

JOSE CHECA BELTRÁN (ED.)

LA CULTURA ESPAÑOLA EN LA EUROPA ROMÁNTICA

VISOR LIBROS

BIBLIOTECA FILOLÓGICA HISPANA/160

Este libro es resultado del proyecto de investigación FFI2011-28424 titulado *Canon y nacionalismo: lecturas europeas del legado literario-cultural español*, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad y dirigido por José Checa Beltrán (CCHS-CSIC, Madrid).

Cubierta: Luis Checa, «Composición I».

© Los autores

© Visor Libros

Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid

www.visor-libros.com

ISBN: 978-84-9895-160-8

Depósito Legal:

Impreso en España - *Printed in Spain*

Gráficas Muriel. C/ Investigación, n.º 9. P. I. Los Olivos - 28906 Getafe (Madrid)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (<http://www.conlicencia.com>; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

ÍNDICE

Presentación. La otra imagen de España	9
Maud Le Guellec (Université Lille 3): Lo que dicen los franceses de los españoles (1793-1813): Notas sobre los límites de una representación nacional	15
Nathalie Bittoun (UOC, Barcelona): Rehuendo los tópicos: el <i>Voyage pittoresque et historique de l'Espagne</i> (1806-1820), de Alexandre de Laborde	37
José Checa Beltrán (CCHS-CSIC): Recepción del legado literario español en la prensa francesa (1800-1823)	57
Frédéric Prot (Université Bordeaux Montaigne): El «colorido español»: captación y asimilación de la gramática musical española en la Francia romántica	79
Jesús Pérez Magallón (McGill University, Montreal): El <i>Quijote</i> , ¿un libro inglés? Calas en la recepción inglesa del <i>Quijote</i>	107
Pedro Javier Pardo García (Universidad de Salamanca): Viajeros quijotescos y viajes cervantinos en las letras británicas	121
Alfredo Moro (ESNE-Universidad Rey Juan Carlos) y Adrián J. Sáez (Université de Neuchâtel): Calderón en Inglaterra (siglos XVII-XIX): historia y razones de un olvido	153
Francisco Uzanga Meinecke (Universidad de Ulm): Sobre la recepción de la literatura y la historia españolas en Heinrich Heine: la tragedia morisca <i>Almansor</i> (1823)	169

Ignacio Ahumada y Amila Jelovac (CCHS-CSIC): La recepción de la ciencia española en lengua alemana a través de ediciones en francés (1789-1833)	189
Iole Scamuzzi (Università di Torino), Literatura áurea y leyenda negra: el intertexto ibérico entre <i>Fermo e Lucia</i> y <i>Los novios</i>	209
Miguel Ángel Lama (Universidad de Extremadura): Versos españoles en la Europa poética del primer tercio del siglo XIX: la poesía española en antologías extranjeras	237
Rosa María Aradra Sánchez (UNED): Miradas literarias desde el exilio español (1813-1833)	265

Calderón en Inglaterra (siglos XVII-XIX): historia y razones de un olvido

Alfredo Moro Martín
ESNE-Universidad Rey Juan Carlos
 Adrián J. Sáez
Université de Neuchâtel

Las lecturas de Calderón en Europa comienzan ya en vida del poeta, cuando las noticias y los textos de sus comedias se comentan y representan de corte en corte, con Viena a la cabeza. De ayer a hoy la recepción de su teatro dice mucho sobre su sentido y las visiones a las que ha dado lugar, convirtiéndose así en una ventana privilegiada para entender mejor tanto los textos en sí como las ideas y los intereses que configuran este proceso¹.

En este ir y venir se ha pergeñado la vida histórica de las lecturas calderonianas, pero restan zonas con sombras que no se conocen bien. Es el caso de la recepción británica de Calderón, que se antoja de entrada un tanto sorprendente: Sullivan (1991: 181) mantiene que «cuesta cierto esfuerzo tomar en serio el que [...] haya gozado de una acogida duradera y sobremanera interesante en el teatro de Inglaterra»². Sin em-

¹ Un panorama de la teoría de la recepción en Galván (2001).

² Añade: «contra el cliché del silencio, [...] Calderón siempre ha estado en su casa en Inglaterra» (1991: 181). La presente contribución debe mucho a este trabajo, sin duda el más completo repaso de la etapa británica de las lecturas calderonianas. En otro lugar, se mantenía la sorprendente ausencia de ciertas obras de Calderón en los dramas truculentos de finales del siglo XVII (Sáez 2014: 88). Otros acercamientos generales a las relaciones culturales hispano-inglesas son Fothergill-Payne (1984), Cohen (1985) y Cruz (2008).

bargo, ya en sus inicios dramáticos Calderón se acerca a un tema inglés: así, *Amor, honor y poder* (1623) no solo representa una historia de amor y celos en la corte de Inglaterra sino que la comedia se escribe en honor de la visita del príncipe de Gales a Madrid y dialoga desde la ficción con estos hechos³. Este primer contacto no es más que la punta de lanza de una relación que, acaso menos profunda que en los casos de Alemania o Francia, suele quedar en el olvido pese a que constituye un buen botón de muestra del desembarco de la dramaturgia áurea en Inglaterra y de las relaciones culturales entre dos naciones que solían andar a la gresca⁴.

