

LA REPRESENTACIÓN DE *EL GRAN TEATRO DEL MUNDO* DE CALDERÓN EN EISIEDELN (SUIZA)

Santiago Fernández Mosquera

GRUPO DE INVESTIGACIÓN CALDERÓN
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
Orcid 0000-0003-2177-3072

En un artículo publicado por Azorín en *La Prensa* de Buenos Aires el 14 de diciembre de 1930, titulado «Teatro y pueblo» (editado posteriormente en *Escena y sala*) el escritor ya hacía referencia, recogiendo la reseña de otro periódico local, a la reacción del público ante la representación de *El gran teatro del mundo*:

¿Qué es lo que se está representando? ¿Una comedia de Lope de Vega? ¿Un auto de Calderón de la Barca? En la abadía de Eisiedeln, allá en Suiza, abadía famosa por su belleza barroca, al escribir estas líneas, el auto de Calderón titulado «El gran teatro del mundo». Y se representa delante de la iglesia, tal como hemos imaginado esta representación en un pueblecito de la provincia de Alicante, que puede ser Petrel. [...] «En Suiza como en Bélgica –dice un periódico– profesionales del teatro, actores, directores de escena, críticos, que asistían a las representaciones, quedaron maravillados del drama que se desarrollaba ante ellos, de su profundidad, de su valor técnico y del arte lleno de fe de los actores que encarnaban los personajes»: ¡Qué éxito para nuestro don Pedro Calderón de la Barca! ¡Dos veces por semana su auto «El gran teatro del mundo» representado delante de la iglesia barroca de Eisiedeln! [1930: 147-148].

Esta cita de Azorín, cercana a la representación que hoy explicaremos, muestra el impacto del inicio de esta tradición que, a pesar de pervivir casi cien años, parece haber sido minusvalorada por los estudiosos de la recepción europea de Calderón en nuestros días.

La recepción de Calderón y del teatro del Siglo de Oro en los países de habla alemana está largamente estudiada por colegas mucho mejor preparados para analizar esa influencia, especialmente aquellos hispanistas cuya primera lengua es el alemán y que conocen profundamente ambas historias literarias o también por una nueva generación representada por Irene Pacheco a quien agradezco desde ahora su ayuda.

No pretendo, por lo tanto, acercarme ni de lejos a esto porque ni tengo capacidad, ni conocimiento, ni afición. Por otra parte, también en estas mismas jornadas anteriores se ha hablado mucho y bien sobre ese asunto, como no podía ser de otra forma en una historia crítica tan rica y extensa como es la generada por estos encuentros. Mi objetivo hoy es más humilde: dar a conocer, en un ambiente teatral como Almagro, una tradición de representación calderoniana en un contexto de habla alemana y que nace de la fuerte presencia de la idea de Calderón persistente aún en la Alemania, Austria y Suiza de entreguerras.

Existe una amplísima bibliografía que abarca toda la creación crítica y literaria alemana desde el siglo XVIII hasta incluso el siglo XXI que se amplía constantemente con las reflexiones concienzudas, eruditas y exactas de aquellos que han estudiado y estudian el fenómeno de la recepción alemana de Calderón y la construcción de una imagen del poeta y en ocasiones de todo el teatro áureo¹. Además de los clásicos trabajos que ya tenemos en mente, conviene subrayar el reciente repaso que Manfred Tietz realiza de la situación del teatro del Siglo de Oro en Alemania en donde nos recuerda que antes de la llamativa eclosión romántica de la deificación calderoniana, la presencia del teatro español ya era una realidad. En dicho trabajo, publicado por Fausta Antonucci y Salomé Vuelta, afirma Tietz:

hubo un proceso de recepción del teatro áureo mucho antes del Romanticismo, pero un proceso muy sui generis que se manifiesta durante bastante tiempo en debates teóricos y de erudición filológica mucho antes de establecerse también

¹ Recordemos, a título de ejemplo, los trabajos más significativos para nuestro asunto: H. Sullivan [1998] y Tietz [2020], además de los indispensables hispanistas suizos que se citarán a lo largo del trabajo.

en el mundo real de los escenarios del teatro alemán de la época. [Tietz, 2020: 77]²

Al tiempo, también convenga relativizar la importancia del teatro español y de Calderón en la configuración del romanticismo alemán, para lo que recordaremos de nuevo las palabras del profesor Tietz en el importante artículo ya citado:

Los jóvenes autores románticos, mucho antes de entrar en contacto con la literatura española, con Cervantes o Calderón, habían desarrollado una nueva estética que constituía una ruptura total con la concepción racionalista del arte y de la literatura de la Ilustración y la estética de las reglas del Neoclasicismo [Tietz, 2020: 97].

En ese proceso no siempre tan uniforme, sí que se dibujó, especialmente a comienzos del siglo XIX, una influencia binaria que tal vez aún permanezca en la cultura literaria alemana:

dos caminos básicamente distintos que corresponden a las «dos Alemanias» que coexistían en el siglo XIX y en gran parte del siglo XX. Por una parte, hay la Alemania católica cuyo punto de referencia permanente en el teatro áureo eran (y siguen siendo) las obras teatrales de Calderón, y más específicamente sus comedias filosófico-religiosas y sus autos sacramentales. Por otra parte, está la Alemania protestante cuyo punto de referencia eran las obras de Lope de Vega, y más bien sus comedias profanas [Tietz, 2008: 110].

Será importante señalarlo porque, la anécdota que supone la idea inicial de representar a Calderón en un pequeño pueblo suizo en el año 1924 reside, en un primer momento, en la tradición teatral popular y culta de los países de habla alemana, pero en un segundo, se asienta sobre la presencia del Calderón más católico aún vigente a principios del siglo XX.

En cualquier caso, el origen de la representación en Einsiedeln arranca abiertamente de la presencia todavía viva de un Calderón postromántico y católi-

² Y, por cierto, tampoco no debemos olvidar que en ese proceso antes estaba la literatura inglesa e italiana: «En esta búsqueda se encontraron, ellos también, primero con la literatura inglesa – especialmente con Shakespeare –, algo más tarde con la literatura italiana – con Dante – y más o menos al mismo tiempo con la literatura áurea española – particularmente con Lope de Vega, Cervantes y Calderón» [Tietz, 2020: 98].

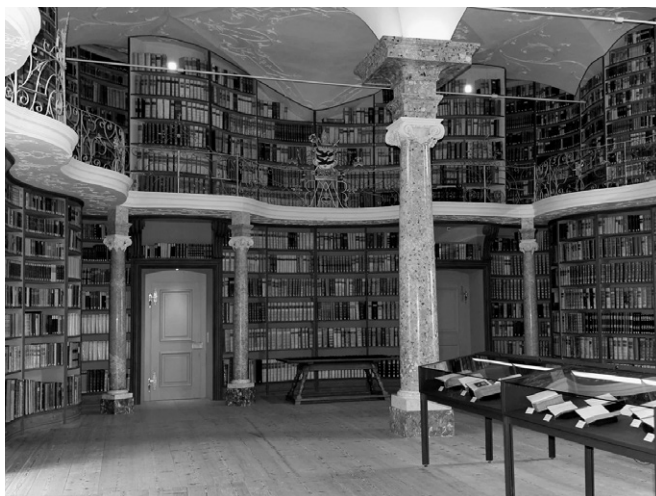
co cuando ya había perdido el empuje de principios del siglo XIX. Y ese origen se puede situar más dentro la tradición austríaca que estrictamente alemana porque Viena tuvo ya en vida del propio Calderón un protagonismo llamativo sin parangón en Alemania o Suiza. De hecho, y ya se puede adelantar, la chispa inicial de la representación suiza se vincula directamente con el proyecto de Hugo von Hofmannsthal, en su *Das Salzburger Grosse Welttheater* de 1921 como veremos más adelante [Siebenmann, 1982: 295]³.

