.

¹⁸ Strosetzki, 2010, p. 144.

efecto, una consecuencia de la reacción al neoclasicismo francés es la búsqueda de nuevas fuentes y ahí está la literatura española, condenada por Gottsched pero admirada (aunque con reparo) por los ilustrados Dieze o Lessing. A finales del XVIII se adaptan obras españolas con reconocimiento de autoría (Bertuch, Jacobi, Schröder, son ejemplos) pero llegado el XIX, se traduce lo hispano desde un método contrario al neoclásico francés: sin su intermediación y sin recortar, embellecer o desfigurar. En concordancia con una visión mucho más madura del lenguaje y de las posibilidades semánticas de la forma de un texto, la postura del Romanticismo es la que indica Tiemann: «zurück zur Poesie der Originale»¹⁹ [de vuelta a la poesía del original].

El romance español es uno de los géneros mejor recibidos. La nación alemana lo acoge con el fin de renovar la poesía, estancada en el gusto clásico afrancesado²⁰. Sin embargo, los romances gongorinos contaron con adaptaciones de corte ilustrado como por ejemplo las de Gleims, que germanizó a Góngora ignorando los aspectos formales y tonales:

Gleims drei Übertragungen Gongoraischer Romanzen blieben in Ton und Sprache himmelweit entfernt von ihrem Urbild, und nur ihren tragikomischen und burlesken Gehalt arbeitete er in willkürlicher Übertreibung stark heraus, ohne gegenüber der Eigenart des Vorbildes irgend welche achtungsvolle Zurückhaltung zu wahren²¹.

¹⁹ Tiemann, 1926, p. 159.

²⁰ Por ejemplo, Bertuch, *Manual de la lengua española oder Handbuch der spanischen Sprache*, 1790, p. III. Los testimonios que hacen referencia a ello son numerosos, aunque falta un estudio exhaustivo sobre el tema. Lo mismo sucede con el teatro, donde los modelos españoles se verán especialmente como vías para salir de la infertilidad del drama alemán. Por ejemplo, Ohlischlaeger, 1926, p. 12, destaca la «unvermeidbare Notwendigkeit zur Aufnahme neuer Stoffe und Formen, da die heimischen Quellen den rational-ästhetischen quantitativen Bedürfnissen nicht genügen schienen» [inevitable necesidad de incorporar nuevos materiales y formas porque las fuentes autóctonas no bastaban a las necesidades racionales y estéticas], de modo que «die plötzliche Beschäftigung mit der spanischen Dichtung war also keineswegs zufällig, den auch dort suchte das deutsche Geistesleben nach neue Anregungen» [el repentino contacto con la poesía española no fue de ningún modo casual, pues se buscaba ahí nuevos estímulos]. Recuérdese, además, la conocida afirmación de Mauvillon sobre la falta de creatividad alemana. Sobre ello ver, por ejemplo, Fränzel, 1914, pp. 58-71.

²¹ Ohlischlaeger, 1926, p. 18.

[Las tres traducciones de Gleims de romances gongorinos distan mucho de su original en lo que a tono y lengua respecta, y sólo ponen de relieve con exageración el contenido tragicómico y burlesco, sin tener en cuenta en lo más mínimo la idiosincrasia del modelo.]

Esta atención a la idiosincrasia del modelo (*Eigenart des Vorbildes*) es precisamente la premisa que sientan prerrománticos como Herder²² y de la que parte, posteriormente, A.W. Schlegel. Se reclama, de esta manera, un nuevo modo de traducir poesía en que, además de respetarse la voluntad del autor, se conserve el brillo y el color que, según Friedrich Schlegel, se encuentran en la capa exterior:

Dado que los traductores, en la absoluta falta de juicio sobre las ventajas poéticas, se arrojan el mérito de *eliminar cuidadosamente todo el adorno poético como maleza superflua*, vertiéndolo todo en prosa, es fácilmente comprensible que el carácter del conjunto resulte deformado, permaneciendo sólo el armazón material del mundo originario y *debiendo desaparecer con la forma de ejecución también el bello y florido colorido*²³.

De modo previo a Herder, el romance era traducido atendiendo únicamente a su planteamiento temático, a menudo en prosa, en jámico (*Blankvers*), o en verso popular alemán (*Bänkelsang*), con lo que se pierde el carácter original. Como señala Ohlischlaeger, «das Formproblem Romanze blieb in Deutschland unbeachtet, solange die Erschließung neuer Gehalte und neuer Stoffwelte einziges Bedürfnis war»²⁴ [la problemática de la forma del romance pasa desapercibida en Alemania mientras que se le concede prioridad al suministro de nuevos contenidos y tramas]. Pero con Herder se establece en Alemania sólidamente el llamado trocaico cuaternario (*vierhebige Trocheus*) sin rima²⁵. No obstante, este trocaico cuaternario no se corresponde de modo exacto con el octosílabo del romance español (que combina cláusulas binarias y ternarias y resulta en un ritmo mucho más fluido)²⁶. Se trató de un ritmo rígido, binario y regular, que poco tiene

²² Sobre la propuesta de traducción de Herder ver, por ejemplo, Gaier, 1996.

²³ F. Schlegel, 1983, p. 232; cursivas mías.

²⁴ Ohlischlaeger, 1926, p. 26.

²⁵ Para un ejemplo de romance herderiano, ver García Bravo, 2011.

