

## MÁS SOBRE LA INFLUENCIA DE CALDERÓN EN EL ROMANTICISMO ALEMÁN: EL CASO DE ZACARÍAS WERNER Y SU TEATRO

ÁNGELES CARDONA  
Universidad de Barcelona

En el último Congreso de la AIH (Berlín, 1986) presentamos una comunicación bajo el título, *Recepción, Incorporación y Crítica de la obra calderoniana en Alemania, desde 1658* (nombramiento de Leopoldo I como Archiduque de Austria) *a 1872* (muerte de Grillparzer). Anunciábamos en esa comunicación que seguíamos trabajando en el tema. Fruto de esta insistencia es la monografía que, como síntesis de varios trabajos y de materiales de diversas fuentes, ofrecemos hoy, ahondando en la influencia de Calderón en el Romanticismo alemán, pero concretando el trasvase de ideas y técnica a un solo autor, Zacarías Werner.

Zacarías Werner, nacido en Königsberg en 1768 y muerto en Viena en 1823, es el único autor dramático que sobresale en Alemania, entre el primer Romanticismo (grupo de Jena) y la segunda generación de ideología romántica que se reúne en torno a la ciudad de Heidelberg. Espíritu complicado y escindido el de Werner, pasa de una vida turbulenta, en la que debemos destacar el fracaso de tres matrimonios y sus contactos con la francmasonería, a un misticismo provocado por una profunda depresión y por su tendencia a deambular por los círculos románticos europeos, con parada en Coppet, donde Mme. de Staël le catequiza y le pone en contacto con la belleza del culto católico y la necesidad de visitar Roma. Criado en un ambiente protestante, al lado de una piadosa madre que enviudó joven y que moriría en la locura, después de haber gustado a Chateaubriand y a Werner, como otros inquietos románticos, se convirtió al catolicismo en 1810, y, en 1813/14, concretamente en Aschaffenburg, se ordenó sacerdote y, pronto, fue nombrado predicador de la catedral de San Esteban de Viena. Sus famosos e interesantes *Tagebücher*<sup>1</sup> que se conocieron después de su

1. Los fragmentos de estos *Tagebücher* fueron publicados en dos tomos por Schütz, tras la muerte de Werner, en 1840: *Ausgewählte Schriften*, herausgegeben von Zedlitz, Schütz und anderen, für 1840 (Existe una ed. facsímil de 1970).

muerte, dejan que se trasluzca, no sólo el alma atormentada de Werner, sino el espíritu de una generación. Veamos sólo un recorte. Traducimos:

El arrepentimiento que siento por la cantidad de fallos cometidos en mi pasado es grande y el vacío que experimento dentro de mí es equiparable al de aquellas personas indecisas que se mueven entre el protestantismo y el deísmo.

Y, en otro lugar:

Retornemos al polvo del que vinimos y deseemos que el dolor de nuestros errores sirva para tolerarnos y, a través de la pérdida de nuestros valores mundanos, podamos alcanzar una humanidad perfecta como la que estaba prevista en el Paraíso.

Para Mme. de Staël (*vid.* cap. XXIV de *De l'Allemagne*), «después de la muerte de Schiller y cuando Goethe decide no escribir más para el teatro, el primero de los dramaturgos en Alemania es Zacarías Werner».<sup>2</sup> La Staël opina que las tragedias de Werner tienen, por un lado, el encanto y la dignidad de la poesía lírica, todo lo cual se combina con los acontecimientos que ofrece en escena. Pero, sigue diciendo la Staël, que más que representaciones propiamente dramáticas, lo cual no significa que Werner no tenga talento para el teatro, las obras de Werner son la reposición de un sistema místico que propaga la religión y el amor, todo lo cual viene a ayudar a elaborar la estructura del andamiaje trágico.

Dibujada ya la silueta de Werner, silueta humana y perfil de dramaturgo con dramas de fondo histórico —concretemos más— cuya acción queda ahogada por el simbolismo y la espectacularidad, digamos cuáles han sido las fuentes que nos han conducido a una serie de trabajos (éste es uno de ellos, el más sintético) que postulan la influencia del drama católico calderoniano (como llama Ruiz Ramón a las obras de D. Pedro que aquí citaremos) en las obras dramáticas de Zacarías Werner.

El primer autor que nos puso en guardia fue el gallego Otero Pedrayo nada menos que a través de las páginas de una curiosa novela biográfica y novela ensayo, titulada *Fra Vernero*, 1ª edición, publicada por «Nos» (volumen LXVIII), y que lleva en la última página la fecha, Ourense 1934. No vamos a estudiar es-

2. *Vid.* Madame DE STAËL, *De l'Allemagne*, París, Garnier-Flammarion, vol. 1, 1968, pp. 369. Mme. DE STAËL agrega en la misma pág. que las obras de Werner, de una rara belleza, si sólo se buscan los cantos, las odas, los pensamientos religiosos y filosóficos, son en extremo atacables, cuando se las juzga como dramas que pueden pasar a la representación. No es que Werner careciera de talento para el teatro, y que no conociera sus motivaciones, tanto mejor que la mayor parte de los escritores alemanes; pero se diría que quiso propagar un sistema místico de religión y de amor con ayuda del arte dramático, y que sus tragedias son el medio de que se sirve, tanto más que el fin que se propone.

ta biografía, por cierto muy exacta, de Zacarías Werner, ni lo que Otero Pedrayo dice de las relaciones Calderón-Werner; eso ya lo hicimos en Santiago, «Congreso Internacional de Otero Pedrayo y su obra», septiembre de 1988, y también dimos buena cuenta del caso, ampliando lo que expusimos en Pamplona en el «Simposio Internacional de Literatura Comparada», Universidad de Navarra, octubre de 1988 (véase *Actas*).<sup>3</sup>