Tal vez dos prejuicios tengan que ver en este estado de cosas: primero, la acotación de este necesario diálogo únicamente al careo de Calderón con Shakespeare⁵; y, segundo, la tradicional mirada a los románticos alemanes como paladines de la difusión del teatro calderoniano, que tiende a oscurecer un tanto otras aportaciones. Sea como fuere, solo una mirada basta para ver que el teatro de Calderón ha sido un modelo proteico para la dramaturgia inglesa desde finales del siglo XVII, por donde conviene iniciar este repaso.

BREVE HISTORIA DE UN ENCUENTRO

Las fortunas y adversidades de Calderón en Inglaterra comienzan paradójicamente gracias a una pieza nunca firmada por el dramaturgo. El 8 de enero de 1663 se representa en Londres *The Adventures of Five Hours*, una obra de Sir Samuel Tuke basada en *Los empeños de seis*

³ Ver Cruickshank (1993) y Vila Carnerio (2011). Esta temprana recepción es en cualquier caso mucho menos intensa que en otras dramaturgias europeas, según recuerda García Gómez (2003: 163), aunque el santo y seña del impacto de Calderón en Inglaterra es que fue una recepción indirecta, ya que —como se verá— se realiza fundamentalmente mediante las refundiciones francesas. Franzbach (1982), Fradejas Lebrero (1991) y Sullivan (1981), Galoppe y Stoutz (1999) detallan las representaciones de piezas calderonianas en Europa, además del índice cronológico de Sullivan (1998: 433-445).

⁴ Ver Cruickshank (2002) y Paun de García y Larson (2008).

⁵ Ver un panorama en Sáez (2013: 416-419). Esta perspectiva, de apariencia muy prometedora, puede llevar a equívocos tales como considerar *La devoción de la cruz* calderoniana una suerte de adaptación de *Romeo and Juliet* (Reade 1904).

horas, comedia de Antonio Coello tradicionalmente atribuida a Calderón (Urzáiz 2002: 263)⁶. Al margen de esto, la adaptación de Tuke tuvo un importante valedor, nada menos que el mismísimo Carlos II, quien, una vez restaurada la monarquía Estuardo en el trono inglés, había reabierto los teatros que habían permanecido cerrados durante el interregno puritano (1642-1660). La recepción fue muy positiva: «the play, in one word, is the best, for the variety and the most excellent continuance of the plot to the very end, that ever I saw, or think ever shall, and all possible, not only to be done in the time, but in most other respects very admittable», según refiere Samuel Pepys. Precisamente a este personaje se deben este y otros detalles sobre la rápida entrada de Calderón en Inglaterra, pues recoge ricas noticias de la escena inglesa en su *Diary* (1660-1669) y guardaba una colección de comedias españolas⁷. Así se prueba de entrada que Calderón, tal y como subraya Sullivan (1991: 181-182), «ya gozó de su primer impacto en Inglaterra cuando se encontraba en pleno auge de su actividad creadora en Madrid, en 1662-1663»⁸. De aquí ya se deriva un primer dato capital: la recepción de Calderón por parte de los literatos ingleses no surge, como se podría suponer, gracias al impulso que el Romanticismo europeo dará a la obra del dramaturgo, sino que cuenta con una temprana trayectoria que comienza una vez que los dramas vuelven a unos escenarios que no demasiado tiempo atrás habían disfrutado de las glorias del teatro isabelino.

De hecho, un manojo de textos previos ya echan mano de materiales calderonianos, por lo general a través de las numerosas adaptaciones francesas que aparecen tempranamente ya a fines del siglo XVII,

⁶ El error es producto de la circulación habitual del teatro áureo, que empleaba la atribución como cebo comercial y aquí se reforzaba porque Calderón colaboró con Coello en más de una ocasión (*Yeros de naturaleza y aciertos de la fortuna* y las dos comedias perdidas sobre el héroe y traidor Wallenstein, la segunda de ellas titulada *El prodigio de Alemania*), por lo general con la participación de otro ingenio (*El pastor Fido*, también con Solís; y *El jardín de Falerina* y *Los privilegios de las mujeres* con la ayuda de Rojas Zorrilla). En cambio, *La fingida Arcadia* parece ser de Calderón y también ha sido atribuida a Coello. Ver sobre todo esto Vega García-Luengos (2013).

⁷ Cruickshank (2011: 474) recuerda que más adelante (20 de julio) Pepys asiste a *Worse to Worse* (*Peor está que estaba*), que juzgaba obra del mismo ingenio que la anterior. Ver además Wilson y Cruickshank (1980).

⁸ Ver Loftis (1999).