²⁶ Sdun, 1967, p. 40, por ejemplo, habla de la dificultad de estimar qué tan cercanos o lejanos son los octosílabos del romance hispano y el trocaico cuaternario alemán.

que ver con la flexibilidad de las cláusulas rítmicas del romance hispano pero que, con todo, funcionó como tal:

Der feierliche, wuchtige vierhebige deutsche Trochäus wurde durch den deutschen Übersetzer instinktiv verwendet als die nächstliegende Form für die spanische Romanze und das spanische Drama des 17. Jahrhunderts²⁷.

[El firme y solemne trocaico cuaternario alemán se utilizó entre los traductores alemanes instintivamente como forma lo más cercana posible para el romance español y para el drama español del diecisiete.]

4. EL ROMANCE DEL CALDERÓN ALEMÁN

El ritmo y el sonido fueron aspectos predilectos para A. W. Schlegel. Sus traducciones de Shakespeare y Calderón son pruebas de ello. En la dimensión musical y rítmica, para el crítico, se encontraba el espíritu del texto:

Hängt endlich nur dem kleinsten Theile nach von dem Sinne der Wörter und Redesätze ab, [...] durch den lebendiger Hauch der Rede, durch eine Fülle beseelter Töne nimmt die Poesie [...] die ganze Empfänglichkeit²⁸.

[En definitiva sólo una parte muy pequeña depende del sentido de las palabras y frases [...], la sensibilidad de la poesía se consigue a través del hábito vivo del habla, a través de la abundancia de sonidos con alma.]

A raíz de ello, la métrica, la dimensión rítmica y sonora del texto, no es, para Schlegel, en absoluto un adorno, sino que, al contrario, «sein verborgner Zauber an ihren Eindrücken auf uns weit größeren Antheil hat, als wir gewöhnlich glauben»²⁹ [la impresión que nos deja su encanto oculto es más importante de lo que se suele pensar]. Además, en *Betrachtungen über Metrik*, Schlegel concibe las vocales como

²⁷ Ohlischlaeger, 1926, p. 34.

²⁸ *Apud* Bernofsky, 2005, p. 31. Falta un estudio exhaustivo acerca de la teoría de la traducción que desarrolla, fragmentariamente, el propio Schlegel. Para una aproximación ver August Wilhelm Schlegel, «Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters», donde ya reivindica la traducción poética y la conservación de la forma. Gebhardt (1970) ofrece un buen recorrido por los principios traductológicos de Schlegel, enfocado al análisis de la traducción de Shakespeare. Sobre la traducción romántica en general ver, por ejemplo, Apel, 1982, pp. 89-167.

²⁹ A. W. Schlegel, *Vermischte und kritische Schriften*, p. 107.

un aliento que «die Sprache belebt und beseelt» [aviva y da alma al lenguaje] y las compara con «ein bloßer Odem aus der Brust»³⁰ [un hálito puro que sale del pecho].

Esta relevancia que el Romanticismo alemán concedió a los elementos rítmicos y fónicos es la causa principal de una recepción tan calurosa de Calderón. Según el círculo romántico, la esencia del teatro español reside en su facultad sonora y visual. Recuérdense, a este respecto, las conocidas palabras de Friedrich Schlegel acerca de la dramaturgia española del Siglo de Oro:

Son las *más cromáticas y musicales* medidas, semejantes a un *concierto*, las formas más artísticas que se pueden dar en poesía. Es un laberinto de lances ingeniosos y fantásticos, el que en un abundante *lujo cromático* desarrolla las más coloristas, nobles y delicadas floraciones que nunca haya producido la poesía romántica³¹.

En este contexto, el romance es un metro que acumula especial atención. Su dulzura, que ya destacaba Lope³², debida a su escaso artificio, así como su origen popular fueron características que, tal vez al contrario de lo que cabría esperar, lo auparon ante los románticos alemanes. Por un lado, este origen tradicional lo convierte en reunión de las voces de la historia que cuadra muy bien con la idea romántica de poesía como testimonio histórico, y del canto popular (*Volkslieder*) como expresión natural de un pueblo³³. La poesía romántica es definida por Schlegel en el fragmento 116 del *Athenaeum* como una amalgama de formas y géneros:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen³⁴.

³⁰ A. W. Schlegel, *Vermischte und kritische Schriften*, pp. 161 y 162.

³¹ F. Schlegel, *Obras selectas*, p. 234; cursivas mías.

³² Ver Kroll, 2020a, pp. 302-303 sobre la apreciación del romance y la asonancia en el Barroco español.

³³ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, p. 168.

³⁴ Portales y Onetto, 2005, p. 66.

[La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su fin no es sólo reunir los diferentes géneros de la poesía ni sólo reconciliar la poesía, la prosa y la retórica. Pretende unir y mezclar también poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía artificial y poesía natural.]

Por tanto, el drama áureo polimétrico responde perfectamente a la propuesta romántica. El romance es el ingrediente de poesía natural (*Naturpoesie*), popular, sin artificio e ingenuo, de esta ensalada que forma la obra romántica, reconciliadora, y que puede verse materializada en el teatro clásico español.