El segundo autor que nos aclaró la postura de Werner con respecto a su sistema dramático y a su tendencia al misticismo fue George Brandés en su obra *Las grandes corrientes de la literatura en el s. XIX*, T. II, «La escuela romántica alemana», traducción de Orobón Fernández, Barcelona, Publicaciones de «La Revista Blanca», s/a. Hay que leer toda la obra, porque se refiere a Werner en varios capítulos y, concretamente, desde la página 333 a la 343, cuando estudia «El misticismo en el drama romántico».<sup>4</sup> Brandés dice entre otras cosas de la obra de Werner:

El martirio es la especialidad de Werner.

Estudiosos de la literatura gallega opinan que Otero Pedrayo había leído a George Brandés y que, gracias a la capacidad crítica y al poder de relación de todos los personajes que dieron vida al Romanticismo europeo que puso Bran-

3. Otero PEDRAYO en esta novela, *Fra Werner*, p. 88, hace decir a Zacarías Werner, su personaje biografiado, refiriéndose al escándalo que produce en las gentes religiosas contemplar en las tablas al reformador Lutero: «¿Entonces, dónde va la sensibilidad alemana? Estas gentes que escuchan y se atormentan con las tragedias de Esquilo, no pueden vivir dramáticamente el tema moderno de la Reforma? Triunfa Goethe con Ifigenia. Yo produzco con mi arte un respeto demasiado moral. Acaso piensen ver en mí a un Calderón que escriba Autos dramáticos con nuevos héroes del Cristianismo y alimente la superstición en las almas». (Subrayamos el final, porque la cita de esta biografía novelada conduce ya a Calderón).

4. Georges Brandés es un espíritu anárquico, también desde el punto de vista político e ideológico, por eso publica su obra traducida, en la *Revista Blanca*. Con respecto a lo que los *Tagebücher* dicen, como confesiones del propio Werner, él opina: «Los fragmentos de sus (los de Werner) diarios que han sido publicados en dos obras por Schütz, delatan una rudeza en la vida sensual, un cinismo en la vida sentimental, y una insolencia en la expresión que resulta, tanto más repugnante, cuanto que explosiones de la más lamentable depresión y el más profundo autodesprecio interrumpen el relato detallado de sus lances eróticos (ob. cit., p. 336). Georges BRANDÉS no comprende el misterio romántico, la dualidad de sentimiento de un alma atormentada y realiza sólo el punto de vista negativo en el fenómeno humano, Zacarías Werner. Otero Pedrayo pudo tomar información *erudita* de este libro, pero no el espíritu. Otero Pedrayo comprende a Werner y su mundo. Véase lo que ya en la pág. 21 dice Brandés de Werner al que considera una variante de lo que fue Clemens Brentano. Pese a la opinión de acreditados especialistas en Literatura Gallega opinamos que Otero Pedrayo tuvo informaciones distintas de la de Brandés y las siguió, sin duda sonriendo ante afirmaciones como ésta referente a los sermones de Werner en Viena tras su conversión y ordenación: «[los sermones]». Estaban llenos de ampulósidades retóricas, bajo cinismo y obscenidades, en las que alternaban ingenio y razón con insensatez ascética, habladurías insustanciales y diatribas contra los herejes, alabanzas del Santo Rosario, etc». (ob. cit., pp. 336-37).

dés en su obra, Otero Pedrayo fue capaz de novelar, más que de novelar, de biografiar, la figura de Werner y de colocarla en el mismo ambiente en que vivió: geografía, círculos literarios, sociedad, etc.

Nosotros creemos que, realmente, Otero Pedrayo debió leer a Brandés y hay un sistema de averiguarlo: consultar su biblioteca. Sin embargo, Otero dice de Werner más de lo que explica Brandés y por eso íbamos tras otra fuente. Creemos haber encontrado, por fin, esta fuente que, a nuestro juicio, es un italiano, Giuseppe Gabetti, con su obra *Il drama de Zacarías Werner* en *Litterature Moderne*, Studi diretti da Arturo Farinelli, Torino, Fratelli Bocca Editori, Milano-Roma, 1916. El volumen de 455 páginas, dedicado, en su totalidad, a la personalidad de Werner y a toda su obra dramática, sí que puede haber informado a Otero Pedrayo y le puede haber cedido la vasta erudición que advertimos en la novela *Fra Venero*.

Para un estudio comparativo de la obra calderoniana —*La devoción de la Cruz, El mágico prodigioso, Los dos amantes del Cielo, El príncipe constante y El purgatorio de San Patricio*, por no citar más— la investigación de Gabetti es una fuente imprescindible y, diríamos, imposible de superar en su género. Creemos que el comparatista debe anotar minuciosamente a Gabetti y pasar después directamente a las obras Werner-Calderón, objeto de estudio monográfico. El raro, pero comprensible dentro del marco romántico, misticismo de Werner se estudia en Gabetti minuciosamente y un lector preparado espera que al volver la página va a aparecer Calderón y, en efecto, así es.