Pero ¿dónde y cómo es Einsiedeln? Se trata de una pequeña ciudad dentro del corazón de Suiza, de unos 15.000 habitantes, que debe su fundación al eremita Meinrad quien se estableció en este lugar ya en el siglo IX. De hecho, el vocablo alemán *Einsiedler* significa «ermita». La popularidad del lugar tiene su origen en la devoción mariana a la Virgen Negra, Nuestra Señora de Einsiedeln, fundada en el año 934, que se mantiene muy viva y arrastra un buen número de peregrinos a su celebración.



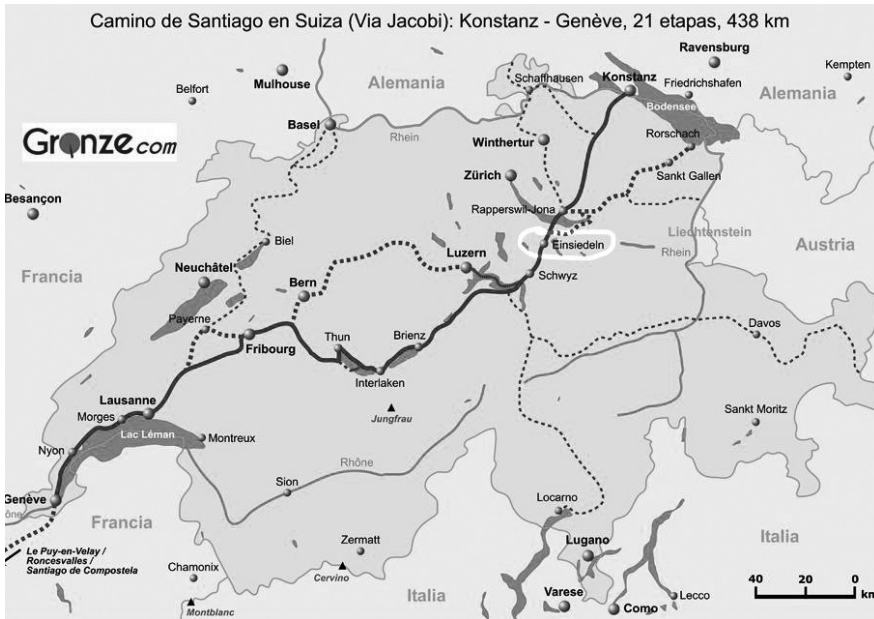
³ «Es evidente que fueron las mismas circunstancias culturales, las mismas inquietudes espirituales de la primera posguerra que, tanto en Salzburgo como en Einsiedeln, causaron las conocidas reproducciones de Calderón» [Siebenmann, 1982: 295].

Esta devoción popular favoreció el establecimiento de una importante comunidad benedictina que impulsó la construcción de la abadía la cual no solo asentó el valor religioso del lugar, sino también el cultural y artístico, ya que en ella, sobre todo desde su construcción final (la última gran renovación data de los primeros años del XVIII), se cuenta con una importantísima biblioteca y fomentó desde su fundación actividades educativas y culturales de primer orden.

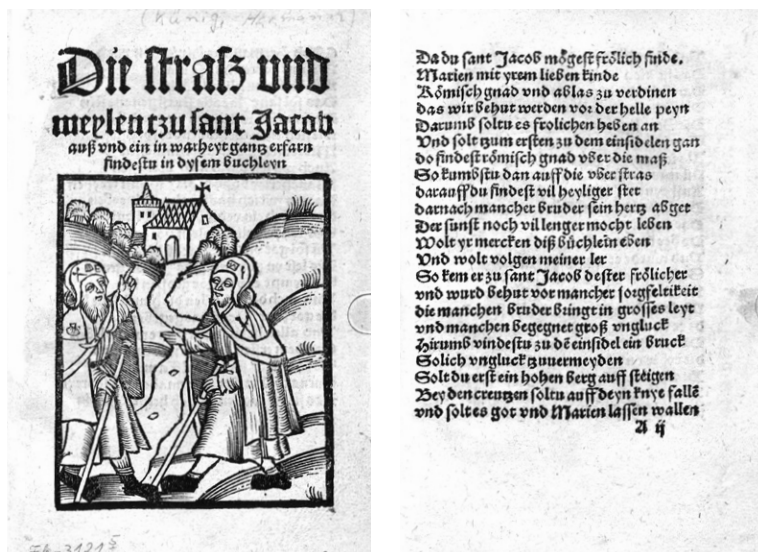


Añádase a esto un factor determinante de la consolidación de esta devoción e importancia social y religiosa: Einsiedeln es una etapa importante del Camino de Santiago. (Por cierto, en Einsiedeln nació Paracelso, hijo de un curandero que atendía a los peregrinos del camino). Así lo afirma el hispanista suizo G. Siebenmann:

Esta popularidad de Einsiedeln se explica en parte por su inclusión en la extensa red de caminos de peregrinación hacia Santiago de Compostela. En efecto, las ramas centroeuropeas y orientales de los bien organizados itinerarios compostelanos solían llevar a los peregrinos desde los países escandinavos, eslavos o germánicos por Constanza y Zúrich a Einsiedeln, prosiguiéndose luego la ruta por Friburgo y Ginebra hacia Lyon y el Pirineo. [1982: 292]



De hecho, una de las primeras, si no la primera, de las guías de peregrino del ámbito alemán del año 1495, Hermann König von Vach, *Die Walfart und Strass zu sant Jacob*, recoge una alusión muy directa sobre la importancia de esta etapa. En realidad, es la primera etapa con la que comienza el camino propuesto por Hermann König:



Por esto iniciarás el camino con alegría
y te dirigirás primero a Einsiedel.
Allí encontraras indulgencias romanas en sobreabundancia.
(vv. 27-29)

Sirva este temprano ejemplo para demostrar que la vinculación de Einsiedeln con el Camino de Santiago viene de lejos y que ha sido históricamente una circunstancia que favoreció el éxito y la popularidad de la devoción mariana y también de la riqueza de todo tipo que el camino y la abadía trajeron al lugar.

Como ya señalamos, la abadía benedictina es otro de los elementos esenciales en esta tradición calderoniana suiza y, de hecho, protagoniza la anécdota de inicio de este festival ya en el siglo XX. Existe cierta polémica sobre quién está detrás de la primera organización de las representaciones de Einsiedeln. Pero está claro que tres personas tuvieron un especial protagonismo compartido: Linus Birchler, historiador del arte local, el entonces recién elegido abad de Einsiedeln, Ignaz Staub, y el actor y dramaturgo Peter Erkelenz, quien estuvo de visita en Einsiedeln en junio de 1924⁴. Tal vez desde los primeros momentos se constataron algunos recelos entre ellos, algo que ha tenido reflejo en los estudios posteriores.

⁴ Peter Erkelenz se autoproclamó el «künstlerischer Leiter der deutschen Calderón-Gesellschaft» (el director artístico de la compañía alemana calderonista) [Delta

Parece que mientras que las personas directamente vinculadas con Einsiedeln (en particular el propio Birchler y la estudiosa Detta Kälin más cercanamente) vindican la paternidad de la idea, estudiosos como G. Siebenmann [1982: 296] se inclinan por el protagonismo del hombre de teatro Peter Erkelenz. En cualquier caso, todos coinciden en el «marco incomparable» que la abadía, su plaza y su escalinata suponen para la representación teatral.