Por el otro, la facultad sonora del romance, a raíz de la asonancia, viene como anillo al dedo a las teorías románticas sobre una lengua del origen (*Ursprache*), poética y musical, donde la disgregación de los sentidos todavía no ha acontecido³⁵. A. W. Schlegel en sus *Briefe* de 1794, en línea con Hamann y Herder, establece que el origen de la lengua humana fue poético y sensual y en ella, lo auditivo y lo visual estaba unido: «so war sie auch zuverlässig ganz Bild und Gleichniß, ganz Accent der Leidenschaften: die sinnlichen Gegenstände lebten und bewegten sich in ihr, und das Herz bewegte sich mit allen»³⁶ [seguro que era toda imagen y parábola, toda acento de las pasiones: la sensualidad vivía y se movía en ella y el corazón se movía con todo ello]. A raíz del refinamiento del raciocinio (*Verstand*), las lenguas perdieron esa facultad sensual. Sin embargo, considera Schlegel que todavía en lenguas modernas, dependiendo de su carácter, perduran indicios de ese origen poético³⁷.

El romance recibe especial atención a causa de sus asonancias y de la imbricación natural de sonido e imagen a la que responde la lexicalización del signo acústico. En *Betrachtungen*, A. W. Schlegel establece que el lenguaje original y poético «giebt die Eigenheiten der Dinge so treu als möglich zurück»³⁸ [devuelve del modo más fiel la autenticidad de la cosa designada] y desde ahí, desarrolla parcialmente una teoría de asociación entre lo sonoro y lo visual a través de la identificación de las vocales con los colores. La vocal es un conductor del color

³⁵ Ver Huyssen, 1969, pp. 37-38.

³⁶ A. W. Schlegel, *Vermischte und kritische Schriften*, p. 121.

³⁷ A. W. Schlegel, *Vermischte und kritische Schriften*, p. 116.

³⁸ A. W. Schlegel, *Vermischte und kritische Schriften*, p. 164.

(*Farbentonleiter*)³⁹. De esta manera, Schlegel vincula la /u/ con el azul oscuro (*Dunkelblau*) y considera que connota oscuridad, pena o melancolía (*Trauer, melancholische Ruhe*). En la rueda de colores de Goethe, el azul oscuro es el color de la fantasía y la sensualidad (*Phantasie, Sinnlichkeit*) y, por ejemplo, Lope relacionaba la noche y su oscuridad con la creatividad poética⁴⁰. La /i/ está asociada por Schlegel con el amarillo y, a su vez, refuerza la idea del amor, la puerilidad e inocencia. La /o/ es púrpura y transmite nobleza, grandiosidad y ostentación. La subjetividad de este planteamiento es obvia también para el propio Schlegel, pero recientes estudios demuestran la presencia de asonancias en /o/, en /u/, y en /i/ en pasajes calderonianos que denotan poder y soberbia, horror y oscuridad, pequeñez y belleza, respectivamente⁴¹.

En Calderón, entre otros dramaturgos áureos, el romance «adquiere un dominio cuantitativo muy claro sobre otras formas métricas»⁴². Al leer sus versos verticalmente, Simon Kroll habla de la «extraña resonancia latente de dos vocales en las asonancias»⁴³ y de la creación de un «espacio sonoro»⁴⁴ caracterizado por la vocal asonante. En la misma línea, apunta Aichinger que el romance crea «una sonoridad vibrante»⁴⁵, y esa idea ya la sugería Herder cuando se refería al sonido, tan difícil de traducir, que flota en el romance: «jede zweite Zeile auf *ar* endigt und damit im Spanischen prächtig und angenehm in der Luft verhallt»⁴⁶ [las líneas pares terminadas en *ar* que, en español, se van extinguiendo magnífica y agradablemente en el aire]. Es posible asociar esta sonoridad, que tiñe el verso hispano y que es especialmente pronunciada en el romance a causa de la asonancia, con imágenes y sensaciones connotativas. Al respecto de Calderón, de hecho, afirma Aichinger que «la música anima a las imágenes»⁴⁷, y los citados estudios

³⁹ Se incuba esta idea en A. W. Schlegel, *Vermischte und kritische Schriften*, p. 175. Friedrich Schlegel o Ludwig Tieck tratarán de incorporar la asonancia en sus obras siguiendo esta teoría de significación del sonido. Ver Hügli, 1900, pp. 55-75.

⁴⁰ Sánchez Jiménez, 2012.

⁴¹ Kroll, 2019a, 2019b, 2020a.

⁴² Kroll, 2020a, p. 303. Ver también, sobre la asonancia como señal auditiva en Tirso y en Lope, Williamsen, 1989 y Kroll, 2021.

⁴³ Kroll, 2015, p. 37.

⁴⁴ Kroll, 2020a, p. 303.

⁴⁵ Aichinger, 2012, p. 139.

⁴⁶ Herder, *Stimmen der Völker in Liedern*, p. 181.

⁴⁷ Aichinger, 2012, p. 133.

de Simon Kroll han demostrado dicha semantización de la señal acústica. Por ejemplo, la /u/, que Schlegel vincula con la oscuridad y la tristeza, está presente en romances calderonianos correspondientes a situaciones de culpa, de muerte, de miedo⁴⁸. De nuevo Kroll, respecto a Góngora, señala que «la fina red de sonidos crea concordancias que refuerzan y matizan un significado»⁴⁹ y, en cuanto a Calderón, afirma que la asonancia genera una lógica vertical que empapa el verso de connotación y que puede «encubrir significados»⁵⁰.