Que la obra de Zacarías Werner interesó no sólo a Goethe y a la corte de Weimar, donde se representó, podemos verlo en la colección «Chefs d'Oeuvre des Théâtres Étrangers» en la que el primer volumen, dedicado al teatro alemán, traduce, estudia y comenta la obra de Zacarías Werner a través de la pluma de Michel Berr.<sup>5</sup> También hay que ver el estudio general y los particulares que preceden a cada obra si queremos comprender y profundizar, partiendo de una base firme, en el drama católico de Calderón y su influencia en Zacarías Werner. El volumen de las «Chefs-d'Oeuvre...» citado está publicado en París, por Ladvocat, Librairie, en 1823. Tengamos en cuenta que la obra a que nos referimos aparece el mismo año que muere Zacarías Werner, lo cual prueba el interés que

5. Es dignísimo el estudio de Michel BEER sobre la tragedia *Lutero*, al frente de la traducción francesa. Bien estudiada la obra y también la vida de Zacarías Werner: «... la vie de Werner semble être toute entière dans ses ouvrages... Werner a changé de religion. Après s'être illustré par une tragédie dont Luther est le héros, et la réforme le sujet, il a embarrassé le culte catholique; il est à Vienne, prédicateur de cette religion, élève des Jésuites dans le cloître de l'ordre appelé des *Redemptoristes*... Los juicios sobre la vida y la conversión de Werner son de un equilibrio moral y científico y de una imparcialidad no corriente en un autor contemporáneo de nuestro dramaturgo. *Vid.* pp. 3-17, «Sur Luther et son auteur» de *Chefs d'Oeuvre du théâtre Allemand, Werner, Mullner*, Paris, Chez Ladvocat, Libraire, MDCCCXXIII. (Beer habla también de la estancia de Werner en París, noticia que no aparece en otras biografías).

había despertado su teatro en Francia, sin duda al amparo de la crítica y la protección de Mme. de Staël y de los juicios de Goethe.<sup>6</sup>

No podemos silenciar las aportaciones de los hispanistas contemporáneos en este estudio comparativo de Calderón y su influencia en Zacarías Werner. La primera aportación de base es la del profesor Henry Sullivan, *Calderón in the German Lands and the low Countries*,<sup>7</sup> obra ya clásica en este aspecto con la que venimos trabajando y pensando en su traducción al castellano desde hace más de cuatro años. Sullivan dedica a Werner un apartado especial, pp. 258-260, bajo el título «Calderón's Dramas in Berlin». Sullivan no cita la obra de Gabetti, pero resalta aspectos que Brandés también expone, como por ejemplo que la fuente primera de los dramas y el temperamento de Zacarías había que verla en su misma madre, mujer extravagante que, como dijimos, murió en la locura y llegó a imaginar que ella era la Virgen María y su hijo, Zacarías, Jesucristo. Este hecho, dice Sullivan, marcó siempre a Werner, el cual después de buscar por esposa a una prostituta, y mientras perseguía mujeres de baja condición y, a la vez, a condesas, intentó racionalizar esos impulsos en sus obras dramáticas. Sullivan coloca a Werner en el círculo de los románticos de Berlín en 1803. La conexión de Werner con los Schlegel no fue personal, sino que sólo se aproximó a ellos por simpatía, de modo que nuestro autor se convirtió al cúmulo de ideas que imponía el Romanticismo por haberlas bebido dentro de la realidad. Con respecto a la influencia concreta de Calderón en Werner, Sullivan cita el caso de *Das Kreuz an der Ostsee (La cruz del Báltico)*. Esta obra, dice Sullivan, muestra la influencia de Calderón, influencia doble, en el contenido y en la técnica. Toda la primera parte, titulada *Die Brautnacht (La noche nupcial)* reconoce la técnica de Calderón en la sucesión de silvas, tercetos y sonetos, así como en la imitación del verso trocaico calderoniano. La cruz que actúa a manera de talismán y la enigmática figura de San Adalberto aproximan esta obra a *La devoción de la cruz* y Sullivan remite, en este sentido, a la tesis de Hermine Bauer, leída en Viena en 1928 y asimismo a la obra de Gretel Carow, *Zacharias Werner und das Theater seiner Zeit* (Berlín, Elsner, 1933).

Establece también Sullivan la relación entre Iffland y Werner, cuestión que Otero Pedrayo trata magistralmente en su novela *Fra Venero* y, para cerrar el apartado, consigna la última obra de Zacarías, *Die Mutter der Makkabäer (La madre de los Macabeos)*, en la que la protagonista se modeló a imagen de la misma madre de Werner (esto lo confirma también Brandés), y este personaje

6. Vid. Ch. de Rémusat, Juicio crítico sobre el «24 de febrero» al frente de la traducción francesa de esta obra en *Chefs-d' Oeuvre du Théâtre Allemand ob. sub. cit.* pp. 290-98. Rémusat nos habla del género del 24 de febrero, obra a la que califica de tragedia «del honor», más que del destino.

7. Henry W. SULLIVAN. *Calderón in the German Lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*. Cambridge, London, New York, Nes Rochelle, Melbourne, Sydney, Cambridge University Press 1983 pp. 199, 244, 254-5, 258-60, 262, 264, 284, 299, 300, 310, 411, 464, 483.

femenino, así como todo el ambiente de la tragedia, está en deuda con la obra *Judas Macabeo* de Calderón, lo que explica con todo detalle Gabetti y comenta, sin una verdadera comprensión romántica desde su punto de vista anárquico y anticlerical, Brandés. El comentario de Brandés convierte *Die Mutter der Makabäer* en una obra de guiñol, o en un verdadero esperpento expresionista, y esto debemos consignarlo y resaltar la austeridad con que Sullivan expone el tema.