si bien no quedan demasiados datos acerca de sus fechas exactas de representación. En 1661 parece haberse representado una obra de Sir William Lower, *The Amorous Fantasmie*, que se inspira en *Le fantôme amoureux* (1656) de Philippe Quinault, una refundición francesa de *El galán fantasma* calderoniano⁹. Entre 1662 y 1665 debió de llevarse a las tablas *Elvira, or the Worst not always True*, con claros ecos de *No siempre lo peor es cierto*, de la que no se tiene idea clara ni de su fecha exacta de representación ni de su autoría. Aparentemente en 1662 se representaría la obra de George Digby, *Worse and Worse*, una refundición de *Peor que estaba*, mientras que del mismo autor compondrá la obra *It is Better than it was*, probablemente inspirada en *Mejor está que estaba*. Acaso más revelador sea que el influjo de Calderón salta del teatro a la prosa: nuevamente contamos con una traducción inglesa de 1652 del romance heroico *Ibrahim, ou l'illustre Bassa* (1642) de Madeleine de Scudéry, que contiene una *Histoire du feint astrologue* de clara ascendencia calderoniana y que llegaría al inglés como *Ibrahim, or the Illustrious Bassa*, por Henry Cogan. Calderón, pues, parece haber estado presente en la vida cultural inglesa desde la reapertura de los teatros en 1661, como segunda etapa de una cadena de recepción que sigue el camino abierto por las numerosas adaptaciones francesas de comedias españolas que desde 1640 servían un Calderón *à la* manera neoclásica, un filtro que hacía más sencilla su entrada en Inglaterra¹⁰. Esto es: las más de las veces, las versiones inglesas de Calderón son refundiciones de otra refundición.

En cualquier caso, ya a finales de la década de 1660 comienzan a aparecer ciertos juicios críticos sobre el teatro calderoniano. Alguno de ellos proceden de una de las máximas figuras de la literatura inglesa de la Restauración, el dramaturgo y escritor satírico John Dryden, poeta laureado de la corte en 1668. En su *Essay on Dramatic Poesy* (1668), en el que trata de justificar el drama como una forma de poesía comparable a la épica, asienta la popularidad del drama calderoniano al tiempo que lo rechaza por su desatención a las normas clásicas de unidad de tiempo y acción¹¹. Pese a estas críticas, Dryden ya había empleado

⁹ Ver Iglesias Iglesias (2011).

¹⁰ Ver solo la colectánea orquestada por Couderc (2012).

¹¹ En su tratado, Dryden muestra su clara orientación hacia los modelos dramáticos franceses, a los que compara favorablemente respecto al drama calderoniano:

—y empleará— materiales procedentes de Calderón en sus creaciones: es un caso parejo —y derivado— al de la primera recepción francesa, que hace bueno aquella expresión que señala que «del dicho al hecho hay un trecho». Rasgo muy significativo, que muestra que, pese las críticas de boquilla, no puede resistirse al influjo calderoniano.

Así, en *The Indian Emperour, or the Conquest of Mexico by the Spaniards* (1665), que constituye el primer ejemplo del género de la comedia heroica —fomentado por la propia monarquía—, se encuentran claros ecos calderonianos de *El príncipe constante* que, por cierto, no son inocentes: bien al contrario, «el fervoroso calderonismo de Carlos II» viene motivado por sus convicciones absolutistas en torno a la teoría del derecho divino de los reyes y por la influencia de la dramaturgia de Pierre Corneille, que exaltaba la lealtad al monarca (Sullivan 1991: 183)¹². Al parecer, el rey quería aprovechar *pro domo sua* el mensaje de fidelidad a la corona que creía ver en Calderón y apoyaría —como católico clandestino— la imagen de «recíproca dependencia de trono y altar», pero sobre todo mostraba especial preferencia por aquellas comedias que «retratan a jefes de estado en crisis, divididos por incompatibles conflictos por su vida privada y las obligaciones del príncipe» (Sullivan, 1991: 183). Por tanto, la influencia de Calderón en Dryden se imbrica profundamente con los intereses de la monarquía Estuardo, que podría estar detrás —desde el apoyo hasta el encargo— de estas tentativas. El influjo del dramaturgo español sobre el poeta laureado se verá refrendado en *The Assignation, or Love in a Nunnery* (1672), que parte de *Con quien vengo, vengo* (Sullivan 1991: 184); o en *An Evening's Love or The Mock Astrologer* (1668), que muestra cómo puede complicarse este juego de reescrituras: el propio Dryden recuerda *El astrólogo fingido* de Calderón, pero lo cierto es que se suma al final de una cadena iniciada por Scudéry y Thomas Corneille (*Le feint astrologue*, 1651), quizá con la mediación de la comedia anónima *The Feign'd Astrologer* (1668) (Franzbach, 1982: 100).

«They have leisure to dwell upon a subject which deserves it, and to represent the passions (which we have acknowledged to be the poet's work) without being hurried from one thing to another—as we are in the plays of Calderón, which we have seen lately upon our theatres, under the name of Spanish plots» (en Sullivan 1991: 183).

¹² Ver Shergold y Ure (1966).

Ahora, esta dinámica puede hacer que dos textos posean el mismo sustrato calderoniano desde una procedencia diferente: poco posterior es la anónima *Deceptio visus: or seeing and believing are two things* (1671), que supone una refundición de motivos presentes en *Los empeños de un acaso* y *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, hecha desde *Ne pas croire ce qu'on voit* (1670) de Edme Boursault, a la vez que *The Wrangling Lovers, or The Invisible Lovers* (1671) de Edward Ravenscroft fusiona el mismo par hipotextual por el trámite de *Les engagements du hasard* (1647) de Thomas Corneille¹³. Sin duda, y como ya ocurriera con —entre otros— las *Novelas ejemplares* cervantinas, el teatro de Calderón parece haberse convertido en una auténtica mina argumental para los dramaturgos ingleses de la época de la Restauración, siempre en la estela de las algo anteriores adaptaciones francesas.