Esta imbricación de sonido, color, imagen y sensación, que se ha percibido y demostrado respecto al teatro áureo, encaja con la relación no convencional entre significado y significante de la que habla el Romanticismo alemán, que achaca a mencionada lengua-origen (*Ursprache*) y que encuentra en Calderón. Además, dice A. W. Schlegel que el lenguaje humano tiene signos para el pensamiento y también signos para el sentimiento⁵¹, y así las vocales son expresiones de este último (*Gefühlausdrückende*)⁵². El ritmo y la asonancia son interpretados como signos de la emoción. En este sentido subraya, por ejemplo, Strässle que el oído es la vía más rápida al alma, «darum lässt sich auch mit dem Gehör tausendmal mehr ausrichten, als mit irgend einem andern Sinn»⁵³ [por eso el estímulo auditivo es más efectivo que cualquier otro]. Al respecto de Lope y Calderón, apunta Simon Kroll que desarrollan en la comedia nueva «eine poetische Gattung [...] deren formale und konzeptistische Komplexität einen sehr hohen Grad an mimetischer Affektgestaltung ermöglicht» [un género poético cuya complejidad formal y conceptista crea en alto grado una presentación mimética de las pasiones] y concluye que, en el teatro barroco, efectivamente «ist der Affekt im Klang»⁵⁴ [la emoción es sonido]. Schlegel afirma que, en su origen, el lenguaje es mímica de las emociones⁵⁵, de modo que no sorprende que el deseo romántico de perseguir lo que de su origen queda en el lenguaje moderno lo llevase hasta Calderón.

⁴⁸ Kroll, 2019a y 2020a.

⁴⁹ Kroll, 2012, p. 34. Ver también Aichinger, 2012, que trata de estudiar «el vínculo entre la imagen poética y el ritmo del verso» (p. 122).

⁵⁰ Kroll, 2015, p. 42.

⁵¹ A. W. Schlegel, *Vermischte und kritische Schriften*, pp. 113 y 175.

⁵² A. W. Schlegel, *Vermischte und kritische Schriften*, pp. 113 y 175.

⁵³ Strässle, 2004, p. 33.

⁵⁴ Kroll, 2020b, p. 13.

⁵⁵ A. W. Schlegel, *Vermischte und kritische Schriften*, p. 163.

Por esto, aunque desfigurada en cierto modo, la interpretación romántica de Calderón denota un conocimiento no superficial de la dimensión sonora y rítmica de su obra. A pesar de las motivaciones ideológicas que los conducen a ello, los románticos de Jena persiguen en Calderón ese eco que se escapa pero que perdura, perfuma y colorea sus versos. Esto fue, como cabe esperar, lo que se priorizó en la traducción.

5. ROMANCE Y ASONANCIA CALDERONIANOS EN LA TRADUCCIÓN DE SCHLEGEL

Al traducir a Calderón, Schlegel reproduce toda su polimetría, desde el cómputo silábico hasta las rimas, los acentos y los versos quebrados. En lo respectivo al metro del romance, adopta el ya mencionado trocaico cuaternario (*vierhebige Trocheus*), pero a ello trata de añadirle dicha novedad de la asonancia⁵⁶, un nuevo proyecto que llevó a cabo fundamentalmente en su traducción del teatro de Calderón y que tuvo seguidores⁵⁷. Antes de tratar las asonancias, véase un ejemplo de troqueos cuaternarios en Herder y Schlegel. Estos versos del *Romance de Ábenamar*, «el día que tú naciste/ grandes señales había» (oóoóoóo/óoóoóoó), son traducidos así por Herder: «Jener Tag, der dich geboren/ hätte schöne grosse Zeichen» (óóóóoóo/óóóóoóo)⁵⁸. Estos de *La devoción*, «viniendo agora de Roma/ en la muda suspensión» (oóoóoóo/óoóoóo) citados más abajo, se traducen así en Schlegel «In den stummen näch't'gen Schauern/ Wiederkehrend jezt von Rom» (óóóóoóo/óoóoóo). Nótese en este último que se altera levemente el sentido léxico y sin embargo se respeta el cómputo y también el verso masculino. En ambos ejemplos, los octosílabos españoles son mixtos mientras que los alemanes son binarios con cuatro pies.

A pesar de que la asonancia constituye un rasgo básico del romance español, no pocos rechazaron su reproducción en alemán, precisamente porque ello traspasaba el límite de la naturalidad del idioma meta.

⁵⁶ «Schlegel selbst behielt in seinen Romanzen und in der Calderon-Übertragung dieses seit Herder eingebürgerte Vermaß bei, das er durch die spanische Assonanz bereicherte.» [Schlegel conserva en sus romances y en la traducción de Calderón este metro introducido por Herder, que enriquece con la asonancia.], Ohlschlaeger, 1926, p. 50.

⁵⁷ Hügli, 1900, p. 56.

⁵⁸ Sobre la traducción de este romance por Herder, ver García Bravo, 2011, p. 93.

Por ejemplo, Herder, aunque defendió la fidelidad al espíritu tonal del texto, negó en varias ocasiones la posibilidad de la asonancia en alemán:

Form ist Vieles bei der Kunst aber nicht alles, auch muss man einer Nation Formen nicht aufdringen, die ihr durchaus fremd sind⁵⁹.

[La forma es muy importante en el arte, pero no lo es todo, no hay que encapricharse con formas que a una nación le son extrañas.]