Al trazar una conclusión sobre Calderón y su influencia en los románticos alemanes, Sullivan (p. 284) opina que las imitaciones de Calderón y el abuso de sus temas y motivos por parte de ciertos dramaturgos entre los que cita a Werner se basaban en el abuso de la sensibilidad, la distorsión y la disminución del punto de vista de los elementos propios de los temas santos que eran exclusivos del catolicismo.

Hablemos ahora de otra obra que reúne a Werner y a Calderón, si bien sólo en unas citas y, desde luego, sin profundizar en el estudio o pequeño comentario de una comedia o un drama de Calderón y una tragedia de Werner. La obra, muy conocida, es *España y Alemania* de Gerhart Hoffmeister, en la versión española de Ed. Gredos,<sup>8</sup> Hoffmeister dice, emparentando a Kleist con Werner: «En el ámbito de influencia de Calderón estuvo también Werner, que en sus espectaculares obras empleó el estilo alegorizante de los españoles». Después (p. 202), nos da un detalle curioso que, acaso en su día utilicemos para esclarecer el secreto y las fuentes de la novela *Fra Venero* que, por primera vez a lo largo de esta investigación, nos unió a Calderón con Werner. El detalle es el de la visita de Milá y Fontanals a distintas Universidades Alemanas. Milá y Fontanals, que estudió en Bonn con F. Diez, conoció los dramas y los escritos de Zacarías Werner y también la labor de los Schlegel, el teatro de Kotzebue y, cómo no, a Schiller y a Goethe, del que tradujo el *Götz...* También Hoffmeister nos habla de la caída del gusto por Calderón y del primer contacto de Alemania con Lope de Vega. Este contacto que se inició con Grillparzer acabaría arrinconando a los que el mismo Grillparzer llamó los «tontos románticos» entre los que, en parte, figuraba Zacarías Werner.

Finalmente, antes de enumerar los dramas de Werner que estamos estudiando y explicar cuáles son las influencias de Calderón, que ya en esta primera etapa de nuestro estudio vemos como fácilmente identificables, demos el nombre de la última obra consultada para centrar la cuestión. Nos hemos servido para el listado de obras de Werner, ediciones, fecha de publicación, etc., del *Lexikon der Welt Literatur*, dirigido por Gero von Wilpert (2 vols.), Stuttgart, Kröner, 1975. Este *Lexikon* en el artículo dedicado a Werner, apartado, «Estudios sobre Zacarías Werner», cita la investigación de Giuseppe Gabetti que nosotros dimos

8. Gerhart HOFFMEISTER. *España y Alemania. Historia y documentación de sus relaciones literarias*, Madrid, Ed. Gredos 1976, pp. 188, 202, 216.

como fundamental a poco de iniciar nuestra comunicación. Apoyados, pues, en este material bibliográfico y en cuanto aclaran y anticipan las notas, pasemos al apartado concreto de nuestro estudio en el que sintetizaremos la cuestión, porque este trabajo está sólo empezado y precisa, en otra segunda parte, dedicación al texto alemán tanto en su estructura superficial como profunda y a los textos de Calderón con los que estamos trabajando a la par.

La obra dramática de Werner puede calificarse: a) como tragedia religiosa que tiende, desde el principio, a apoyarse en la base del Catolicismo romántico, apoyado en el sentimiento, la purificación de las culpas tal como lo proponía Calderón, tragedia o drama que se centra en la religión y sus misterios, religión que lava el espíritu y consigue la epifanía del pecador; b) tragedia del destino, destino en el que podemos ver el eco de la providencia, y el primer ejemplo de este tipo de obra —*Schicksalstragödie*— en la literatura alemana es, como dice Sullivan, *Der 24. Februar* («El 24 de febrero»).

*La devoción de la Cruz, El purgatorio de San Patricio y El príncipe constante*, más otras obras de Calderón que iremos citando, influyeron en Werner desde la segunda parte de su primera tragedia, *Die Söhne des Thales (Los hijos del Valle)* de 1803, hasta sus últimas obras, *Kunegunde y Mutter der Makka-bäer* («La madre de los Macabeos») de 1816. El primer problema que se plantea es cómo conoció Werner a Calderón. Sabemos que el *Spanisches Theater* de Schlegel apareció en 1804, pero en 1803, con el título alemán de *Die Andacht zum Kreuze (La devoción de la Cruz)* podía leerse ya el primer volumen de la traducción de August W. Schlegel y, retrocediendo, en 1802, Schelling se refiere en una carta al placer que le había proporcionado *La devoción de la Cruz*. Téngase en cuenta que el contacto con Calderón puede venir de más lejos aún, si pensamos que Lessing tradujo, en 1750, un fragmento de *La vida es sueño* y que, aunque no fuera en lectura directa, el ambiente del drama católico calderoniano se había paseado por Alemania desde los teatros ambulantes, y el secreto de *La vida es sueño* se conocía, de acuerdo con Hoffmeister, gracias a la pluma de Christian Weise, que muere a principios del S. XVIII Giuseppe Gobetti aporta el testimonio de *Die Serapions-Brüder (Los hermanos de San Serapión)*, la famosa colección de cuentos de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann que apareció entre 1813-1821.<sup>9</sup> Hemos comprobado el retrato que Hoffman traza de Werner a