Imágenes de la Abadía y su gran atrio y escalinata.



Kälin, 2013: 40]. Erkelenz afirmó que había sido propuesta suya, porque era quien mejor conocía al dramaturgo español, mientras que Birchler, en una carta de 1938, escribió que había sido él quien «vor meinem Doktorat [1924] die Idee der Spiele ausführlich entwickelt» (antes de mi doctorado ya había desarrollado con detalle la idea de las representaciones) y nombraba a Erkelenz «den abgebauten Komiker Erkelenz» (debilitado cómico Erkelenz) que «ganz zufällig auftauchte» (apareció totalmente de casualidad) [*apud* Detta Kälin, 2013: 41].



Más allá de los anecdóticos protagonismos personales, la idea de la representación se asienta sobre la sólida base de la historia del lugar. Así lo también lo justifica de nuevo Siebenmann:

El brote de una nueva tradición calderoniana en Einsiedeln, a partir de 1924, no se explicaría sin la antigua costumbre –entre religioso-cultural y popular– que tuvieron las representaciones dramáticas en dicha región. En las crónicas se hallan rastros de representaciones dramáticas en el monasterio que se remontan hasta los siglos XI y XII. [1982: 292]

La larga tradición teatral del lugar, resumida por el hispanista suizo, deja claro que, aunque el comienzo de la representación de *El gran teatro* pueda parecer anecdótica, se fundamenta sobre unas bases religiosas, culturales y populares, muy arraigadas en Einsiedeln⁵.

Por otra parte, la situación histórica y cultural del momento también era de lo más propicia. En los veinte primeros años del siglo pasado, el resurgimiento del teatro sacro en Europa era una realidad muy llamativa y, por lo tanto, la po-

⁵ «En resumen, hubo, pues, en Einsiedeln una tradición religiosa ligada con el origen del lugar y con las peregrinaciones marianas, otra tradición del teatro escolar en el monasterio de benedictinos y, por otra parte, una tradición popular arraigada sí, pero en ningún sentido sobresaliente, ni más ni menos ambiciosa que en otros lugares de Suiza» [Siebenmann, 1982: 294]. Sobre la tradición teatral eclesiástica en Einsiedeln, véanse W. Kälin [1991: 8-16] y D. Kälin [2013: 25- 40].

pularidad de *El gran teatro del mundo* en Alemania y su área de influencia estaba justificada. Lo subraya Dietrich Briesemeister:

El éxito formidable del *Gran Teatro de Mundo* en territorios alemanes se sitúa en el contexto europeo de un impulso de renovación espiritual y artística que se manifiesta, entre otras cosas, en el resurgimiento del teatro religioso (seudo) litúrgico y de los festivales de teatro sacro antes y después de la Primera Guerra Mundial. [Briesemeister, 2003: 10]

Se mantienen también, a la par que los espectáculos de corte wagneriano, la fuerte tradición en Austria, Baviera y Suiza de representaciones religiosas de tradición popular organizadas por cofradías y otras organizaciones de raigambre medieval. De ese contexto tan favorable surge la representación.

Podemos preguntarnos por qué es elegido, en concreto, Calderón y *El gran teatro del mundo*. El ambiente cultural y social ya era proclive. Detta Kälin [2013: 41] justifica la decisión por la necesidad de encontrar una pieza que integrase todas las ideologías y proporcionase un sentido unitario a la nación suiza⁶, una justificación un tanto circunstancial con un vago acento nacionalista a la que añade más verosímilmente la existencia de cierta tradición calderoniana en el lugar ya que la primera vez que se representó en Einsiedeln un drama de Calderón fue en 1919, cuando se escenificó *La cena del rey Baltasar*, *Das Nachtmahl des Balthasar*. A raíz de este dato, afirma Detta Kälin que «En Einsiedeln ya se conocía a Calderón años antes de la primera representación del *Welttheater*»⁷. La pieza *La cena del rey Baltasar*, según indica Detta Kälin [2013: 37], se pondrá en escena de nuevo en 1959 bajo la dirección de Kohlund.

⁶ «und wenn am Schluss des Spieles alle miteinander, Katholiken und Reformierte, Gläubige und Weltkinder, das “Grosser Gott, wir loben dich” singen, so ist das Symbol für das, was durch dieses Spiel sich ereignet: ein “sich finden” aller Eidgenossen (confederados) vor der Grösse Gottes, die in diesem Spiel so bezwingenden (vencedora) Ausdruck gewinnt» [apud Detta Kälin, 2013: 41]. Y al final de la pieza, que todos cantasen juntos el padre nuestro, tanto católicos como protestantes, creyentes y niños. Esto sería un símbolo de lo que se ha logrado con esta representación: un «encontrarse» todos los confederados ante la grandeza de Dios, que en esta obra aparece como vencedor.

⁷ «man in Einsiedeln Calderón schon einige Jahre vor der ersten Welttheater-Aufführung kannte, zumindest im Kloster» [2013: 37]. En Einsiedeln ya se conocía a Calderón años antes de la primera representación del *Welttheater*.

Súmese a estas circunstancias internas, otra esencial: el nacimiento casi coetáneo de lo que hoy conocemos como *Salzburger Festspiele*, el Festival de Salzburgo, que tiene su origen en 1917, el cual añade, a la contextualización europea señalada, el gusto y la localización en un ambiente barroco y el sustrato religioso cultural benedictino de la ciudad, otra importante coincidencia con Einsiedeln. Sin embargo, lo que resulta más interesante a nuestro propósito es el protagonismo calderoniano del inicio de estas primeras representaciones.

Recientemente, Folke Gernert [2019: 336] inscribe la primera representación de *El gran teatro del mundo* en Einsiedeln en el contexto de reteatralización del barroco de comienzos del siglo XX, que «Habla de la valoración del evento performativo frente al texto, hace la festividad teatral barroca de nuevo muy interesante para la Vanguardia»⁸. Este renovado interés por el auto sacramental en cuanto a su potencial escénico que le viene dado desde su condición de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total en tanto armonía de música, luz, sonido, color...) se manifiesta en lengua alemana primero en Salzburgo en 1922, con *Das salzburger grosse Welttheater*, la adaptación de Hoffmannsthal del auto de Calderón como ya se ha señalado.

También G. Siebenmann [Bemerkungen, 1989: 168], confirma que el proyecto de Hofmannsthal en Salzburgo influyó directamente en el nacimiento de la tradición del *Welttheater* de Einsiedeln, porque ambos eventos compartían un trasfondo común en la «búsqueda apasionada de nuevas formas (por ejemplo, en la vanguardia histórica, en el expresionismo alemán) y de nuevos contenidos que expresasen el espíritu de la época en Europa»⁹. Por eso, señala Siebenmann:

se puede afirmar con seguridad que, sin embargo, en Einsiedeln no habría surgido esa fiebre por las representaciones si no hubiera sido porque en Salzburgo en el año 1920 se escenificó el *Jedermann* de Hugo von Hofmannsthal. [1989: 168]¹⁰

⁸ Folke Gernert [2019: 336] «sprich die Aufwertung des performativen Geschehens gegenüber dem Text, macht das barocke Theaterfest für die Avantgarde wieder interessant».