Otro de los más célebres ingenios teatrales de este período, William Wycherley tampoco será ajeno al influjo de Calderón: ya su primera obra, *Love in a Wood, or St. James's Park* (1671) contiene elementos de *Mañanas de abril y mayo*, mientras su *Gentleman Dancing-Master* (1672) muestra la reconocible influencia de *El maestro de danzar*. Incluso la mismísima Aphra Behn, una de las primeras escritoras profesionales de las letras inglesas, hará uso de Calderón en *The Dutch Lover* (1673) y *The Rover, or the Banished Cavaliers* (1677), en las que toma ingredientes de *Peor que estaba, Mejor que estaba* o *No siempre lo peor es cierto*, al tiempo que *The Young King, or The Mistake* (1679) —si bien solo en la trama secundaria— constituye la primera y única muestra del eco inglés de *La vida es sueño* antes del Romanticismo (Sullivan 1991: 184). Durante esta recta final del siglo XVII se encuentran otras piezas marcadas por Calderón, como el *Trappoline Supposed a Prince* de Sir Aston Cockayne, de fecha incierta, y que parece ser una versión de *El alcaide de sí mismo*, conocido a través de la *Commedia dell'arte* italiana y en la que se basaría el libretista irlandés Nahum Tate para componer *A Duke and No Duke* (1684), que Sullivan define como «farsa calderonizante» (Sullivan 1991: 185).

El siglo XVIII se limita a seguir los impulsos que durante la Restauración se había dado a la recepción de Calderón en tierras inglesas. En esta época, en la que el teatro se verá paulatinamente superado por el imparable auge que la novela comienza a adquirir en Inglaterra, se

¹³ Ver Sullivan (1991: 184 y 1998: 438).

mantiene la tendencia a tomar como modelo textos calderonianos por el trámite de reescrituras francesas¹⁴. Así, en Susanna Centlivre, la más exitosa dramaturga inglesa de este tiempo, se encuentra «un Calderón vuelto a la vida en lengua inglesa» porque, entre otras, en *Love at a Venture* (1706) adapta *Le gallant doublé* (1660) de Thomas Corneille, que a su vez se inspiraba en *Hombre pobre todo es trazas* (Sullivan 1991: 186).

No será menor el influjo de Calderón en Colley Cibber, dramaturgo y poeta laureatus del momento. En uno de sus mayores triunfos en la escena londinense, *The Double Gallant, or The Sick's Lady's Cure* (1707) reaparece la impronta del *Hombre pobre todo es trazas* calderoniano, eso sí, a través de un descarado plagio de las versiones anteriormente mencionadas de Corneille y de Centlivre, tal y como advierte Sullivan (1991: 186)¹⁵. En cualquier caso, la comedia calderoniana más popular durante todo el siglo XVIII será *La dama duende*, que comienza su destacada presencia en los escenarios ingleses a partir de 1716, año en el que se representa en Londres *Woman is a Riddle* de Christopher Bullock, que se convertiría en un auténtico éxito al ser representada de nuevo en 1729, 1731 y 1759¹⁶. Entre tanto, John Hewitt, que ya había experimentado con materiales calderonianos tomados de *Casa con dos puertas* en *A Tutor for the Bearnis: or Love in a Labyrinth* (1737), emplea la creciente popularidad que *La dama duende* había demostrado en los escenarios en su *The Litigious Suitor defeated* (1742), claramente deudora del *Woman is a Riddle* de Bullock (Sullivan 1991: 186). La presencia de elementos procedentes de los dramas de Calderón continuará en textos como *The King and the Miller of Mansfield* (1737) de Robert Dondsley, que combina las peripecias de *El mejor alcalde, el rey* de Lope y *El alcalde de Zalamea* de Calderón, y prosigue con *It is Well it's no Worse* (1770) del irlandés Isaac Bickerstaff, que reelabora la trama de *El escondido y la tapada* a través de la versión francesa de Simon Linguet (Sullivan 1991: 186)¹⁷. Para

¹⁴ Con el avance de que estaba vigente «un género bien definido de comedia española o españolizante en Inglaterra» (Sullivan 1991, p. 185).

¹⁵ La obra de Cibber sería un auténtico éxito y contará con numerosas representaciones a lo largo de todo el siglo XVIII, volviendo a los escenarios en 1718, en 1719, 1723, 1725, 1740, 1761 e incluso en los albores del Romanticismo, en 1792.

¹⁶ En *Love in a Veil* (1718), Bullock volverá a hacer uso de elementos calderonianos, en este caso de *Peor está que estaba*.

¹⁷ La obra de Bickerstaff será retocada por John Kemble en 1789 en su *The Panel*.

cerrar esta etapa y como dato curioso, cabe resaltar que Thomas Hull volverá a los orígenes de la recepción de Calderón en Inglaterra en *The Perplexities* (1767) al volver a hacer uso de la comedia calderonizante —que no calderoniana— *Los empeños de seis horas* de Coello.