9. *Die Serapions-Brüder* es una colección que se escribe entre 1819-1821. Hoffmann se había encontrado con Werner en 1804. En compañía de Hoffmann pudo Werner aprender mucho de Calderón, entre otras cosas, porque tal como comenta Sullivan, (*ob. cit.* p. 251) Hoffmann vio las posibilidades de las obras de Calderón como libretos de ópera, ya que su texto se dirigía al pensamiento, a exponer pictóricamente cuestiones que impresionaban la vista y, desde luego, la sonoridad de sus versos atraía de entrada al oído. Este propósito cedió grandes ideas al mismo Wagner. Otero Pedrayo, y esto es muy curioso, en su obra *Fra Wernero*, habla de la tragedia de Werner: no podía componer música para sus obras como su amigo Hoffmann, siendo así que su verso era más musical que lleno de contenido significativo. A través de Hoffmann, Werner debió conocer los secretos de *La devoción de la Cruz*, representada en Bamberg en junio de 1811. Y también debió conocer *El príncipe*

través del famoso personaje melómano, Theodor. Para Hoffman, íntimo amigo de Werner, éste conocía a Calderón antes de 1808. Y de acuerdo con Breymann, Werner, en contacto con los círculos románticos, enamorados de las literaturas romances, había, sin duda, gustado a Calderón incluso en el original por comentarios de sus colegas sobre obras concretas. En principio, abandonamos, pues, este punto y lo creemos, prácticamente, resuelto, no sin antes remitir a un artículo imprescindible que sintetizamos en una larga nota. El artículo es de Kurt Pietschmann, «Recepción e influencia de Calderón en el teatro alemán del S. XIX»; *Clavileño*, julio-agosto de 1955.<sup>10</sup>

La segunda cuestión aparece al enfrentarnos con *Die Söhne des Tals* (Los hijos del Valle). Es ésta una tragedia, o mejor, un poema dramático, que abarca dos piezas de seis actos cada una. Nosotros dijimos que en la segunda pieza se apreciaba ya la influencia de Calderón. Esta segunda parte lleva por título *Die Kreuzesbrüder* (Los hermanos de la Cruz). La acción transcurre seis años después de lo que ocurrió en la primera parte. En París, asistimos al proceso de los Templarios. Este proceso terminará con la extinción de la Orden y con el martirio del más importante de sus miembros, Molay, que va a la hoguera para liberar a los elegidos, los cuales reunidos en una nueva comunidad, prepararán a los hombres para que conozcan el «Último Evangelio», custodiado por unos pocos, seleccionados por su conducta. El drama que anuncia el triunfo de la masonería romántica,<sup>11</sup> movimiento social y religioso que postula una renovación espiri-

---

constante que este mismo año fue una realidad teatral. Para *Die Serapiens-Brüder* tenemos dos traducciones castellanas: Hoffmann, *Obras Completas y Cuentos Fantásticos*, trad. D.A.M., Barcelona 1847, y Carmen Gallardo Mesa, *Cuentos*, Madrid 1922-24, 9 vols. Hemos visto, además de la moderna traducción de Carmen Bravo-Villasante para Alianza Editorial. E.T.A. Hoffmann (5 vols.). *Sämtliche Werke*, München, Winkler. Verlag, 1964, en la parte correspondiente a la colección de cuentos (4 vols.) *Die Serapiens-Brüder*.

10. Kurt R. PIETSCHMANN en el artículo de *Clavileño* VI 1955, pp. 15-25, que no tiene desperdicio, habla de «Calderón en el teatro alemán antes de Goethe»; «Las representaciones de Calderón en Weimar»; «Las representaciones en Berlín» y «Las representaciones en Bamberg» con la intervención de Iffland y la de Hoffmann, amigos ambos de Werner. Habla también de «Las representaciones en Viena»; «Nuevas traducciones de obras de Calderón» que se elaboran entre 1815-1830... Al tratar de «La influencia indirecta de Calderón en el teatro alemán, especialmente en el de Wagner», aparece Zacarías Werner. Cree que Calderón influye directamente en *La vida y muerte de Santa Genoveva* de Tieck, pero Tieck, influye a su vez en plan calderoniano en Schiller y en Zacarías Werner. «En Z. Werner..., que había de ser una de las figuras centrales del calderonismo, la influencia indirecta se convierte pronto en directa (ob. cit., p. 24).

11. Vid. Emila FIANDORA, *L'ideologia cristiano-massonica in Friedrich Ludwig Zacharias Werner*, Diss. Napoli 1980. Sabemos que «Masonería romántica y catolicismo verdadero son para Werner una misma cosa... Tal Catolicismo era llamado por Werner «idealistischer, geläuteter Katholizismus» según vemos en sus *Tagebücher*, explica Fiandora y expone ampliamente Gabetti en su ya citada obra, *Il drama di Zacharias Werner* pp. 127-218 al comentar *Die Söhne des Tales*. Muchos autores han visto el nacimiento del Romanticismo a partir de la Masonería del S. XVIII. La masonería, en el s. XVIII se presentaba como una tendencia al misticismo y al simbolismo religioso, como un re-

