

Christoph Strosetzki (Hg.) *Prof. in Münster*

Geschichte der spanischen Literatur



Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1991



4329636x

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Geschichte der spanischen Literatur / Christoph Strosetzki (Hg.). – Tübingen : Niemeyer, 1991
NE: Strosetzki, Christoph [Hrsg.]

ISBN 3-484-50307-6

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1991

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany.

Druck: Gulde-Druck GmbH, Tübingen

Buchbinder: Heinr. Koch, Tübingen

K 91/12179

Inhalt

Albert Gier (Bamberg)

12. - 14. Jahrhundert: Lyrik, Epik, Roman und Drama

1. Geschichtlicher Überblick	1
2. Christen, Juden und Araber	2
3. Die Jarchas	4
4. Die epische Dichtung	6
5. Die galegoportugiesische Lyrik	9
6. Der 'mester de clerecía'	12
7. Literatur am Hof von Alfonso el Sabio	17
8. Die Anfänge des Romans	21
9. Anfänge der kastilischen Lyrik	23
Bibliographie	25

Dietrich Briesemeister (Berlin)

Mittelalterliche Fachprosa	27
Bibliographie	34

Karl Kohut (Eichstätt)

Das 15. Jahrhundert

0. Methodische Vorbemerkungen	35
1. Geschichtlicher Überblick	35
2. Die Entwicklung des literarischen Bewußtseins	40
3. Versdichtung	49
3.1 Lyrik	49
3.2 Die gelehrte Epik	53
3.3 Satirische und didaktische Dichtung	54
3.4 Die wichtigsten Autoren	56
3.5 Die volkstümliche Epik: der Romancero	64
4. Prosa	66
4.1 Geschichtsschreibung	67
4.2 Satire, Didaktik und Moralistik	70
4.3 Der Roman	71
5. Das Theater	74
Bibliographie	77

Christoph Strosetzki (Düsseldorf)

Der Roman im Siglo de Oro

1. Geschichtlicher Überblick	84
2. Einleitung	88
3. Der Ritterroman	89
4. Miguel de Cervantes' 'Don Quijote'	91
5. Vom sentimental Liebesroman zum Schäferroman	98
6. Moriskenromane und "historische" Romane	102
7. Von Heliodor ausgehende Romane und Graciáns 'Criticón'	104
8. Der Schelmenroman	107
9. Die Novelle	112
Bibliographie	116

Georges Güntert (Zürich)

Siglo de Oro: Lyrik - erster Teil: Das 16. Jahrhundert 119

1. Höfische und volkstümliche Lyrik der Cancioneros	121
2. Der Petrarkismus	122
2.1. Boscán	124
2.2. Garcilaso	126
3. Fray Luis de León	133
4. Die Romanceros	135
5. Religiöse und mystische Lyrik: San Juan de la Cruz	137
6. Neoplatonischer Petrarkismus: Aldana	141
7. Herrera	142

Zweiter Teil: Das 17. Jahrhundert (1600-1640)

1. Literatenstreite	145
2. Lope de Vega	147
3. Góngora	149
4. Quevedo	153
Bibliographie	156

Michael Rössner (Wien)

Das Theater der Siglos de Oro

0. Einleitender Überblick	161
1. Ursprünge des spanischen Theaters: Höfisches Fest und Renaissance-Ekloge in der Schule Juan del Encinas	162

2. Die Tradition der Humanistenkomödie	166
3. Die weitere Entwicklung vom höfischen Spiel zum Theater: Bartolomé de Torres Naharro und Gil Vicente	168
4. Der Beginn des kommerziellen "Volkstheaters" mit Lope de Rueda	171
5. Die Generation der Tragödienautoren (ca. 1575-1585): Miguel de Cervantes Saavedra, u.a.	173
6. Die Vielfalt der dramatischen Gattungen im 'Siglo de Oro'	176
7. Zur Theorie des spanischen Theaters	177
8. Produktions- und Aufführungsbedingungen des Theaters	179
9. Die Generation Lope de Vegas	181
10. Die Generation Calderóns	186
Bibliographie	190