Sin embargo, en vista de la interpretación que el Romanticismo hace de las asonancias, es evidente que, a pesar de las diferencias idiomáticas, insiste en conservar este aspecto sonoro en su traducción de Calderón. En el prólogo, Schlegel hará hincapié en la relevancia del mantenimiento de las particularidades formales del texto, cuando critica que hasta entonces siempre se haya prescindido de ellas:

... diesem Verfahren konnte nur das materielle Gerüste der ursprünglichen Werke übrig bleiben: das schöne Colorit musste mit den Formen der Ausführung verloren gehen⁶⁰.

[... con este proceder sólo queda la estructura del original; el hermoso colorido se pierde con la forma de la ejecución.]

El proyecto del Calderón alemán es compartido, *a priori*, por Schlegel y Tieck, que también planeaban conjuntamente traducir a Cervantes, Moreto y Lope. En una carta en que propone a Tieck la traducción de *Las manos blancas* de Calderón, Schlegel explica a su colega el procedimiento según el cual él mismo había traducido ya *La devoción de la cruz* y se encontraba terminando *El mayor encanto, amor*, con el objetivo de que Tieck lo aplicara y logran uniformidad en el corpus⁶¹. Finalmente, Tieck fracasa con *Las manos blancas* y Schlegel decide incorporar *La banda y la flor* para aportar variedad de géneros a la muestra en alemán de Calderón. Sin embargo, dicho testimonio epistolar arroja luz sobre la especial relevancia que Schlegel concede a la reproducción de la asonancia:

⁵⁹ Ohlischlaeger, 1926, p. 35.

⁶⁰ A. W. Schlegel, «Über das spanische Theater», p. VIII.

⁶¹ Me refiero a la carta de Schlegel a Tieck el 20 de septiembre de 1802. Ver en Lohner, 1972, pp. 117- 121; Brüggemann, 1964, p. 179, también comenta este asunto.

Was die Assonanz betrifft, so hat mich ihre Behandlung in dem bisher übersetzen noch mehr überzeugt, dass vollkommener Gleichlaut in den Vocalen erforderlich ist, dass sie nur durch völlige Gleichartigkeit in einer bedeutenden Massen wirken kann⁶².

[En lo que respecta a la asonancia, su tratamiento en el texto que hasta ahora he procesado me ha convencido de que es indispensable lograr que las vocales suenen de modo idéntico para que puedan así funcionar del modo significativo en que lo hacen (en el original).]

Con el propósito, por tanto, de lograr en la medida de lo posible tal efectividad de la asonancia, Schlegel busca analogías vocálicas que le permitan alcanzar resultados similares a Calderón. En alemán, la posibilidad del español para combinar todas las vocales a final de sílaba se ve reducida a parejas con la constante vocal -e en segundo lugar. Es decir, donde Calderón combina e-o, e-a, e-i, por ejemplo, el alemán tiende a mantener siempre la -e como segunda vocal. De esta manera, se obtendría, como dice Schlegel, «ganz übermäßig viel e»⁶³ [demasiada /e/]. Para superar ese obstáculo y conseguir el color vocálico calderoniano y la variedad sonora, Schlegel establece alternativas. Indica que las combinaciones vocálicas más usuales en el romance calderoniano (en este punto Schlegel sólo ha trabajado a fondo con *La devoción de la cruz*) son las de e-e, e-a, e-o. Además de estas combinaciones vocálicas, los romances en *La devoción*, que se utilizarán a continuación para ejemplificar la cuestión, contienen asonancias en a-a, a-e, i-o y -o⁶⁴. Todas ellas pueden agruparse fácilmente en: asonancias con e- como vocal tónica (e-e, e-a, e-o) y asonancias con otra tónica diferente de e- (a-a, a-e, i-o, -o). Schlegel tiene en cuenta que la vocal átona alemana (casi) siempre va a ser la -e, así que su método es el siguiente:

En primer lugar, en aquellos casos en que la vocal átona de Calderón *no* es -e, el alemán mantiene la misma vocal tónica, ya que se ve obligado necesariamente a alterar la átona (porque debe resultar en -e, por exigencias del idioma).

En el siguiente romance, se conserva la tónica e- de Calderón, que con la átona alemana -e resulta en asonancia e-e:

⁶² Lohner, 1972, p. 118.

⁶³ Lohner, 1972, p. 119.

⁶⁴ El romance en e-a es el que ocupa un mayor número de versos, seguido de los romances en e-o e i-o. Ver la sinopsis métrica de la obra en Sáez, 2014, pp. 89-90.

Más ¿qué ruido es este? Allí
de dos caballos se *apean*
dos hombres y hacia mí vienen
después que atados los *dejan*⁶⁵.

Aber welch' ein Lärm ist das?
Zwei dort steigen von den *Pferden*
Die sie angebunden lassen
Steh'n, und sich hieherwärts *wenden*⁶⁶.

Igualmente, en la asonancia a-a, Schlegel salva la tónica a- pero pierde la átona, de modo que obtiene una asonancia en a-e:

... en Sena quedó y yo estuve
en Roma con la *embajada*
ocho meses, porque entonces
por concierto se *trataba*
que esta señoría fuese
del pontífice —Dios *haga*
lo que a su estado convenga,
que aquí importa poco o *nada*—⁶⁷.