Un punto y aparte radical en la recepción inglesa de Calderón, en sintonía con su devenir en Europa, tiene lugar con el cambio de siglo y el advenimiento del Romanticismo. Ya en los albores del nuevo siglo tienen lugar destacados y significativos cambios en lo que se refiere a las visiones de Calderón, que al menos en parte se explican por la compensación —que no derrota— de la leyenda negra ante la nueva revalorización de la cultura española. Primeramente, resulta muy significativa la aparición de las primeras traducciones directas desde el castellano, que dan fe del interés creciente por la dramaturgia de Calderón, que se desea conocer directamente y no a través de reescrituras: así, entre 1805 y 1806 se publican en el *Theatrical Recorder* las comedias *From Bad to Worse* y *Fortune Mends*, traslaciones respectivas de *Peor que estaba* y *Mejor que estaba*, cuya traductora era Fanny Holcroft, hija de Thomas Holcroft, el responsable de esta publicación periódica y uno de los principales representantes del radicalismo inglés de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Un año más tarde aparecerán nuevas traducciones, en este caso de *La dama duende* (*The Fairy Lady*) y de *Nadie fie su secreto* (*Keep Your Own Secret*), que salen junto a *Un bobo hace ciento* (*One Fool Makes Many*) de Solís en *Tres comedias, translated from the Spanish* (London, Hatchard, 1807)¹⁸. Su responsable, Lord Holland, muestra su sorpresa por la escasa repercusión de Calderón en Gran Bretaña y la atribuye a la cosmovisión católica del autor, que dificultaría su comprensión para el público británico, creando uno de los principales prejuicios que pesarán sobre las lecturas calderonianas a lo largo del siglo XIX (García Gómez 2003: 164). Conjuntamente, se publican colecciones dramáticas que recogen varias versiones calderonianas de la Restauración (de Tuke, Centlivre, etc.), que ya no se representaban y ahora se hacen accesibles para la lectura (Paun de García y Larson 2008: 17).

¹⁸ Entre 1825 y 1826 aparecerán otras traducciones anónimas de *Agradecer y no amar*, de *La devoción de la cruz*, y finalmente de *El maestro de danzar* (García Gómez 2003: 164).

A este avance se suma rápidamente otra forma de recepción: la crítica. En 1808, Robert Southey, quizás el mejor hispanista del Romanticismo inglés, ofrece sus opiniones sobre el drama calderoniano a Samuel Taylor Coleridge, otro de los principales poetas románticos que —como se verá— también mostró cierto interés por Calderón. En una carta del 15 de junio de 1808, Southey define *La devoción de la cruz* como una obra «extravagante» y atribuye su falta de verosimilitud al público español del siglo XVII, que debió de recibir la comedia «with the complacency of perfect faith —as undoubtedly this was, and still is in Spain» (*The Life and Correspondence of Robert Southey*, 150)¹⁹. Esta idea de la extrañeza de *das Fremde* Calderón —en palabras de Friedrich— y en especial de *La devoción de la cruz* se encuentra entre las opiniones de Goethe, que admiraba la comedia pero nunca se atrevió a representarla porque entendía que se encontraba muy alejada de la comprensión del público alemán, y se extiende hasta la crítica más reciente, que ha debatido el sentido religioso de esta trágica historia de pecado y salvación²⁰.

Coleridge, por su parte, dedicará en sus clases magistrales sobre Shakespeare y Milton de 1811 y 1812 algunas palabras a Calderón. En la novena de estas conferencias, se hace eco de la comparación entre Shakespeare y Calderón que ya habían sugerido los hermanos Schlegel: «I call it Shakesperean [drama] to distinguish it [from Classical drama], because I know no other writer who has realised this idea, although I am told, by some, that the Spanish poets, Lopez [*sic*] de Vega and Calderón, have been quite successful» (446).

Todavía más, gracias a Henry Crabb Robinson, que asistió a estas lecciones, se sabe que Coleridge «spoke of Calderón, defining him to be a Shakespeare, but without the philosophy, having all his imagina-

¹⁹ En 1821 sale un artículo en el número 25 del *Quarterly Review*, de autor desconocido, en el que se vuelve a poner especial énfasis en la crítica al cristianismo crédulo de la audiencia de Calderón. García Gómez, 2003, p. 168, destaca que este escrito ha sido atribuido al hispanista escocés John Gibson Lockhart, pero argumenta que estaría escrito «posiblemente por el hispanista Robert Southey a quien da pie para ello la publicación de la serie *El teatro español* (1818-1821), a cuyo editor, Ángel Anaya, alaba aunque sin dignarse a nombrarlo». Teniendo en cuenta que Southey ya había criticado la credulidad necesaria para disfrutar de las obras de Calderón en su carta de 1808, Southey parece el mejor candidato.

²⁰ Más detalles en Sáez (2014: 50-58 y 81-89).

tion and fancy» (Crabb Robinson 1922, p. 49). Se inaugura así uno de los tópicos que más fuerza tendrá en los acercamientos al arte calderoniano, que en el fondo revela el interés por el poeta. Esto es: Calderón se convierte en objeto de la crítica romántica, que se preocupa por entender su arte *per se* y no solo aprovecharlo como cantera de materiales dramáticos como se estilaba en la Inglaterra de los siglos XVII y XVIII.