Dietrich Briesemeister (Berlin)

Religiöse Literatur	192
Bibliographie	212

Christoph Strosetzki (Düsseldorf)

Grammatiker, Humanisten und Moralisten	214
Bibliographie	225

Manfred Tietz (Bochum)

Das 18. Jahrhundert

1. Die Wiederentdeckung und Neubewertung eines Jahrhunderts: die Aufklärung in Spanien	226
2. Die spanische Aufklärung aus zeitgenössischer Sicht	228
3. Historischer Überblick und Periodisierung des 18. Jahrhunderts.	229
4. Grundprobleme des spanischen 18. Jahrhunderts	233
4.1. Die Ausbildung eines unabhängigen "Sozialsystems Literatur"	233
4.2. Aufklärung und Religion	234
4.3. Aufklärung und Zensur	235
4.4. Die Reichweite der spanischen Aufklärung	236

Prosa und Essayistik

1. Der Neubeginn im Denken und in der Literatur Spaniens zu Anfang des 18. Jahrhunderts. Das Werk des P. Feijoo.	238
2. Die Wiederentdeckung der spanischen Vergangenheit	242

3. Das Aufkommen eines Pressewesens in Spanien	243
4. Gebrauchsprosa im Dienst der Aufklärung	246
5. Cadalso, das Spanienproblem und die Folgen	247
Der Roman	250
1. Die Epigonen der Romanproduktion des Siglo de Oro	251
2. Neue Ansätze zu einem spanischen Roman	254
Die Lyrik	
1. Der Vorwurf des 'afrancesamientos' und des Neoklassizismus	256
2. Zur Periodisierung	258
3. In der Kontinuität des Barock	258
4. Die Lyrik des Rokoko	259
5. Die 'philosophische' Lyrik	260
6. Der Übergang zur Romantik	264
7. Neoklassizistische Dichtung	265
8. Volkstümliche Lyrik	265
Das Theater	
1. Der Streit um die spanische 'comedia antigua' und die französierete 'comedia nueva'	266
2. Zur Kontinuität des Barocktheaters	267
3. Der Kampf um ein neues Theater: Die Poetik Luzáns	269
4. Das neue Theater als Ausdruck und Medium einer neuen Ideologie	271
5. Neue Form und alte Inhalte: Huertas 'Raquel'	274
6. Formen des teatro menor: sainete und tonadilla	275
7. Das Theater von Leandro F. de Moratín	275
Bibliographie	278

Hans-Joachim Lope (Marburg)

Die Literatur des 19. Jahrhunderts

1. Das 19. Jahrhundert: Strukturen und Konturen	
1.1 Geschichtlicher Überblick	281
1.2 Neue Medien, neue Techniken, neue Leser	284
2. Utopien, geträumt und gelebt: Die Romantik in Spanien	
2.1 Spanische Romantik, europäische Romantik	285
2.2 Romantik: Wörter, Begriffe, Polemiken	286
2.3 Übergänge: Martínez de la Rosa und der Duque de Rivas	288

2.4 Espronceda und die Lyrik der Romantik	290
2.5 Historische Romane im Zeitalter der Romantik	292
2.6 Der Sieg der Romantik auf dem Theater	294
2.7 Weichenstellungen: Gustavo Adolfo Bécquer	295
3. 'Sentido común' und realistischer Anspruch. Ideenliteratur	
3.1 Der 'costumbrismo'	297
3.2 'Figaro' zwischen Literatur und Journalismus	298
3.3 'Literatura testimonial', Gebrauchsliteratur und Neuromantik	299
3.4 Standpunkte: Ideenliteratur im 19. Jahrhundert	302
4. Erzählte Wirklichkeit in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts	
4.1 Wege zum Realismus: Fernán Caballero	305
4.2 Pedro Antonio de Alarcón	306
4.3 Peredas Entdeckung der Nordprovinzen	307
4.4 Roman und Humanismus bei Juan Valera	308
4.5 Spanische Varianten des Naturalismus	309
4.6 Das Universum des Benito Pérez Galdós	312
5. Übergänge: Strömungen und Gegenströmungen vor 1900	
5.1 Paradigmenwechsel	315
5.2 Angel Ganivet als Wegbereiter	316
5.3 Der junge Unamuno	319
5.4 Das Trauma von 1898	320
Bibliographie	321