⁹ Siebenmann [Bemerkungen, 1989: 168] «leidenschaftliche Suche nach neuen Formen (z. B. in den historischen Avantgarden, im deutschen Expressionismus) und nach neuen Inhalten Ausdruck des Zeitgeistes in Europa».

¹⁰ Einsiedeln jedoch, so darf man sicher behaupten, wäre von Fespielfieber sicher nicht ergriffen worden, wenn nicht in Salzburg im Jahre 1920 der *Jedermann* von Hugo von Hofmannsthal aufgeführt worden wäre [1989: 168].

Sobre este aspecto añade Siebenmann: «es evidente que fueron las mismas circunstancias culturales, las mismas inquietudes espirituales de la primera postguerra que, tanto en Salzburgo como en Einsiedeln causaron las conocidas reproducciones de obras de Calderón» [Siebenmann, *Actas*, 1983: 1445]. El gran investigador del Calderón alemán, H. Sullivan [1998: 375], también hace referencia a este resurgimiento común del interés por los autos calderonianos en Alemania en las primeras décadas del siglo XX debido «en parte al expresionismo y a la desilusión gradual con el materialismo del siglo XIX»¹¹.

Con todos ellos coincide por su parte y como no podía ser de otra manera, Detta Kälin [2013: 41], quien también subraya el parentesco del *Welttheater* de Einsiedeln con el proyecto de Salzburgo:

Las representaciones de Einsiedeln han sido, desde su inicio, lo que habrían podido ser las de Salzburgo: representaciones de culto y por eso eventos litúrgicos en primera línea, y, después, obras de arte¹².

El festival de Salzburgo fue promovido por Max Reinhardt, el famoso director teatral, el compositor Richard Strauss y el gran poeta austríaco Hugo von Hofmannsthal. Este último ya estaba trabajando desde 1918 en *El gran teatro del mundo* y preparaba una nueva traducción. Su libre versión fue representada en 1921 con el título de *Salzburger Grosses Welttheater*, tradición que mantiene su vigencia actual. El cambio de título parece algo necesario porque la «traducción» que hace von Hofmannsthal es muy libre y no exenta de controversias interpretativas e ideológicas¹³. De hecho, son muy significativas, aunque tal vez un tanto hiperbólicas, sus propias palabras en el breve prólogo a la edición:

¹¹ Y da cuenta de varias [Sullivan, 1998: 376] refundiciones de *El gran teatro del mundo* en alemán de esta época, paralelas a las de Einsiedeln y el de Salzburgo: Shuler (1919), Mayr-Frich (1922), Schorn (1926), Häne (1941). La última, de 1942, es de Wilhelm von Schoz, se titula *Das deutsche grosse Welttheater (El gran teatro alemán del mundo)* y es de ideología nazi.

¹² Die Einsiedler Spiele sind von Anfang an gewesen, was die Salzburger Spiele hätten sein oder werden können: kultische Spiele und darum in erster Linie Gottesdienst und erst hernach Werke der Kunst [*apud* Detta Kälin, 2013: 41].

¹³ «Desde 1918 Hofmannsthal se había dedicado a estudiar intensamente el auto sacramental *El Gran Teatro del Mundo*. El fruto de esta reflexión es un drama concebido y construido en torno a la figura del Pobre (Mendigo) que en la última versión de Thomas Hürlimann se transformará en Miseria. El Mendigo ya no es la figura pasiva y resignada de los misterios, tan poco el pobre del Evangelio que goza de la promesa salvífica en el más

Todo el mundo sabe que Calderón escribió un drama titulado *El gran teatro del mundo*. Mi *Grosse Welttheater* toma de aquél la metáfora fundamental: la idea de que el mundo construye un tablado, en el que los hombres desempeñan los papeles que les ha asignado Dios; toma además el título de la obra y los nombres de los personajes que representan a la humanidad. Pero fuera de eso, nada¹⁴. [Sáez, 1981: 90]

Sin embargo, lo que nos interesa ahora no es la famosa versión del gran poeta austríaco, sino lo que supuso: fue precisamente esta iniciativa la que se quiso imitar —tal vez no expresamente—, en Einsiedeln, aunque otorgándole un valor religioso más ortodoxo, también político, y con un seguimiento más fiel al texto calderoniano.

Un primer elemento ya auspiciaba un punto común: el espacio escénico. Ambas ciudades tenían un escenario parecido: la colegiata¹⁵. Esta es la Colegiata de Salzburgo que recuerda a la ya vista de Einsiedeln

allá. A pesar de ser marginado, es un mendigo activo que aspira a ocupar el lugar en la sociedad a que cree tener derecho. Representa, pues, la sublevación contra el orden establecido. El destino del pobre fue la piedra de escándalo para Hofmannsthal, profundamente conservador. El pobre representa la Izquierda política que el poeta asocia con los graves problemas sociales de la posguerra: revolución, subversión, anarquismo, paro, injusticia y proletariado que amenazan a Europa» [Briesemeister, 2003: 11].

Desde un punto de vista más textual, la versión de Hofmannsthal contiene muchísimas más y diferentes acotaciones, desaparece la polimetría y la retórica barroca, mezcla prosa y poesía (en ritmos yámbicos mientras que el Calderón de Schlegel eran trocaicos), usa el endecasílabo, introduce nuevos personajes (en ocasiones con caracterización lingüística), incluye las polémicas referencias al contexto socio-político del momento, utiliza variedades dialectales con función caracterizadora de los personajes, etc. Es decir, se justifica perfectamente el cambio del título que propone el poeta austríaco. Se trata de una versión, y libre, y no de una traducción.

Para un análisis más pormenorizado, véase el trabajo de Jens Dietrich, *Calderons Einfluss auf Hugo von Hofmannsthal*, 1999, <https://www.grin.com/document/96002>; José Miguel Sáez (1983) Y por supuesto el clásico de Egon Schwarz, *Hofmannsthal und Calderón* de 1962 quien le dedica un capítulo a esta versión [1992: 64- 91]. También puede consultarse, en español, Luis C. Fuentealba Weber [1939: 299-343] su artículo «*El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca y das *Salzburger Grosse Welttheater* de Hugo Von Hofmannsthal».

¹⁴ Apud Sáez [1981: 90] de quien también es la traducción.

¹⁵ «El escenario de la función teatral sigue siendo la Colegiata en el centro de la ciudad de Salisburgo, un marco monumental, donde, al igual que en la plaza de la basílica de Einsiedeln, la arquitectura de la iglesia barroca con su magnífica fachada y la grandiosa escalinata, se conju-



gan de forma insólita y genial con el texto y su mensaje, la música y la coreografía para ofrecer un espectáculo total» [Briesemeister, 2003: 11].