La recepción, pues, se enriquecía. Con Percy B. Shelley «el calderonismo inglés llegó a una de sus cumbres», en palabras de Sullivan (1991: 187)²¹. El interés del poeta romántico por Calderón data ya de 1818 durante su estancia en la Toscana y sus *Letters from Italy* son ricas en menciones calderonianas de diverso signo: para empezar, solicita que le manden «*A complete edition of the works of Calderón*» de París, sin importarle el precio, pues desea tenerla «immediately» (núm. 59, 14 de septiembre de 1821, p. 331)²²; y confiesa lecturas como *El príncipe constante* —comedia favorita de Goethe— y *Los cabellos de Absalón*, que le llama la atención por el incesto, que es, «like many other incorrect things, a very poetical circumstance» (núm. 30, 16 de noviembre de 1819, pp. 244-246). Calderón atraía al poeta por la profundidad de su sentimiento religioso —aunque en sentido inverso—, las tensiones de la lucha contra el poder y el drama de la libertad, cuestiones clave de la poética de Shelley que asimismo se unían a factores ideológicos y políticos, como el interés despertado por la guerra de la independencia contra Napoleón.

El desarrollo de la afición calderoniana de Shelley se puede seguir de cerca en sus cartas con Thomas Love Peacock o los Gisborne, a quienes debe su acercamiento a Calderón: si al comienzo tiene que leer con la ayuda de algunos de sus amigos («I have been reading Calderón in Spanish») y desde entonces manifiesta deseos de traducir alguna de las comedias de este «a kind of Shakespeare» (22 de agosto de 1819), poco después declara haber aprendido el suficiente castellano

²¹ Ver Madariaga (1920), Hespelt (1923), Gates (1937), Rodríguez Palomero (2001) e Insausti (2002: 570), que advierte de que en Shelley se halla «un calderonismo “vuelto al revés”»

²² Seguramente se refiera a la edición (en español) de J. J. Keil, *Las comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Leipzig, Brockhaus, 1820, pero no a la de Pando y Mier como quiere Rodríguez Palomero, 2001, ya que comprende solo los autos sacramentales.

para leer con «great ease» a Calderón, «about twelve of his plays», algunas de las cuales «certainly deserve to be ranked among the grandest and most perfect productions of the human mind» (21 de septiembre de 1819). Más adelante, Shelley dice que Platón y Calderón «have been my Gods» (Madariaga 1920: 6) y lleva a cabo su deseo de traducirlo en 1820 y 1822, cuando traduce algunos pasajes de *La cisma de Ingalaterra* (en la ya mencionada carta 30) y se esfuerza por dar a conocer en inglés *El mágico prodigioso* (*The Wonder-Working Magician*, adelantadas ya en núm. 61, 10 de abril de 1822, pp. 337-338), drama que le interesa profundamente por su tema fáustico y el atractivo que la figura del diablo tenía en aquella época²³. Más allá, en una última vuelta de tuerca, diseña ciertos episodios de *Prometheus Unbound* (inacabada) y de *The Cenci* sobre el modelo de *El purgatorio de san Patricio*, además de otros ecos dispersos de *La vida es sueño*. Es decir, Calderón parece haber acompañado de tres suertes (lectura, traducción y creación) los últimos años vitales del joven poeta inglés, que moriría trágicamente en Viareggio el 8 de julio de 1822, con tan solo 29 años.

Más desapercibidos han pasado los comentarios calderonianos de Mary W. Shelley, que, al igual que sus creaciones, se han visto ensombrecidas por la magnitud literaria de su marido hasta que han sido recuperadas y revaloradas con el paso del tiempo. En una de sus novelas, *The Last Man* (1826), que supone un homenaje póstumo a las figuras de Byron y del propio Shelley así como una de las primeras obras del género de ciencia ficción, se diseminan aquí y allá una serie de citas en castellano de *La vida es sueño* que casan perfectamente con el ambiente ciertamente fúnebre que Shelley da a su novela. Este interés por Calderón no termina, sin embargo, en un eventual uso del drama calderoniano, ni mucho menos: entre 1835 y 1837, ya dentro del reinado de Victoria I de Hannover, aparece la serie *Lives of the Most Emi-*

²³ De su labor traductora se encuentra satisfecho de su versión de Calderón («in fact gave me very little trouble», 337), mientras insiste en las dificultades que le plantea el Fausto de Goethe: «No one but Coleridge is capable of this work» (338). En otro lugar ya había comentado sus dudas sobre ello: «With respect to translation, even I will not be seduced by it; although the Greek plays, and some of the ideal dramas of Calderón (whith which I have lately, and with inexpressible wonder and delight, become acquainted), are perpetually tempting me to throw over their perfect and glowing forms the grey veil of my own words» (Letter 33, noviembre de 1819, 256).

ment Men of Italy, Spain and Portugal de Shelley, en la que significativamente aparece una de las primeras biografías inglesas de Calderón, bautizado como «the greatest poet of Spain» (Mary W. Shelley 1826: 278, 285 y 286) y del que se destacan comedias como *El purgatorio de san Patricio* (*The Purgatory of St. Patrick*), seguramente por el tema irlandés que dramatiza, además de mencionar con los esperados elogios las traducciones de su marido²⁴. De este modo, Mary W. Shelley sigue la estela entre crítica y creación de su marido, pero da un paso más allá con dos nuevas formas de recepción.