Manfred Lentzen (Münster)

Der Roman im 20. Jahrhundert

1. Geschichtlicher Überblick	322
2. Der Roman im 20. Jahrhundert	323
3. Die Generation von 1898	323
4. Der "erotische" Roman	327
5. Der "novecentismo"	328
6. Der Sozialroman	330
7. Der Roman zur Zeit des Bürgerkriegs und die späteren Romane über den Bürgerkrieg	331
8. Der "tremendismo"	333
9. "Realismo social" und "realismo dialéctico"	334
10. Der "experimentelle" Roman	338
11. Rückkehr zu "traditionellen" Formen	341
Bibliographie	342

Klaus Dirscherl (Passau)

Die Lyrik im 20. Jahrhundert

1. Modernismus und 98er Generation	343
2. Avantgarden der 20er und 30er Jahre	347
3. Von der Reinheit zur Revolution	352
4. 'Poesía social', kritischer Surrealismus und neuer Ästhetizismus	356
5. Lyrik als Weg der Erkenntnis	360
6. 'Novísimos' und noch jüngere: postmoderne Provokation und neuer Klassizismus in den 70er und 80er Jahren	363
Bibliographie	367

Wilfried Floeck (Mainz)

Das Drama im 20. Jahrhundert

1. Das spanische Theater um die Jahrhundertwende	369
2. Das Theater Jacinto Benavente	371
3. Die avantgardistischen Theaterexperimente des frühen 20. Jahrhunderts	372
4. Ramón María del Valle-Inclán: von der Mythisierung der Vergangenheit zur Entmythisierung der Gegenwart	375
5. Federico García Lorca und das Theater seiner Zeit	377
6. Das Exiltheater nach dem Bürgerkrieg	381
7. Buero Vallejo und Sastre und die "Generación Realista"	383
8. Das "Neue Spanische Theater"	388
9. Ausblick auf das spanische Theater nach Franco	389
Bibliographie	392

Index

393

Das Theater der Siglos de Oro

0. Einleitender Überblick

Das spanische Drama des 16. und 17. Jahrhunderts zählt mit Sicherheit zu den Höhepunkten der europäischen Theaterentwicklung. Umso erstaunlicher mutet es an, daß dieses Theater sozusagen aus dem Nichts entstanden sein dürfte: die dramatischen Texte, die uns aus dem Mittelalter erhalten geblieben sind, beschränken sich auf ein Fragment eines Weihnachtsspiels aus dem 12. und auf einige wenige geistliche und höfische Spiele aus dem 15. Jahrhundert.¹ Selbst wenn sich aus historischen und juristischen Quellen (etwa den *Siete Partidas* Alfons' des Weisen) schließen läßt, daß es in gewissem Umfang doch eine wenigstens kirchliche Spieltradition gegeben haben muß, so ist klar, daß sie bei weitem nicht an Dichte und Niveau etwa der französischen Dramenproduktion herangereicht haben kann.² Vor allem sind uns keine Hinweise auf eine einheimische Farcen- oder Komödientradition überliefert. Das Theater ist daher um die Jahrhundertwende vom 15. zum 16. Jahrhundert eine völlig neue Realität, die erst ins Bewußtsein der Menschen dringen muß, für die etwa Begriffe wie "comedia" und "tragedia" noch nicht notwendigerweise mit in Dialogform sprechenden Schauspielern auf einer Bühne verbunden waren.³ Diese allmähliche Verankerung in der lebensweltlichen Realität erfolgt im Laufe des 16. Jahrhunderts, das unter starkem italienischen Einfluß steht (vor allem in Bezug auf das Hoftheater, aber auch auf das gelehrte Humanistentheater und später auf die volkstümliche Komödie, für die die *commedia dell'arte* eines der Vorbilder abgibt). Mit Lopes Generation, um die Jahrhundertwende zum 17. Jahrhundert, etabliert sich das spanische Theater dann in einer Weise, die es zum ersten wirtschaftlich organisierten Nationaltheater im modernen Sinn überhaupt werden läßt. Auch im Roman kann man in Spanien das Phänomen der wirtschaftlich orientierten Produktion von Texten einer "Modegattung" (Ritter-, dann Schäfer-, schließlich Schelmenroman) beobachten, das viel mehr den Gesetzen des Literaturmarktes