... Blieb in Siena; während ich
Acht Monat' als *Abgesandter*
Weilen musst' in Rom: es wurde
Damals ein Vertrag *verhandelt*,
Unsern Staat dem heilig'n Stuhle
Abzutreten; was dem *Lande*
Frommt, das mög'e ihm Gott verleihen,
Hier tuht's weiter nichts zur *Sache*⁶⁸.

El romance calderoniano en e-o, que cierra el segundo acto de la comedia, también es un caso de este tipo. Calderón usa una átona distinta de -e, de modo que Schlegel se ve obligado a efectuar ese cambio y por ello conserva la e- tónica calderoniana:

JULIA Pues, cuando
vencida de tus *deseos*,
movida de tus suspiros,
obligada de tus *ruegos*,
de tu llanto agradecida,
dos veces a Dios *ofendo*...⁶⁹

JULIA Wie? da nun endlich
Deine Bitten mich *bestechen*,
Deine Wünsche mich besiegen,
Deine Seufzer mich *bewegen*,
Deine Thräne mich erweichen
Daß ich zweifach Gott *verletze*...⁷⁰

Por el contrario, en los casos en que la vocal átona de Calderón sí es -e, Schlegel cambia la vocal tónica. Este cambio viene motivado para evitar una situación en que la variedad desapareciese. Por ejemplo: la asonancia e-a no contiene una -e átona, así que Schlegel mantiene la tónica porque ya está obligado a efectuar un cambio (la -a átona por

⁶⁵ Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, vv. 81-84.

⁶⁶ A. W. Schlegel, Schlegel, *Schauspiele von Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. 1, p. 10.

⁶⁷ Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, vv. 643-650.

⁶⁸ A. W. Schlegel, Schlegel, *Schauspiele von Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. 1, p. 40.

⁶⁹ Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, vv. 1586-1591.

⁷⁰ A. W. Schlegel, Schlegel, *Schauspiele von Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. 1, p. 95.

la -e átona), como se aprecia en los ejemplos anteriores. El resultado es: e-e. Cuando se encuentra con la asonancia e-e de Calderón, que sí contiene una átona -e y que en alemán es muy sencilla de reproducir, Schlegel decide variarla, para evitar de nuevo otra asonancia en e-e. En el caso siguiente, opta por la asonancia i-e (donde conserva la átona y varía la tónica):

<p>JULIA Mil veces procuro hablarte, tirano Eusebio, y mil <i>veces</i> el alma duda, el aliento falta y la lengua <i>emmudece</i>. No sé, no sé cómo pueda hablar, porque a un tiempo <i>vienen</i> envueltas iras piadosas entre piedades <i>crüeles</i>⁷¹.</p>	<p>JULIA Tausendmal dich anzureden, Streb' ich, Wüthender, und <i>immer</i> Zagt die Seele mir, der Athem Stockt, und es versagt die <i>Stimme</i>. Nein, ich weiß nicht, wie ich reden Soll, da mir verworr'n im <i>Innern</i> Mitleidsvolles Zürnen stets Und grausames Mitleid <i>ringen</i>⁷².</p>
--	---

Lo mismo sucede con la siguiente secuencia de romances, que en Calderón son asonantados en a-e. Schlegel ya ha utilizado a-e para suplir la asonancia a-a (porque se ve obligado a alterar la átona), de modo que, para este caso, mantiene la átona y sustituye la tónica por au-:

<p>CURCIO ¿A quién no habrá sucedido, tal vez lleno de <i>pesares</i>, descansar consigo a solas por no descubrirse a <i>nadie</i>? Yo, a quien tantos pensamientos a un tiempo afligen, que <i>hacen</i> con lágrimas y suspiros competencia al mar y al <i>aire</i>...⁷³</p>	<p>CURCIO Wem wohl ist es nicht begegnet, Daß er voll von seiner <i>Trauer</i>, Einsam sich mit sich besprochen, Um sich keinem zu <i>vertrauen</i>? Ich nun, den so viel Gedanken Drängen, daß mit <i>Thränenschauern</i> Und mit ihrer Seufzer <i>Sturme</i>...⁷⁴</p>
---	--

En *La devoción de la cruz*, existen dos casos de romances sin la vocal -e- en la asonancia: e-o/ -o. Ante estos casos, Schlegel toma decisiones diferentes. En lo que respecta al romance i-o, esta combinación resulta muy costosa en alemán, de modo que Schlegel opta por la asonancia ei-e (/ai/- /e/), porque la -i tónica ya la ha utilizado para la traducción de la asonancia e-e de Calderón:

⁷¹ Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, vv. 795-802.

⁷² A. W. Schlegel, Schlegel, *Schauspiele von Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. 1, p. 49.

⁷³ Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, vv. 1276-1283.

⁷⁴ A. W. Schlegel, Schlegel, *Schauspiele von Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. 1, p. 79.