En realidad, este será, salvo el contexto cercano, casi el único elemento compartido ya que ni los medios, ni la intención y, sobre todo, el texto base fueron coincidentes en las representaciones austríacas y suizas, con otro elemento diferenciador: la espléndida plaza de la abadía de Einsiedeln que favorece la representación. La elección del atrio de la abadía entroncaba con las grandes puestas en escena al aire libre entendidas como éxitos culturales nacionales en Suiza y, por otro lado, se simbolizaba con ello una fusión del pueblo y la religión. Pero, además de esto, como indica Fiona Gruber [en Kälin, 2013: 45], la plaza del convento era un escenario ideal para la obra de Calderón en la medida en la que permitía una presentación visual de la dialéctica alrededor de la que gira la pieza gracias a las extensas escaleras que dividían en dos el espacio escénico: la parte de arriba quedaba reservada a la esfera celestial, mientras que la de abajo se correspondía con el plano terrenal:

La plazoleta del convento se muestra como escenario ideal para *El gran teatro del mundo* de Calderón, ya que, en esta pieza, la trama funciona dialécticamente entre el aquí y el más allá, y esta dialéctica encuentra su correspondencia escénica en la plaza del convento dividida en dos partes gracias a la escalera. [Gruber en Kälin, 2013: 45]¹⁶

Fiona Gruber [en Detta Kälin, 2013: 45] señala que, en esta disposición dual del escenario a partir de la escalera que propuso Erkelenz y mantuvieron Birchler, Eberle y Kohlund, se destacaba «Lo pomposo del ámbito celestial»¹⁷. En especial, el trono del Meister (Autor) parecía el palco de un rey (Königsloge), que adquiriría mayor espectacularidad al sumarle lo ostentoso de la fachada barroca del convento que tenía tras de sí. Birchler [Gruber en Detta Kälin, 2013: 46] subrayaba el efecto de la fachada en el espectador:

Birchler cree que la fachada del convento tiene un efecto religioso decisivo en el espectador, porque nadie puede escaparse de este sentimiento en parte inconsciente, que provoca el hecho de que al fondo de la representación descansa una iglesia, un convento, lugar de peregrinación, con una tradición de miles de años,

¹⁶ Der Klosterplatz zeigte sich als insbesondere auch für Calderóns Grosses Welttheater als ideale Bühne, da sich in diesem Stück die Handlung im dialektischen Spannungsfeld zwischen Jenseits und Diesseits abspielt und diese Dialektik auf dem durch die Treppe zweigeteilten Klosterplatz seine Entsprechung fand [Gruber en Kälin, 2013: 45].

¹⁷ «die Ausschmückung des himmlischen Bereiches».

y de ahí que este lugar, en el medio del escenario, proporcione como ningún otro un efecto aleccionador, ético, y artístico¹⁸.

Y a partir de este comienzo, el elemento permanente e insoslayable para la representación será siempre la gran plaza y la abadía, aunque en las distintas representaciones a lo largo de estos casi cien años, con diferente protagonismo. Por eso conviene un breve resumen que trace la trayectoria de esta rica tradición. Porque bien podríamos pensar que el otro elemento común es la obra de Calderón que es la que siempre se representa, *El gran teatro del mundo*, pero esta afirmación ya es muy matizable. La historia de la representación de Einsiedeln es también la historia de la recepción del teatro clásico en Europa con todo lo que ello supone de versiones, propuesta escénicas rompedoras y modificaciones textuales en ocasiones muy severas sobre el texto base.

REPRESENTACIONES HASTA 2000

Un análisis detallado de las diferentes etapas de las representaciones, así como aquellas modificaciones más significativas puede verse en la historia de las distintas temporadas teatrales hasta nuestros días¹⁹ recogidas en la bibliografía. El contexto de esta ponencia no permite un análisis pormenorizado de las mismas.

Aunque la iniciativa parece nacer con la intención de que las representaciones fuesen anuales, la larga historia del proyecto no lo facilitó y las temporadas no fueron anualmente regulares. La ordenación y cronología establecida por la propia institución aclara esta trayectoria que, en realidad, no ha tenido tantas interrupciones como una historia de un convulso siglo podría hacer pensar. Valga como ejemplo que la temporada de 2020 fue interrumpida por la pandemia mundial y ahora la representación se reemprenderá con nuevos bríos en el año 2024 para

¹⁸ So attestierte Birchler der klösterlichen Kulisse die entscheidende religiöse Wirkung auf den Zuschauer, denn «diesem halb unbewussten Gefühl (...), dass in Hintergrund des Spiels eine Kirche steht, ein Wallfahrtskloster mit tausendjähriger Tradition» konnte sich niemand entziehen, und daher ermöglichte dieser Raum wie kaum ein anderer «mit den Mitteln der Bühne erzieherisch, ethisch und künstlerisch (zu) wirken» [Gruber en Detta Kälin, 2013: 46].

¹⁹ Sobre las distintas escenificaciones: W. Kälin [1991: 22-42]; Detta Kälin [2013: 43-65] y por supuesto la rica página web de la institución que promueve el festival <https://www.einsiedlerwelttheater.ch/home> y <https://www.einsiedlerwelttheater.ch/das-einsiedler-welttheater/spiele-1924-2013>.

celebrar su centenario. Con todo, convendrá fijarnos con más detenimiento en el año 1924 e inmediatos porque fueron el inicio de esta rica tradición.

LAS PRIMERAS REPRESENTACIONES DE 1924 Y 1925

Lo más importante a nuestro propósito es la elección del texto base para el estreno del 15 de agosto de 1924. A esas alturas, ya existían numerosas traducciones y versiones de *El gran teatro del mundo* en alemán como se ha señalado [Sullivan, 1998: 376]. Sin embargo, la decisión de elegir la primera traducción romántica de la pieza debida a Eichendorff se debe entender como una elección intencionada. En primer lugar, porque la relación de Eichendorff con Calderón se sostiene sobre la inclinación católica del alemán, sobre una concepción romántica de la poesía como reveladora del misterio divino, donde la forma del texto (el uso del sonido, del lenguaje y de las imágenes) adquiere especial relevancia. Es más complejo de lo que parece y tiene que ver con la filosofía mística del lenguaje y con una particular concepción romántica del orden universal. Todo ello es el trasfondo de la interpretación que Schlegel hace de Calderón (y de la traducción que hace de la forma de su texto, que es, al fin y al cabo, la materialización de su interpretación). Eichendorff hereda esta concepción romántica²⁰.

En segundo lugar, la traducción de Eichendorff es muy cercana a Calderón, siempre en la línea establecida por A. W. Schlegel: mantiene la polimetría, los versos quebrados, el cómputo silábico, las rimas... Y concede a estos aspectos formales prioridad en detrimento del contenido, en muchos casos. Un ejemplo: los sonetos del Rey y la Hermosura mantienen el paralelismo (ambos comienzan con «Bedenk ich meines...») y se insertan exactamente tras versos octosílabos con asonancias masculinas (respecto a la traducción de las asonancias habría que comprobar si respeta el mismo patrón de Schlegel), de modo que se percibe la misma

²⁰ Era discípulo de Schlegel y en su *Geschichte des Dramas* (historia del drama), en la sección «Das christliche Drama» (el drama cristiano) habla sobre el teatro español, sobre Calderón y sobre los autos sacramentales en una línea muy parecida a la de Schlegel en las *Vorlesungen*, o a la de otros como Schack, Müller, etc. Cuaja en definitiva la idea del auto calderoniano como drama romántico alegórico o revelación poética del misterio (el poeta como profeta, la encarnación de la maravilla en el lenguaje, la conjunción de lo terrenal y lo divino, etc.).

suspensión del *tempo* que en el original. La métrica y la rima son perfectas. Sin embargo, la fidelidad al contenido no es del todo exacta²¹.

En lo que respecta a las acotaciones, hay ligeras variantes que tal vez provengan de las fuentes y podrían ayudar a identificarlas. A raíz de las traducciones de Schlegel y de comentarios en obras de hispanistas alemanes de principios del XIX puede deducirse que en ese momento manejaban con seguridad las ediciones de Vera Tassis, Apontes y, cuando Eichendorff traduce a Calderón, ya están disponibles las ediciones (en español) de Keil. En resumen, la traducción es manifiestamente cercana a Calderón, manteniendo en lo posible aquellas marcas métricas y estilísticas del dramaturgo español.