¹ Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español...*, ²1971, S. 13, spricht von einem "naufragio del que sólo se han salvado dos islotes". Tatsächlich haben auch gründliche Nachforschungen (wie etwa von R.B. Donovan, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto 1958) keine Ergebnisse gebracht. Das jüngst entdeckte *Auto de la Pasión* von Alfonso del Campo (vgl. González Ollé, "Die Anfänge des spanischen Theaters", in: Klaus Pörtl (Hg.), *Das spanische Theater...*) stammt erst aus 1487 und kann die Lücke zwischen den beiden "islotes" nicht schließen.

² Vgl. dazu R. Hess, "Das religiöse Drama in der Romania" und "Das profane Drama in der Romania", in: E. Erzgräber (Hg.), *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 8: *Europäisches Spätmittelalter*, Wiesbaden 1978, S. 657-712.

³ So war es ja im Mittelalter auch bei antiken Komödien (etwa von Terenz) üblich, dramatische Texte zu rezitieren und höchstens von maskentragenden Schauspielern pantomimisch begleiten zu lassen. - vgl. dazu J. Suchomski, M. Willumat, *Lateinische Comediae des 12. Jahrhunderts*, ausgewählt, übersetzt und mit Einleitung und Erläuterungen versehen, Darmstadt 1979, S. 16.

zu folgen scheint, wie wir ihn aus dem 19. und 20. Jahrhundert kennen, als den zeittypischen ästhetischen Normen der Renaissance und des Barock, die durch die starke Rolle des Mäzenatentums und kleiner literarischer Zirkel im Frühabsolutismus geprägt waren. Die Ursache hierfür kann im sozioökonomischen Bereich gesucht werden: in der Gesellschaft vor allem Madrids, die quer durch die Stände von dem aus den Kolonien hereinströmenden Gold lebte, wenig produzierte und viel Zeit für Spektakel und Künste zur Verfügung hatte;⁴ in der finanziell und durch das Interesse der Gegenreformation am Propagandainstrument Theater begründeten Partnerschaft zur katholischen Kirche; wohl aber auch in der enormen Begeisterungsfähigkeit der Spanier für Schauspiele schlechthin, die um 1600 aber zu einer wahren Theatermanie führte. Das war nur möglich, weil dieses Theater zwar adelige Protagonisten und deren Wertvorstellungen auf die Bühne brachte, daneben aber im *gracioso* eine durchaus ebenbürtige volkstümliche Gegenfigur schuf,⁵ die in ihrer kontrastiven Partnerschaft mit den Herrenfiguren auf der Bühne Spiegel der Partnerschaft im Publikum zwischen den gefürchteten "mosqueteros" aus dem Stehparterre und den großen Herren in den Logen war. Erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts führte dann das Palasttheater, das Volk ausschließend, das spanische Drama zu seinen Wurzeln im höfischen Fest zurück, während nur die musikalische Komödie in Form der *zarzuela* als bescheidene Nachfolgerin der großen Epoche des Volkstheaters verblieb. Diese Entwicklung soll hier in groben Zügen und in ihren wesentlichsten Phasen nachgezeichnet werden.

1. Ursprünge des spanischen Theaters: Höfisches Fest und Renaissance-Ekloge in der Schule Juan del Encinas

1.1. Die Wurzeln des spanischen Theaters im Siglo de Oro

Das um 1500 entstehende spanische Theater läßt sich auf wenigstens fünf Wurzeln zurückführen: auf die liturgische Darstellung, auf das höfische Fest, auf Dialoggedichte in mittelalterlicher oder antiker Tradition, auf die gelehrte (und v.a. zur Vorlesung bestimmte) Humanistenkomödie und schließlich auf die volkstümliche Farce, die allerdings erst durch den italienischen Einfluß der *commedia dell'arte*-Tradition theaterfähig geworden sein dürfte. In der ersten Generation

⁴ Vgl. dazu José María Diez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona 1978, vor allem Teil I: "Estructura económica, social y administrativa del espectáculo teatral".