tual a fines del XVIII. Tiene, pues, un valor histórico y testimonial. Pero a nosotros nos interesa porque Zacarías, sin darse cuenta, hace que el resurgimiento espiritual se produzca al impulsar a los hermanos de la Cruz a que se aproximen a las verdades del Catolicismo. Aunque parezca un contrasentido —¡todo el Romanticismo lo es!— masonería romántica y catolicismo son para Werner, como explica Gabetti, una misma cosa. El católico verdadero es el que posee la religión universal, según nuestro autor.<sup>12</sup> A partir de aquí se inicia el misticismo y el simbolismo religioso en la escena alemana, de la mano de Werner. Se ha relacionado este drama con las tragedias de Schiller. Sin tiempo para la discusión, debemos reseñar que la técnica es un esbozo de la técnica calderoniana: presentación de personajes al público, antecedentes sobre los mismos y sobre la acción, opiniones que los personajes secundarios emiten de los principales. Por último, la aparición del ser superior —el *Over*— a través de la figura del arzobispo para justificar todos los males ocurridos, reconoce también la fuente: Calderón. Es decir, Werner necesita, de acuerdo con Calderón, cerrar sus obras con la aparición de un personaje muerto y aparecido en forma de espíritu. Este personaje da testimonio del más allá y de que todo es posible para ese «Ser Supremo», oculto y centro de todo misterio. Recordemos, a este particular, la aparición de Fernando después de muerto, en *El príncipe constante*, o pensemos en Eusebio que abandona su sepulcro en *La devoción de la Cruz* para confesar sus pecados y reposar, por fin, en la gracia. Ambos personajes, en su momentánea reencarnación en el cuerpo que abandonaron poco antes con la muerte, dan testimonio de que «más allá» se encuentra la clave de todo lo que en el mundo aparece como incomprensible. Werner se mueve en este supuesto, aun cuando en esta primera tragedia masónica el *Over* sustituya a Dios.

Pasemos a la segunda obra, *Das Kreuz an der Ostsee*. De ella podemos decir

---

surgimiento del ideal ascético-místico medieval, una religiosidad que se había dado en toda la Alemania con anterioridad a Lutero. Esta tesis la defiende Schneider, *Der Einfluß der Freimaurerei auf die geistige in Deutschland am Ende des XVIII. Jahrhunderts*, Praga, 1909. Pero la tesis no es del todo cierta. El Romanticismo en sí y el de Werner como caso particular, reconocen otras influencias y la masonería sería una de tantas. Hay que destacar la influencia de la mística de Jakob Böhme (1575-1624) con sus exaltadas visiones y su inquietud ante el dualismo —bien y mal— asentado en el alma humana, cuestión que configura el pensamiento de Werner.

12. Vid. GABETTI, *ob. sub. cit.* p. 138.

13. GABETTI, *ob. cit.*, pp. 176-217 estudia *Das Kreuz an der Ostsee* dentro de lo que él llama, «Il dramma dell'utopia settaria» junto con *Die Söhne des Tales*. Sin embargo, GABETTI dice (p. 176) que Werner se ha liberado ya del problema que suponía reformar la secta masónica a la que pertenecía, si bien no abandona la idea de la secta, porque lo que pretende ahora es ir tras otra nueva, que conduzca a la verdadera religiosidad, desconocida aún, según él, en su época. Se aproximó al catolicismo en forma clara, así es que el drama, si no conocemos la problemática del autor, da la sensación de que está inscrito dentro de la técnica de los dramas católicos y así lo denominamos nosotros por el parentesco que guarda con el llamado «drama católico calderoniano». Realmente, Werner cree en este momento que el catolicismo fue, en un principio, *una religión ideal* (GABETTI, p. 178).

que es la primera tragedia católica romántica de Werner y que, presentada en 1806, en su primera parte, *Die Brautnacht* («La noche nupcial»), sin duda hubiera sido calificada como lo mejor de su producción si hubiera conseguido terminarla.<sup>13</sup> Veamos cuál fue el tema central de esta obra cargada de elementos secundarios, pero necesarios para que el público viva la intención del autor. Presenta la conversión de los pueblos del Báltico al cristianismo, centrando la acción en el amor de Warmio y Malgona, seres excepcionales que, tras haberse entregado al disfrute de la pasión humana, hacen voto de abandonar todo deseo terreno en aras del santo amor espiritual y casi angélico.<sup>14</sup> Enumeremos los elementos calderonianos de la tragedia: 1º) Los dos esposos, Warmio y Malgona, que mueren mártires para asegurar el triunfo de la cruz, recuerdan a los protagonistas de *Los dos amantes del cielo*, unidos en su canto glorioso, presintiendo que su amor se realizará más allá de la muerte; 2º) Las reacciones de Warmio recuerdan otras tantas de Eusebio en *La devoción de la Cruz*, p. ej., Eusebio retrocede ante Julia cuando descubre que ésta lleva grabado sobre el pecho el signo de la cruz. Asimismo Warmio se aparta de Malgona a la vista de la custodia que le ha entregado el santo Adalberto; 3º) La figura de San Adalberto, que no es un ser real, sino un espíritu que domina el escenario como un *deus ex machina* a lo cristiano, es casi un calco del santo penitente Alberto de *La devoción de la Cruz*; 4º) Werner difunde a lo largo de los parlamentos la idea de la brevedad de la vida, la idea de que sólo la fe puede redimir al hombre de sus culpas. También para Calderón (*vid. La devoción de la Cruz*) la vida es sólo «una caduca sombra»; 5º) La aparición de San Adalberto al final de la obra (tengamos en cuenta que el obispo Adalberto había sido asesinado al principio de la tragedia por los prusianos) es una reminiscencia de la presencia de don Fernando ante los muros de Fez para dar la victoria a los cristianos en *El príncipe constante*; 6º) Por último, *La cruz en el Báltico* contiene un elemento de capital importancia en *El mágico prodigioso*. Nos referimos al personaje que representa al Demonio, oculto en varios disfraces, encarnación del mal, oponente de Dios. En la obra de Werner aparece otro personaje con una función semejante a la del demonio calderoniano, Waidewith, que domina toda la primera parte, oculto, pero gigantesco, tanto mayor cuanto más se esconde.