No se puede cerrar este repaso por los avatares de Calderón en el Romanticismo inglés sin recordar a Lord Byron, quizás su figura más emblemática. Sin duda, Byron se vio atraído por Calderón gracias al entusiasmo por el dramaturgo español de su amigo Percy B. Shelley, con el que habitualmente discutía lecturas y con el que compartió estancia italiana en —The Pisan Circle— durante los años en los que el interés calderoniano de Shelley es mayor. En 1821 Byron ya había expresado a Thomas Medwin su interés por las similitudes entre *Fausto* y *El mágico prodigioso*, destacando cómo

the plot is almost entirely Calderon's. The fête, the scholar, the argument about the *Logos*, the selling himself to the fiend, and afterwards denying his power; his disguise of the plumed cavalier; the enchanted mirror, are all from Cyprian. That *Mágico Prodigioso* must be worth reading, and nobody seems to know anything about it but you and Shelley (Sullivan 1991: 188).

No en vano, Byron también se acerca a *El purgatorio de san Patricio*, otra de las comedias predilectas de los Shelley, de la que al parecer tuvo noticia en 1822²⁵. Justamente, de su lectura Byron se fijará en la figura del «Embozado», que le servirá como modelo para componer *The Deformed Transformed* (1824), un drama inacabado en el que el personaje del diablo se mezclaría con la figura del doble o *doppelgänger*²⁶. Al igual que ocurrió con su amigo Shelley, la muerte temprana de Byron robó al calderonismo inglés uno de sus potenciales embajadores.

²⁴ Para esta doble recepción, ver Moro Martín (en prensa).

²⁵ Andando el tiempo sería traducida por Denis Florence MacCarthy (London, Henry S. King, 1873).

²⁶ Ver Robinson (1970: 322) y sobre todo Roberts (2009).

FINAL DE VIAJE

En suma, frente al olvido en que suele creerse que la dramaturgia de Calderón —y por extensión la comedia nueva española— vivía en Inglaterra, un repaso refleja más bien una relación añeja y constante. De hecho, se trata de una recepción que va *in crescendo*, desde una primera etapa al compás del ritmo marcado por los Corneille y otros ingenios del *grand théâtre* de Francia hasta una progresiva autonomía que lo acerca a las ideas alemanas. En este camino se diferencian tres formas de mediación: primero vienen las refundiciones al cuadrado (por indirectas y mediadas), luego los comentarios (más una semblanza personal) y más tardíamente las traducciones, si bien nunca pierde fuerza la creación literaria como vía principal de recepción. Del siglo XVII al XIX no solo se añaden nuevas maneras de acercarse a Calderón, incluso con algunas contraposiciones (la defensa del poder monárquico frente a la rebeldía romántica), sino que se amplía y cambia el catálogo de títulos más queridos: al comienzo dominan las comedias cómicas (el dúo *La dama duende* y *El galán fantasma*, pero también otras menos renombradas como *Mejor está que estaba*) en herencia directa de las preferencias francesas, mientras los románticos van a recuperar al Calderón más serio, según prueba la preferencia de Shelley por las profundidades morales y teológicas de lo que llamaba *ideal dramas*. Al fin y al cabo, no hay olvido tan profundo que pueda ocultar la duradera y multiforme recepción inglesa de Calderón.

BIBLIOGRAFÍA

- Cohen, Walter (1985). *Drama of a Nation: Public Theater in Renaissance England and Spain*. Ithaca, Cornell University.
- Couderc, Christophe (2012) (dir.). *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or en France (XVII^e–XX^e siècle). De la traduction au transfert culturel*. Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest.
- Crabb Robison, Henry (1922). *Blake, Coleridge, Wordsworth, Lamb, Etc.* Ed. E. J. Morley, Manchester, Manchester University Press.
- Cruikshank, Don W. (1993). «“Lisping and wearing strange suits”: personajes ingleses en la escena española y personajes españoles en la escena inglesa: 1580-1680», en A. K. Stoll (ed.), *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino: 1580-1680*. Madrid, Tàmesis, pp. 9-24.

- (2002). «Comedia en Inglaterra» en F. P. Casa, L. García Lorenzo y G. Vega García-Luengos (dir.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Madrid, Castalia, pp. 61-63.
- (2011). *Calderón de la Barca. Su carrera secular*. Trad. J. L. Gil Arístu, Madrid, Gredos. [Original: *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.]
- Cruz, Anne J. (2008) (ed.). *Material and Symbolic Circulation between England and Spain, 1554-1604*. New York, Ashgate.
- Fothergill-Payne, Louise y Peter (1984). (ed.), *Paralell Lives: Spanish and English National Drama, 1580-1680*. London, Associated University Press.
- Fradejas Lebrero, José (1991). *Calderón en Europa*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid / CSIC.
- Franzbach, Martin (1982). *El teatro de Calderón en Europa*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Friedrich, Hugo (2006). *Calderón, ese extraño*. Trad. R. C. Imboden y prólogo G. Güntert, Vilagarcía de Arousa, Mirabel.
- Galván, Luis (2001). «Recepción y mediación», en *El «Poema del Cid» en España, 1779-1936: recepción, mediación, historia de la filología*, Pamplona, Eunsu, pp. 4-30.
- García Gómez, Ángel María (2003). «Contextualización de las primeras puestas en escena de *La vida es sueño* (1925, 1929) en Inglaterra dentro del marco de la crítica anglo-irlandesa del siglo XIX», en M. Tietz (ed.), *Teatro calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena. XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Florencia, 10-14 de julio de 2002)*. Stuttgart, Franz Steiner, pp. 163-193.
- Gates, Eunice J. (1937). «Shelley and Calderón», *Philological Quarterly*, 16, pp. 49-58.
- Hespelt, E. Herman (1923). «Shelley and Spain», *Publications of The Modern Languages Association*, 38, pp. 887-905.
- Iglesias Iglesias, Noelia (2011). «La negación de lo barroco en la adaptación de Quinault de *El galán fantasma* calderoniano: un caso de recepción del teatro español en Francia», en P. Caballero-Alfías, F. Ernesto Chávez y B. Ripoll Sintés (ed.), *Del verbo al espejo: reflejos y miradas de la literatura hispánica*. Barcelona, PPU, pp. 267-277.
- Insausti, Gabriel (2002). «Calderón y Shelley», en I. Arellano (ed.), *Calderón 2000: Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del IV Centenario del nacimiento de Calderón (Universidad de Navarra, septiembre 2000)*, Kassel, Reichenberger, pp. 563-574.
- Loftis, John (1999). «La comedia española en la Inglaterra del siglo xvii», en H. W. Sullivan, R. A. Galoppe y M.L. Stoutz (ed.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo xvii*, London, Tamesis, pp. 101-119.