Al año siguiente del estreno, en 1925, hubo una representación muy similar a la de 1924. Estas dos primeras, como se ha dicho, se basaron en el texto de Eichendorff y añadieron música compuesta por monjes de Einsiedeln. Fiona Gruber [en Detta Kälin, 2013: 44] apunta que la propuesta de Erkelenz y Birchler no solo estableció las bases de la tradición del *Welttheater* de Einsiedeln, sino que además tuvo mucha influencia en la concepción escénica de los años venideros:

Eberle y Kohlund adoptaron por un lado el marco litúrgico de la escenificación de Erkelenz pero por el otro también la pretensión de educar religiosamente al pueblo y el Leitmotiv de la «Vanitas». [Gruber en Detta Kälin, 2013: 44]²²

Estas primeras representaciones tuvieron una declarada intención adoctrinadora que facilitó paralelismos más o menos evidentes entre la propuesta de Erkelenz y la tradición barroca:

²¹ Porque se prioriza la forma, pero el sentido final sí es el mismo... El último terceto del soneto del Rey, por ejemplo, dice en Eichendorff: «oh, so gib, Himmel, mir der Weisheit Feuer/ Denn eitel Menschkraft vergeblich träumet/ ein Joch so vielen Nacken aufzuzwingen» (oh, dame, cielo, la sabiduría del fuego/ porque la humana vanidad sueña en vano/ con imponer a tantas nuca un yugo), mientras que el original: «Ciencia me den con que a regir acierte, /que es imposible que domarse puedan/ con un yugo no más tantas cervices».

²² «So wurden einerseits der gottesdienstliche Rahmen von Erkelenz' Inszenierung, andererseits aber auch der Anspruch der religiösen Volkserziehung an die Theateraufführung und die "Vanitas" als Leitmotiv des Stückes von Eberle und Kohlund übernommen» [Gruber en Detta Kälin, 2013: 44]

Las de Einsiedeln se insertan con esto en la tradición de las representaciones clericales barrocas, al asociar explícitamente una intención de influir sobre el espectador a la representación del *Welttheater*. [Gruber en Detta Kälin, 2013: 46]²³

Y advierte F. Gruber que esta faceta del texto («persuasivo») se acentúa en esta representación en comparación con el original de Calderón.

Por otro lado, el motivo barroco de la «Vanitas» presente en Calderón se encuentra, tal y como indica Gruber [en Detta Kälin, 2013: 47], intensificado en Erkelenz, Birchler y Eberle (es decir, serán las representaciones que llegan hasta 1960). Estos tres directores incluyen la figura de la muerte en escena, que está vestida de esqueleto que recuerda a las *Danzas de la muerte* medievales, mientras que en Calderón la muerte simplemente funciona «akustisch als singende Stimme» («acústicamente como voz que canta»). De este modo, según Gruber,

La muerte funciona como figura que aparece en el tablado y es esencialmente amenazadora. El esqueleto dirige al espectador hacia la caducidad de la vida y para esto la muerte, en el sentido del *memento mori*, se pone directamente ante los ojos del público. [Gruber en Detta Kälin, 2013: 47]²⁴

Pero además de la personificación escénica de la Muerte, se representa también en Erkelenz la muerte de los distintos personajes sobre el escenario: la Muerte levanta el brazo cuando llama al Mendigo y al Rico para que salgan del «irdische Bühne» (escenario terrenal), le da en el corazón al Rey, le pasa por encima un velo a la Hermosura, le saca la guadaña al Labrador, la Weisheit (sabiduría, es la Discreción) camina rezando ante la Muerte que aparece en la puerta de la sepultura, etc. [D. Kälin, 2013: 47]. Se escenifica de esta manera un medieval baile de la muerte «Inspirado en las presentaciones del baile de la muerte medievales, Erkelenz mete en esta escena de la muerte un baile de los muertos» [D. Kälin, 2013: 47]²⁵.

²³ «Die Einsiedler reihten sich damit in die Tradition der barocken geistlichen Spiele, wenn sie explizite Wirkungsabsichten mit der Aufführung des Grosses Welttheaters verbanden» (en Detta Kälin, 2013: 46).

²⁴ «als figürliche Erscheinung auf der Bühne wirkte der TOD wesentlich bedrohlicher. Das Skelett führte den Zuschauern die Hinfälligkeit des Lebens und damit im Sinne des „memento mori“ den Tod direkt vor Augen» [Detta Kälin, 2013: 47].

²⁵ («inspiriert von mittelalterlichen Totentanz-Darstellungen fügte Erkelenz dieser Todesszene zusätzlich einen Tanz der Toten bei»).

En otras versiones posteriores, como la de Kübel, —que Siebenmann [Bemerkungen, 1989] alaba muchísimo por su adaptación de Calderón que, irónicamente, resulta más fiel al original—, se elimina la figura del esqueleto en escena y se recurre, como en Calderón, a una voz (que es la del propio Kübel). En la de 1960 de Kohlund, se elimina la Muerte también porque todavía está presente el período de la Guerra Mundial. Y en Hürlimann, 2007 (la versión en dialecto suizo), la Muerte aparece con un «Endwind», viento del Apocalipsis, que se consigue a través de arpas²⁶.

Según Siebenmann, desde el inicio del proyecto hasta 1970, Calderón funcionó simplemente como un «Drehbuchautors» (guionista) y su texto, en la traducción de Einchendorff, sufrió alteraciones:

Calderón funciona solo como un guionista, si se puede decir. En la traducción romántica de Eichendorff, que además ha sido sometida a intervenciones sustanciales del director, el auto sacramental español, hasta 1970, se logró en diez o más escenificaciones diferentes, todas ante el verdadero elemento protagonista de estas representaciones de Einsiedeln, la fachada barroca de Kaspar Moosbrugger. [Siebenmann, 1989, Bemerkungen: 169]²⁷.

Es destacable, no obstante, que, en los años 1960, 1965 y 1970, con un nuevo director, Erwin Kohlund, se prestó más atención a la «Wortkunst» (el arte verbal, el artificio de la palabra, al estilo...) original de Calderón que de alguna manera estaba conservado en Eichendorff. Así lo apunta Siebenmann [1989: 169].

Una de las modificaciones más significativas de estos primeros intentos de 1924 y 1925 se basa en la consideración del dramaturgo Erkelenz que los once personajes calderonianos del *dramatis personae* eran «escasos». Como «locale Zutat» se añade la figura de la Virgen de Einsiedeln, muda, y la del «heiligen Meinrad» (el santo ermitaño Meinrad). Se introducen también tres figuras celestiales: los ángeles Miguel, Gabriel y Rafael (estos dos últimos se colocan en el trono que tienen en nichos para ellos, mientras que Miguel se encarga de hacer descender a

²⁶ Detta Kälin [2013: 126] resume muy brevemente la evolución del personaje de la Muerte de unos directores a otros.

²⁷ «Calderón kam dabei nur die Rolle eines Drehbuchautors zu, wie man sagen könnte. In der romantisierenden Übersetzung Eichendorffs, die zudem starken Eingriffen der Regisseure unterzogen wurde, gelangte das spanische Fromleichnamspiel bis 1970 in zehn mehr o weniger verschiedenen Inszinierungen vor das eigentlich tragende Element dieser Einsiedler Festspiele, vor die Barockfassade des Kaspar Moosbrugger» [Siebenmann, 1989, Bemerkungen: 169].

los ricos al infierno). Además de ellos, aparecen también ángeles de diversa índole: ángeles de luz, de baile, de canto, ángeles-estrella, etc. (Lichtenengel, Singenengel, Tanzenengel, Geburtsengel, Sternenengel...).