Los seis apartados muestran, con toda claridad, que ya en 1806 y en esta segunda obra —*Das Kreuz an der Ostsee*— Zacarías Werner había encontrado el camino de sus dramas católicos en la escena calderoniana y por eso Hoffmann, otro dramaturgo empapado del arte calderoniano, admiró la maestría de Werner al leer y analizar *La Cruz en el Báltico* y, no sólo eso, sino que, entusiasmado, para acentuar su simbolismo, compuso la música para la primera parte.<sup>15</sup>

14. *Vid.* el estudio de J. BRANDT, *Studien zu Zacharias-Werners Kreuz an der Ostsee*, Marburg 1912.

15. Que Werner conocía a Calderón en 1806, momento en que escribió la primera parte de *Das*

Vamos a saltar el estudio de *Martin Luther oder die Weihe der Kraft* de 1807. Y no es que en *Marthin Luther* Werner trace la figura del reformador con tintas protestantes, no. *Marthin Luther* resalta la religiosidad soñadora del protagonista y coloca casi en la santidad a la que fue su esposa; pero esta tragedia, así como *Atila*, requieren un trato especial al que hoy no podemos dedicarnos.

Vamos a cerrar nuestra comunicación con los dramas que suceden a la conversión. De la obra *Der 24. Februar* (1810),<sup>16</sup> drama del «sino», acaso técnicamente la mejor estructurada de Werner, digamos sólo que el hijo asesinado por su propio padre lleva un signo de reconocimiento impreso en el brazo, como Eusebio de *La devoción de la Cruz*. Pero éste no es propiamente un drama católico, y son los dos dramas católicos, *Kunegunde* y *Die Mutter der Makkabäer*, los que nos interesan. Y nos interesan estas dos tragedias, porque, como se deduce de sus confesiones en los *Tagebücher*, Werner volcó en estas obras un verdadero sentimiento católico, por contraste con el catolicismo estético de sus primeras obras y con la aproximación al catolicismo dogmático anterior a la conversión.

*Kunegunde* y *Mutter der Makkabäer*<sup>17</sup> presentan en escena la vida de las dos santas. En el fondo, con catolicismo estético o dogmático, sentido o no, todas sus tragedias son tragedias de santos. Santos eran los personajes que citamos, un Molay, una Malgona, incluso un Lutero o un Atila, tragedia a la que no pudimos referirnos. Pero la santidad de Cunegunda y de la madre de los Macabeos

---

*Kreuz an der Ostsee* es evidente. «En 1802 anota Goethe en sus *Tag-und Jahresheften* (*Cuadernos del día y del año*) que ha comenzado a acercarse a Calderón, el cual «nos ha dejado a todos asombrados». En este año había recibido el manuscrito de *La devoción de la Cruz*, hecha por A.W. Schegel. El año 1803 le envía Schlegel el primer volumen de sus traducciones y en 1804, el segundo «...Pero es la ciudad de Bamberg la que constituye» una etapa decisiva en la historia del calderonismo alemán. Desde 1803 era Bamberg un principado eclesiástico y poseía un teatro importante». Vid. Kurt PIETSCHMANN en el artículo citado de *Clavileño* (1955) pp. 16-18. Esto sin contar con la influencia de Hoffmann, al que estudia también Kurt Pietschmann.

16. Vid. la crítica de Mme. de Stael a *Der 24. Februar* en *De l'Allemagne* ob. cit. pp. 378-80.

Wilhelm Schlegel considera el problema del hado («el sino») como problema social de la tragedia y traduce *La devoción de la Cruz*. «*La devoción de la Cruz*... es un drama de la fatalidad». (vid. nota pie página, GABETTI p. 308). MINOR empieza el estudio de la *Schicksalstragödie*, en el *Grillparzer-Jahrbuch*, 1899, p. 1 y ss. Vid. asimismo, Leysering, *Studien zur Schicksalstragödie*, Berlín 1913. Y el moderno estudio de Roger Bauer, «Modalitäten des dramatischen Schicksals von George Lillo zu Zacharias Werner» en *Neue Zürcher Zeitung*, 226, 1986, pp. 44 y ss. Para una panorámica de las «tragedias del destino», de las que Werner acaso es el pionero, véase Gretel CAROW, *Zacharias Werner und das Theater seiner Zeit*, Berlín, Elsner, 1933 y Monique BARASCH, «Zacharias Werners Tragödie Des 24. Februar», en *Th. U.S.F. Language quarterly* 21, 1982, 1/2, 5/6.

17. Vid. Colin WALKER, «*Die Mutter der Makkabäer* and biblical drama in Vienna» en, *Forum for modern Language*, 18 (1982) pp. 23-38, y asimismo, Ulrich BEUTH, *Romantisches Schauspiel. Untersuchungen zum dramatischen Werk Zacharias Werner*. Din. Munchen, 1979 y Uli BEUTH, «Zacharias Werners Madchen und Frauen. Ein romantischer Dramatiker und seine Frauenfiguren», en *Romantik und Moderne*, 1986, pp. 77-106.

se ofrece en escena como si se tratara de una de tantas comedias calderonianas de santos con final feliz, porque el martirio implica la consecución del más feliz de los estados, estado de gracia en la gloria.