EUSEBIO Ya estás a solas *connigo*;
 solos árboles y flores
 pueden ser mudos *testigos*
 de tus voces. Quita el velo
 con que cubierto has *traído*
 el rostro y dime, ¿quién eres?
 ¿Dónde vas? ¿Qué has *pretendido*?⁷⁵

EUSEBIO Nun sind wir allein ja *beide*
 Und als stumme Zeugen hören
 Hier die Bäum' und die Blumen *einzig*
 Deine Rede, so enthülle
 Dein Gesicht nun von dem *Schleier*
 Der es deckt, und sag: wer bist du?
 Was suchst du? Wohin die *Reise*?⁷⁶

Por último, en el romance en -o que cierra la comedia, Schlegel se mantiene fiel a la vocal calderoniana:

ALBERTO Viniendo agora de Roma
 en la muda *suspensión*
 de la noche, en este monte
 perdido otra vez *estoy*.
 Aquesta es la parte adonde
 la vida Eusebio me *dio*...⁷⁷

ALBERTO In den stummen nächt'gen Schauern,
 Wiederkehrend jezt von *Rom*
 Seh' ich, daß ich im Gebirge
 Hier mich abermals *verlor*.
 Dieses ist der Ort, wo einst
 Mir Eusebio Leben *bot*...⁷⁸

Tal y como se observa en los ejemplos citados, las combinaciones vocálicas no son accidentales. Todo lo contrario: Schlegel discurre cuidadosamente nuevas alternativas que le permitan mantenerse lo más fiel posible a Calderón al tiempo que evita la abundancia de la asonancia e-e que, en alemán, es la más sencilla pero no produce el efecto de la colorida sonoridad calderoniana.

6. CONCLUSIONES

Enfrentarse a la traducción calderoniana de Schlegel es empezar a tirar de un hilo que conduce, necesariamente, a la interpretación romántica del lenguaje y la poesía. Ahí, las sutilezas formales, acústicas y rítmicas juegan un papel primordial, aunque no por sí mismas, sino por su facultad conceptista o connotativa. A la hora de traducir a Calderón, se insiste en rescatar, en lo posible, estos elementos y su funcionalidad. En este sentido, la asonancia, por sonora y connotativa, es la protagonista.

⁷⁵ Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, vv. 1888-1895.

⁷⁶ A. W. Schlegel, Schlegel, *Schauspiele von Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. 1, p. 112.

⁷⁷ Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*, vv. 2451-2456.

⁷⁸ A. W. Schlegel, Schlegel, *Schauspiele von Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. 1, p. 144.

El éxito del proyecto exige un trabajo aparte. En la misma línea que fueron criticadas las traducciones extranjerizantes de Platón y Esquilo por Schleiermacher y Humboldt, a las que se tacha de torpes (*unbeholfen*) o fosilizadas (*verknöchert*)⁷⁹, del Calderón de Schlegel también se destacó su rigidez. Goethe lo calificará, de hecho, como faisán disecado⁸⁰.

Apuntaba Walter Benjamin en *Die Aufgabe des Übersetzers* que lo relevante del texto es lo intangible⁸¹. Menéndez Pelayo, en su prólogo a Heine, decía que lo importante para el traductor no eran las sílabas sino las «vibraciones en el alma»⁸², y el Romanticismo alemán entendió la poesía precisamente como «was uns mit dem Gesange Stromweise in die Seele fließet»⁸³ [el canto que nos arrolla el alma]. A ello apuntó Schlegel: a capturar el encanto del texto calderoniano; a traducir, en fin, lo intraducible.

BIBLIOGRAFÍA

- APEL, Friedmar, *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1982.
- AICHINGER, Wolfram, «Imagen, imagen soñada y romance en Calderón», *Iberoromania*, vol. 75-76, 1, 2012, pp. 121-141.
- BERTUCH, Friedrich Justin, *Manual de la lengua española oder Handbuch der spanischen Sprache*, Leipzig, Schwickertscher Verlag Aich, 1790.
- BERNOFSKY, Susan, *Foreign Words. Translator-Authors in the Age of Goethe*, Wayne State University Press, 2005.
- BRÜGGEMANN, Werner, *Spanisches Theater und deutsche Romantik*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1964.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La devoción de la cruz*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- FRÄNZEL, Walter, *Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert*, Leipzig, R. Voigtländers Verlag, 1914.

⁷⁹ Fuhrmann, 1987, pp. 10, 13.

⁸⁰ *Apud* Elisabeth Münnig, 1912, p. 19; la autora hace referencia también a las valoraciones positivas y negativas del Calderón alemán. Sin duda es necesario estudiar en qué medida el resultado de este proyecto es extraño al alemán de la época, a nivel lingüístico y conceptual.

⁸¹ Vega, 1994, p. 312.

⁸² Vega, 1994, p. 289.

⁸³ Gebhardt, 1970, p. 35.