El Mundo aparece acompañado por un Heraldo y un coro de espíritus (enanos). El Rey lleva consigo una hilera de vasallos, la Sabiduría un grupo de monjas, la belleza lleva damas de honor, el rico va con colegas, mientras que el campesino va con campesinos y el mendigo va con mendigos²⁸.

Aunque el texto era original y oficialmente el de Einchendorf, «El que se tomó de Joseph von Einchendorff —en algunos lugares, claramente es la traducción de Lorinser— esencialmente se recortaba» [W. Kälin, 1991: 22]²⁹ (sobre todo el prólogo del Autor y el del Mundo). Fue Staub, el abad, quien se encargó de estas pequeñas alteraciones, añadiduras y supresiones. Birchler fue el que asumió los paratextos en latín: «Creator alme siderum» (antes, Vorspiel), «Laudate Dominum omnes gentes» (primer entremés), «Die irae, dies illa» (en la obra) y «Tantum ego» (al final, Nachspiel) [W. Kälin, 1991: 22-23]. De la música se ocuparon Joseph y Otto Rehm, siempre muy relacionados con la Abadía.

Por su parte, Gruber [en Detta Kälin, 2013: 47] concluye que, en estas primeras propuestas, el texto de Calderón fue espectáculo dramático, pero, especialmente, fue culto religioso:

Hasta los últimos períodos de Kohlund en el año 1970, las representaciones del *Welttheater* en Einsiedeln se insertaron en un marco litúrgico³⁰.

La intención de Erkelenz era remarcar el sentido religioso del auto de Calderón y transmitirlo al pueblo y a sus visitantes. Para ello se revistió la escenificación de elementos litúrgicos, «de tal modo que, como en el teatro religioso barroco, la frontera entre el teatro y el rito (la liturgia) era difusa» [Detta Kälin, 2013, Gruber: 47]³¹.

²⁸ Kälin [2013: 21].

²⁹ «welchen man von Joseph von Eichendorff –an einigen Stelle die klarere Übersetzung von Lorinser- übernommen hatte, musste nach der Urfassung wesentlich gekürzt werden» [Kälin: 22].

³⁰ «Bis zur letzten Spielperiode von Kohlund im Jahre 1970 wurden die Einsiedler Welttheater-Aufführungen in einen liturgischen Rahmen gesetzt».

³¹ «so dass wie bei barocken geistlichen Spielen die Grenze zwischen Theater und Ritus fiessend war» (47).

De hecho, según Gruber, el himno eucarístico de Calderón «Tantum ergo» solo es uno de los numerosos cánticos sagrados que se incluyen en esta versión «que estructuraban la trama de la escenificación del *Welttheater* de Einsiedeln» [Detta Kälin, 2013: 48]³².

Al final de la obra, el pueblo que actuaba y los espectadores cantaban conjuntamente el «Grossen Gott, wir loben dich» («Padre nuestro, te alabamos»). Indica Gruber [Detta Kälin, 2013: 48] que entre 1924 y 1970, el repertorio de cánticos religiosos varió muy poco. La eucaristía en Erkelenz se acompaña de bailes, danzas de ángeles representados por niños, procesiones, etc. Las campanas de la iglesia anuncian la apertura y el cierre de la representación y con ello según Erkelenz, «der sakralfeierliche Charakter der Aufführungen unterstrichen» («subrayaban el carácter sacro-festivo de la representación») [Detta Kälin, 2013: 48].

G. Siebenmann [Bemerkungen, 1989] critica esta presencia escénica tan pronunciada del aspecto litúrgico porque contribuye a la presentación del auto de Calderón como una festividad religiosa barroca y adoctrinadora que se aleja del público moderno.

Sin embargo, uno de los factores determinantes para el éxito de esta primera puesta en escena es la activa participación de «die anonymen Spieler aus der Waldstatt» (los actores anónimos de la ciudad de Einsiedeln) quienes «Se presentaron incondicionalmente y con gran entusiasmo bajo la dirección de P. Erkelenz, prescindieron de tanto y dieron lo mejor de sí sobre el escenario»³³. Los roles principales, sin embargo, fueron representados por actores profesionales de la *Freien Bühne* Zürich. P. Erkelenz hizo de Autor (Meister).

El *Welttheater* de Einsiedeln destaca por su esencia popular: los ciudadanos son espectadores y partícipes de la representación, y la plaza de la abadía como lugar de la puesta en escena simboliza, según Fiona Grube [en Detta Kälin, 2013: 45] esta fusión de lo terrenal y lo espiritual, del pueblo y el monasterio, que recuerda, según la autora, a las «Las festividades barrocas de Einsiedeln en que se aunaban convento y pueblo»³⁴.

Nos hemos detenido especialmente en estas primeras representaciones porque son el inicio de una tradición que será en dos años centenaria. Sería interesante una atención similar a las diferentes puestas en escena y a las transformaciones que

³² «welche die Handlung der Einsiedler Welttheater-Inszenierung strukturierten» (48).

³³ «sie stellten sich vorbehaltlos und mit grosser Begeisterung unter die Regie von P. Erkelenz, verzichteten auf manches und gaben auf dem Platz ihr Bestes».

³⁴ «barocken Spielen Einsiedelns in Zusammenarbeit von Kloster und Dorf».

ha sufrido el texto de Calderón a lo largo de estos años, pero excede el propósito de esta ponencia. Sin embargo, me gustaría finalizar con el proyecto para el centenario de la representación que se celebrará en el año 2024.

LUKAS BÄRFUSS Y EL PROYECTO PARA 2024

Para el 2020, fue elegido Lukas Bärfuss como dramaturgo. Se presentaron doce candidatos de Alemania, Suiza y Austria, que propusieron un esquema de su adaptación. Es interesante resaltar que la fidelidad con el original de Calderón, sin embargo, se mantuvo, se subrayó como requisito: «Siempre bajo la condición de mantenerse cerca del texto original de Calderón, porque sus temas en cuanto a lo que sucede en el mundo son siempre actuales³⁵».

Entre los candidatos, un jurado formado por profesionales del teatro eligió a Bärfuss. Este es novelista (por ejemplo, ha escrito la novela *Hundert Tage* y la obra de teatro *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern*), dramaturgo y escritor de artículos críticos. En 2009 fue galardonado con el premio Schillerpreis, en 2011 obtuvo el Berliner Literaturpreis y en 2014 el Schweizer Buchpreis. El director que acompaña a Bärfuss es Livio Andreina, director teatral desde 1978. El proyecto de Bärfuss ha tenido que posponerse a causa de la pandemia hasta 2024.