*Kunegunde*, compuesta entre 1809-1810 (ésta última, fecha de su conversión),<sup>18</sup> fue para Werner una tragedia en la que pudo verter no sólo las virtudes de la santa, sino su deseo fallido de ser padre, cuestión que no consiguió a lo largo de tres matrimonios. Su tragedia de insatisfecho la traspasó a Cunegunda, la santa virgen que había hecho un pacto con su esposo Enrique II, emperador de Alemania (S. X), para dedicarse ambos sólo a Dios. Pero Cunegunda arde en deseos de maternidad, deseos no realizables porque juró mantenerse virgen: he aquí el carácter trágico de la heroína, heroína que sufre patológicamente, como su autor —Werner. Traicionando la historia y las leyendas hagiográficas, Werner, después de enviar a Cunegunda al campo de batalla para que convirtiera al pagano Arduino, rival de su esposo, después de haber vencido la sospecha de infidelidad, se retira a un convento, aún en vida de Enrique II, porque sólo el convento y la renuncia del mundo convienen a una santa. Y esta última decisión la hace libremente, como decidían «libremente» contra sus deseos de gozo las heroínas de Calderón de las que tanto aprendió al lado de Mme. de Staël en Coppet.<sup>19</sup>

Vamos a cerrar con el último broche calderoniano este estudio: *Mutter der Makkabäer*.<sup>20</sup> Basada en *Judas Macabeo* de Calderón, en este drama católico en

18. Vid. Roberto KANN, «Konversion und Predigt in der Restaurationszeit», en *Vierteljahrschrift des Adalbert Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich* 30, 1981, pp. 46-60.

19. *Kunegunde* se escribe en los días que preceden a la conversión y está inspirada en las conversaciones que Werner sostuvo en Coppet con Mme. de Staël, la cual le prestó las *Ausführungen zur Geschichte des deutschen Reiches* de Pasow y la *Deutsche Geschichte* de Tittel. W. Schelegel le prestó también el *Heldenbuch* de Pantaleone para detalles de la vida de Santa Kunegunde. Pero mientras trazaba la psicología de Kunegunde, Werner tenía presente a una heroína de Tieck, *Santa Genoveva*, patrona de París. Salvó a la ciudad del ataque de ????. También se encuentra en el ambiente de *Kunegunde* la influencia de las lecturas que Werner hizo de Calderón en su estancia en Coppet, influido por los consejos de Mme. de Staël y de Schlegel. La influencia de Calderón en *Kunegunde* radica en el tipo de drama o tragedia católica que el autor ha elegido para su obra; asimismo en la fuerza de la libertad de elección de la heroína que va imponiéndose a lo largo de los distintos actos; por último, nos encontramos con una verdadera confusión en lo que concierne a técnica dramática y en la sucesión de los distintos episodios, a veces innecesarios (vid. GABETTI, *ob. cit.*, nota 72, p. 404).

En cuanto a la lengua de la tragedia, debemos decir que *Kunegunde* es distinta de aquellas en las que el lenguaje profético y simbólico se ve influido por los elementos que le ha cedido la militancia en la masonería. Ha habido, una evolución poética de Werner, con alusiones típicas del catolicismo y con elementos proféticos del *Nuevo Testamento*.

Todo ello da paso al gran drama católico de Z. Werner: *Mutter der Makkabäer*.

20. El argumento en cuestión procede del II libro de «Los Macabeos», con los comentarios de San Antonio, San Girolamo y San Gregorio Nacianceno. Vid. W. Schmidt-Oberlössnitz, *Ludwigs Mutter der Makkabäer nebst einem Ausblick auf Zacharias Werners Drama*, diss. Leipzig, 1907, así como todas las obras y artículos ya citados en la nota 17. Para *Mutter der Makkabäer*, téngase en cuenta que Werner tuvo en todo momento presente esta historia de Jesucristo: STOLBERG, *Geschichte*

el que descubrimos también la influencia de *El príncipe constante*, el autor reacciona a toda tentación mundana, porque ya en 1816, fecha en que fue escrita, Werner vivía entregado a su predicación y meditaciones, en el seno de la Iglesia Católica. Por eso la heroína, Salomé, hermana en la escena de Judas Macabeo, vive, al igual que sus hijos, tan convencida de que todo es poco para Dios que el más cruento martirio la eleva a una esfera superior, incomprensible para los humanos. Ése es el conflicto que crea Werner, no sólo entre las reacciones de Salomé y las del público, sino, en las tablas, entre la firmeza de su figura y la de Antíoco, que la cree enviada por un inexplicable ser superior. Y, en efecto, Salomé habla como mediadora (técnica que Werner empleó ya en sus primeras obras) de Dios. Sólo analizando los parlamentos de Salomé y el apoteosis final de los mártires nos llevaría tanto tiempo como nos ha ocupado pasar revista a la obra de Werner y a su contacto con Calderón. El análisis textual encarando los versos alemanes con pasajes concretos calderonianos queda, pues, para otros trabajos, así como la estructura y técnica de todas y cada una de las obras aquí citadas.

---

*Jesu Christi*, sobre todo en el vol. V pp. 142 y ss. A Gabetti le parece interesante meditar en (*vid. ob. cit.* p. 412, nota 77) la fecha de composición de *Mutter der Makkabaër* (1816) y pensar en el tiempo que tuvo Werner para reposar y recrear su drama, pues éste fue publicado en 1820, cuatro años después de su composición.

Werner exagera el dramatismo que Calderón, en el que también se inspira (Judas Macabeo), da a sus personajes mártires. A Werner, que toma el argumento de *Judas Macabeo*, fundiendo esta obra con otras de distinta procedencia que ya hemos citado, le parece más efectivo el dramatismo de *El príncipe constante* que el que se desprende de la lectura de *Judas Macabeo* y por ello *El príncipe constante* puede considerarse otra de las fuentes de *Mutter der Makkabaër*.

Resaltamos, por último, que, en esta tragedia, además de acentuarse el espíritu morboso de Z. Werner, hay un elemento que tenía menos peso en los otros dramas: la intención didáctica.