- FUHRMANN, Manfred, «Von Wieland bis Voss: wie verdeutsch man antike Autoren?», *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 29, 1987, pp. 1-22.
- GAIER, Ulrich, «Geschichtlichkeit der Literatur: Bedingung des Übersetzens bei Herder», en *Zwiesprache*, ed. Ulrich Stadler, John E. Jackson, Gerhard Kurz y Peter Horst Neumann, Stuttgart, J. B. Metzler, 1996.
- GARCÍA BRAVO, Paloma, «La traducción de J. G. Herder al alemán del romance Amenábar o die Herrlichkeit Granadas», *Estudios de Traducción*, 1, 2011, pp. 85-98.
- GEBHARDT, Peter, *August Wilhelm Schlegels Shakespeare-Übersetzung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1970.
- HERDER, Johann Gottfried, *Stimmen der Völker in Liedern*, Leipzig, Reclam, 1778-1779.
- HÜGLI, Emil, *Die romanischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker*, Forgotten Books, 1900.
- HUYSEN, Andreas, *Die frühromantische Konzeption von Übersetzung und Aneignung*, Zürich, Atlantis Verlag, 1969.
- KITZBICHLER, Josephine, Katja LUBITZ, y Nina MINDT, *Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, Berlin / New York, de Gruyter, 2009, pp. 13-73.
- KOFLER, Peter, «Übersetzung und Modellbildung: Klassizistische und anti-klassizistische Paradigmen für die Entwicklung der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert», en *Übersetzung, Translation, Traduction*, ed. Herbert Ernst Wiegand, Berlin / New York, de Gruyter, 2007, vol. 2, pp. 1723-1738.
- KOLLER, Werner, «Übersetzung und deutsche Sprachgeschichte», en *Übersetzung, Translation, Traduction*, ed. Herbert Ernst Wiegand, Berlin / New York, de Gruyter, 2007, vol. 2, pp. 1701-1713.
- KROLL, Simon, «Leer Calderón verticalmente», *Iberoromania*, 81, 2015, pp. 32-45.
- KROLL, Simon, «La sonoridad de la culpa y de la gracia en los autos sacramentales de Calderón: el caso de *La vida es sueño*», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7.2, 2019a, pp. 433-444.
- KROLL, Simon, «La construcción poética del personaje calderoniano: sobre la asonancia en ó-o en Calderón», *Anuario Calderoniano*, 12, pp. 2019b, pp. 261-282.
- KROLL, Simon, «Voces del horror y del amor: el sentido de las asonancias calderonianas», *Arte Nuevo*, 7, 2020a, pp. 300-326.
- KROLL, Simon, «Klang und Affekte im spanischen Barocktheater: *Eco y Narciso*», *Avisos de Viena*, 2020b, 0, pp. 10-13.
- KROLL, Simon, «Sonido y afecto en el primer Lope», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 27, 2021, pp. 203-224.

- LOHNER, Edgar, *Ludwig Tieck und die Brüder Schlegel. Briefe*, München, Winckler Verlag, 1972.
- MÜLLER, Adam, «Vom Charakter der spanischen Poesie», *Phöbus*, 1987, pp. 331-340.
- MÜNNIG, Elisabeth, *Calderon und die ältere deutsche Romantik*, Berlin, Verlag von Mayer & Müller, 1912.
- OHLISCHLAEGER, Margret, *Die spanische Romanze in Deutschland*, Freiburg, Günter & Simon, 1926.
- PORTALES, Gonzalo, y Breno ONETTO, *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán*, Santiago, Intemperie / Palinodia, 2005.
- REISS, Katharina, y Hans J. Vermeer, *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Madrid, Ediciones Akal, 1991.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega (*Rimas, La prueba de los amigos, La noche toledana, El mayor imposible*): estudio de una fórmula literaria», *eHumanista*, 22, 2012, pp. 357-374.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, «Etwas über William Shakespeare bey Gelegenheit Wilhelm Meisters», en *Die Horen. Eine Monatsschrift herausgegeben von Friedrich Schiller*, 6.4, 1796, pp. 57-112.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, *Schauspiele von Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. 1, Berlin, Julius Eduard Hitzig, 1809.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, «Über das spanische Theater», en *Schauspiele von Don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Eduard Böcking, Erster Band, Leipzig, Weidmann'sche Buchhandlung, 1845.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, *Vermischte und kritische Schriften*, ed. Eduard Böcking, vol. 1, Leipzig, Weidmann'sche Buchhandlung, 1846, pp. 98-196.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, dritter Teil*, Stuttgart, Göschen'sche Verlagshandlung, 1884, pp. 160-168.
- SCHLEGEL, August Wilhelm, «Rezension zu Homers Werke, von Johann Heinrich Voss (1796)», en *Dokumente zur Theorie der Übersetzung antiker Literatur in Deutschland seit 1800*, ed. Josephine Kitzbichler, Katja Lubitz y Nina Mindt, Berlin / New York, de Gruyter, 2009, pp. 3-39.
- SCHLEGEL, Friedrich, *Obras selectas*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, pp. 221-235.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Sobre los diferentes métodos de traducir*, Madrid, Gredos, 2000.
- SDUN, Winfred, *Probleme und Theorien des Übersetzens in Deutschland vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, München, Max Hueber Verlag München, 1967.
- SIEVER, Holger, «Das übersetzerische Denken von Frühromantik und Funktionalismus», *trans-kom*, 5.1, 2012, pp. 157-177.

- STRÄSSLE, Thomas, «“Das Hören ist eine Sehen von und durch innen”: Johann Wilhelm Ritter and the Aesthetics of Music», *Music and Literature in German Romanticism*, ed. Siobhán Denovan y Robin Elliott, EE.UU., Boydell & Brewer, 2004.
- STROSETZKI, Christoph, «August Wilhelm Schlegels Rezeption spanischer Literatur», en *Der Europäer August Wilhelm Schlegel*, Berlin, de Gruyter, 2010, pp. 143-157.
- SULLIVAN, Henry, *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980). Teoría y práctica del teatro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1998.
- TIEMANN, Hermann, *Das spanische Schrifttum in Deutschland von der Renaissance bis zur Romantik*, Hamburg, Iberoamerikanisches Institut, 1936.
- VEGA, Miguel Ángel, *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra, 1994.
- WILLIAMSEN, Vern G., «La asonancia como señal auditiva en el teatro de Tirso de Molina», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlin/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 1989, vol. 1, pp. 687-694.