En estos momentos se encuentran trabajando en la nueva propuesta a la que se añade otro proyecto: la representación del auto calderoniano en combinación con una representación en Santiago de Compostela. La relación con Santiago es clara desde el momento en que, como he subrayado al comienzo, es un punto esencial en el Camino alemán y lugar de peregrinación mariana y jacobea. Debe añadirse a ello que en una reciente visita del embajador suizo a Compostela notó las posibilidades escénicas de una representación en la plaza del Obradoiro que vagamente puede recordar la plaza de la abadía de Einsiedeln, es decir, el «marco incomparable» para la representación. No creo que haga falta recordar la plaza del Obradoiro:

³⁵ «Immer unter der Bedingung, näher zu Calderons Urfassung zu gehen, weil dessen Themen gemessen am Weltgeschehen «aktueller sind als je» [en revista Luzerner zeitung, «Einsiedeln: Lukas Bärfuss ist Welttheater-Autor 2020», 2017] <https://www.luzernerzeitung.ch/zentralschweiz/einsiedeln-lukas-baerfuss-ist-welttheater-autor-2020-ld.111612>



Actualmente, distintos responsables del *Welttheater* de Einsiedeln, el *Centro Dramático Galego*, el Concello de Santiago, la *Fundación de la Catedral de Santiago* y más modestamente el *Grupo de Investigación Calderón* de la USC colaboran, no sin dificultades, en un proyecto que tal vez se concrete en una primera propuesta más humilde para, en momentos posteriores, aprovechar las posibilidades escénicas del espacio que ofrece en este caso la plaza del Obradoiro compostelana. Como

filólogo, me siento más comprometido con el texto que se utilizará, pero, como todos saben, el respeto literal a los textos no suele ser un axioma que se cumpla muy estrictamente en las representaciones contemporáneas.

En cualquier caso, esta ponencia ha querido subrayar que la iniciativa centenaria del *Welttheater* sigue viva, que tiene una importancia capital en la historia y presencia actual de Calderón en Suiza y en los países de habla alemana y que, en el mejor de los casos, tendrá un reflejo directo en la recuperación de Calderón también en Santiago de Compostela.

BIBLIOGRAFÍA

- BOYD, Stephen [2015]: «A Twenty-First Century Auto Sacramental?: Thomas Hürlimann's *Das Einsiedler Welttheater* (2007) and Calderón's *El gran teatro del mundo*», en *Connecting past and present. Exploring the influence of the Spanish Golden Age in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, ed. Aaron M. Kahn, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, pp. 159-186.
- BRIESEMEISTER, Dietrich [2003]: «Das Einsiedler Welttheater, último retoque alemán del *Gran Teatro del Mundo* calderoniano», en *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII coloquio anglo-germano sobre Calderón, Florencia, 10-14 de julio de 2002*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart: Franz Steiner Verlag (Archivum Calderonianum 10), pp. 9-25.
- [2004]: *Spanien aus deutscher Sicht. Deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, «Das Einsiedler Welttheater»: pp. 407-426.
- BRÜGGEMANN, W. [1964]: *Spanisches Theater und deutsche Romantik*, Münster, Aschendorff.
- DIETRICH, Jens [1999]: «Calderons Einfluss auf Hugo von Hofmannsthal», München, GRIN Verlag <https://www.grin.com/document/96002> https://digi-berichte.de/travel/?ID=107&FID=139&N=D&RBNR=107&suchen1=Hermann%20Kuenig%20von%20Vach&Vollname=Hermann_Kuenig_von_Vach
- FRANZBACH, M. [1974]: *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik*, München, Fink.
- FUENTEALBA WEBER, Luis C. [1939]: «*El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca y dan Salzburger Grosse Welttheater de Hugo Von Hofmannsthal», en

- Anales de la Facultad de Filosofía y Educación. Sección de Filología. (1939-1940),* Vol. 2 Núm. 2 y 3: pp. 299-343.
- GERNERT, Foke [2019]: «Der Calderónscher auto sacramental in neuem Gewand. Spielarten seiner produktiven Rezeption zwischen Spanien, Frankreich und Mexico», *Romanistisches Jahrbuch*, vol. 70, Núm 1: pp. 335- 361.
- JUAN I TOUS, P. [1989]: «Eine wahre Ehrensache für uns Katholiken»: Franz Lorinser (1821-1893), traductor y comentarista de los autos sacramentales de Calderón, en *Das Spanieninteresse im deutschen Sprachraum: Beiträge zur Geschichte der Hispanistik vor 1900*, ed. Manfred Tietz, Vervuert, Frankfurt am Main: pp. 131-148.
- KÄLIN, Detta [2013]: *Dem Meister ein Spiel. Calderón, die Einsiedler und ihr Welttheater. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Fram*, Einsiedeln, Fram Museum.
- KÄLIN, Wernerkarl [1991]: *Das grosse Welttheater von Calderón de la Barca in Einsiedeln, ein geschichtliche Abriss von Wernerkarl Kälin*, Einsiedeln Kulturverein Chärnehus.
- KÜNIG VON VACH, Hermann [1495]: [Die Walfart und Strass zu sant Jacob. Gallego-Alemán], *A peregrinaxe e o camiño a Santiago de Hermannus König de Vach, a «clásica» guía de peregrinos alemana*, traducido e anotado por K. Herbers e R. Plötz, versión galega de X.M. García Álvarez [1999], Santiago de Compostela (Consello da Cultura Galega) [Faksimile der Ausgabe Straßburg: Matthias Hüpfuff 1495].
- LÓPEZ MOLINA, Luis (coord.), [1982]: *Miscelánea de estudios hispánicos: homenaje de los hispanistas de Suiza a Ramón Sugranyes de Franch*, pp. 291-311.
- SÁENZ, José Miguel [1981]: «El austriaco Hugo von Hofmannsthal y la tradición calderoniana», *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español Año XIV*, núm. 25, octubre, pp. 85-96.
- SALZGEBER, J. [1986]: *Einsiedeln*, *Hervetia sacra* III/1, ed. E. Gilomen-Schenkel (Berna, 1986), pp. 517-594.
- SCHWARTZ, Egon [1962]: *Hofmannsthal und Calderón*, Harvard University Press.
- SIEBENMANN, Gustav [1982]: «El gran teatro del mundo de Einsiedeln. Historia y presencia de una tradición popular», en *Miscelánea de estudios hispánicos: homenaje de los hispanistas de Suiza a Ramón Sugranyes de Franch*, coord. Luis López Molina, pp. 291-311.
- [1983]: «El gran teatro del mundo de Einsiedeln. Historia y presencia de una tradición popular», en *Calderón. Actas del Congreso internacional sobre Calderón*

- y el teatro español del Siglo de Oro: Madrid 8-13 junio*, coord. Luciano García Lorenzo, 1981, vol. 3, pp. 1441, 1462.
- [1983]: «El gran teatro del mundo en Einsiedeln. Historia y presencia de una tradición popular», en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro del Siglo de Oro, Madrid, 8-13 de junio de 1981*, Madrid, CSIC, vol. III, pp. 1441-1461.
- [1989]: «Calderón in Einsiedeln. Bemerkungen zur Rezeption eines spanischen Dramatikers», en *Essays zur spanischen Literatur*, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 168-178.
- SULLIVAN, H. W. [1988]: «Calderón in Deutschland: Präsenz und Bedeutung», en *Calderón. Fremdheit und Nähe eines spanischen Barockdramatikers. Akten des internationalen Kongresses anlässlich der Bamberger Calderón-Tage*, ed. A. San Miguel, Vervuert, Frankfurt am Main, pp. 17-33.
- [1998]: *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/ Frankfurt am Main, [1983].
- TIETZ, Manfred [2008]: «La recepción de Francisco de Rojas en el mundo cultural de habla alemana», en *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional. Toledo 4, 5, 6 y 7 de octubre de 2007*, eds. F.P. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 99-133.
- [2020]: «El teatro del Siglo de Oro y su paulatina presencia en la cultura y la literatura teatrales en los países de habla alemana durante los siglos XVII y XVIII», en *Ricerche sul teatro classico spagnolo in Italia e oltralpe (secoli XVI-XVI-II)*, Firenze, Firenze University Press, eds. Fausta Antonucci y Salomé Vuelta García, pp. 77-114.