- Madariaga, Salvador de (1920). «Shelley and Calderón», en *Shelley and Calderón and Other Essays on English and Spanish Poetry*, London, Constable, pp. 3-48.
- Moro Martín, Alfredo (en prensa). «Calderón de la Barca en la obra de Mary W. Shelley (1797-1851)».
- Paun de García, Susan, y Donald R. Larson (2008). «Introduction: The *Comedia* in English: An Overview of Translation and Performance», en S. Paun de García y D. R. Larson (ed.), *The «Comedia» in English: Translation & Performance*, London, Tamesis, pp. 1-33.
- Pepys, Samuel, *Diary*, ed. D. S. Grey, Cambridge, <http://www.pepys.info/>
- Reade, Hubert (1904). «A Spanish Romeo and Juliet», *The Westminster Review*, 161.2, pp. 195-207.
- Roberts, Hugh (2009). «Mere Poetry and Strange Flesh: Shelley's *The Cenci* and Calderón's *El Purgatorio de San Patricio*», *European Romantic Review*, 20.3, pp. 345-366.
- Robinson, Charles E. (1997). «The Devil as Doppelgänger in *The Deformed Transformed*: The Sources and Meaning of Byron's Unfinished Drama», en R. F. Gleckner y B. G. Beatty (ed.), *The Plays of Lord Byron: Critical Essays*, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 321-345. [Anteriormente en: *Bulletin of the New York Public Library*, 74, 1970, pp. 177-202.]
- Rodríguez Palomero, Luisa-Fernanda (2001). «Calderón, Shelley and Roy Campbell. Un apunte sobre la seducción», en T. Albadalejo Mayordomo (coord.), *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, pp. 117-138.
- Sáez, Adrián J. (2013). «Más sobre Calderón y Shakespeare: una mirada a *La devoción de la cruz*», en C. Mata Induráin, A. J. Sáez y A. Zúñiga Lacruz (ed.), «*Festina lente*». *Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Universidad de Navarra, pp. 415-430. [BIADIG, 17: en red.]
- (ed.) (2014). P. Calderón de la Barca, *La devoción de la cruz*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.
- Shelley, Mary (1826). *Lives of the Most Eminent Men of Italy, Spain and Portugal*. London, Longman.
- Shelley, Percy B. (1840). *Letters from Italy*, en M. W. Shelley (ed.), *Essays, letters from abroad, translations and fragments, by Percy Bysshe Shelley*. London, Edward Moxon, vol. 2.
- Shergold, Norman D., y Peter Ure (1966). «Dryden and Calderón: A New Spanish Source for *The Indian Emperour*», *Modern Language Review*, 61, pp. 369-383.
- Sullivan, Henry W. (1991). «Calderón en Inglaterra desde la restauración hasta el romanticismo», en H. Flasche (ed.), *Hacia Calderón. Noveno*

- Coloquio Anglogermano (Liverpool, 1990)*. Stuttgart, Franz Steiner, pp. 181-188.
- Sullivan, Henry W. (1998). *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Verduert. [*Calderón in the German Lands and the Low Countries: his Reception and Influence, 1654-1980*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.]
- Sullivan, Henry W., Raúl. A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz (1999). *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*. London, Tamesis.
- Urzáiz Tortajada, Héctor (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Vega García-Luengos, Germán (2013). «El Calderón que olvidó o repudió Calderón», en A. Bègue y E. Herrán Alonso (dir.), *Pictavia áurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, Toulouse, PUM, pp. 111-142.
- Vila Carneiro, Zaida (2011). «Amor, honor y poder: reflejos y miradas de lo inglés en el teatro del Siglo de Oro», en F. E. Chávez, P. Caballero-Alfás y B. Ripoll Sintés (ed.), *Del verbo al espejo: reflejos y miradas en la literatura hispánica*, Barcelona, PPU, pp. 103-110.
- Wilson, Edward M., y Don W. Cruickshank (1980). *Samuel Pepy's Spanish Plays*. London, The Bibliographical Society.
- Zambrana Ramírez, Alberto (2004). «¿La astrología como ciencia? Un estudio comparativo entre *El astrólogo fingido* de Calderón de la Barca y la versión en inglés de *The feign'd astrologer* (1668)», *Rilce*, 20.1, pp. 99-116.