⁵ Übrigens im Unterschied zur französischen Komödie des frühen 17. Jahrhunderts; in den Komödien Corneilles und seiner Generation sind die Protagonisten entweder ausdrücklich (z.B. Pierre Du Ryer, *Les vendages de Suresnes*) oder implizit durch ihren Werthorizont (Geld als Wertmaßstab statt Abstammung, Kriegsruhm oder Ehre) als Bürger gekennzeichnet; die Dienerfiguren sind dort nur ansatzweise entwickelt. In der spanischen Konzeption kann man nun mit H.J. Müller, *Das spanische Theater im 17. Jahrhundert oder zwischen göttlicher Gnade und menschlicher List*, Berlin 1977, S. 12, eine "wahrhaft egalisierende Personenkonstellation" sehen, in der sich "das katholische Weltbild des Siglo de Oro" spiegle, dem zufolge "vor Gott alle Menschen gleich sind". Angesichts der ökonomischen Notwendigkeiten geht es aber wohl vor allem darum, für alle Schichten ein Identifikationsangebot bereitzuhalten, um so den Erfolg des Stückes sicherzustellen.

von Theaterautoren, der mit dem Namen Juan del Encinas verbundenen Salmantiner Schule, haben wir es vor allem mit einer Verschmelzung der ersten drei Erscheinungen zu tun:

1) Schon im Mittelalter dürfte es in gewissem Umfang eine quasi-dramatische Darstellung neuteamentarischer Erzählungen (v.a. Weihnachten, Ostern) zur Verdeutlichung der Heilsgeschichte für Analphabeten gegeben haben (im Siglo de Oro sind dann von den Missionaren ähnliche Spiele für die amerikanischen Indios geschaffen worden): erhalten sind nur das *Auto de los Reyes Magos* aus dem 12. und eine dialogisierte Klage über die Passionsgeschichte von Gómez Manrique aus der Mitte des 15. Jahrhunderts.⁶ Zu Anfang des 16. Jahrhunderts verbindet sich diese Tradition mit der höfischen Festkultur zu höfisch-religiösen *autos* (Encina), mit dem Jesuitentheater zu *autos*, die für das Kirchenvolk bestimmt waren (z.B. jenen von Lucas Fernández), aus denen sich dann im Laufe des 16. Jahrhunderts u.a. die Form des *auto sacramental* entwickelt.

2) Die Dialoggedichte: Aus der mittelalterlichen Tradition ist das Streitgespräch (*Poema de debate*) als Gedichtform überliefert, sei es für sich stehend (*Elena y María, Agua y vino*) sei es in Form von eingeschobenen Dialogen in lyrischen oder erzählenden Werken (etwa im *Libro de buen amor* des Arcipreste de Hita). Aus der Kommunikationspraxis mittelalterlicher Literatur (mündlicher Vortrag vor Publikum) ergibt sich bei solchen Dialoggedichten eine paratheatrale Situation. Ein zum eigentlichen Theater überleitendes Spätprodukt dieser Traditionslinie ist z.B. Rodrigo de Cotas lyrischer Dialog *Amor-Viejo* aus dem späten 15. Jahrhundert. Dazu tritt nun durch die Renaissance das Dialoggedicht aus antiker und humanistischer Tradition, die Ekloge im Sinne von Vergils *Bucolica*. Vorbilder hierfür waren zahlreiche mittellateinische Eklogen, die bis in die karolingische Zeit zurückreichen, aber auch die italienische Eklogendichtung des 15. Jahrhunderts (Boiardo, Sannazaro) und die sich wachsender Beliebtheit erfreuende Schäferdichtung, die sich mit politisch-allegorischen Traditionen des Mittelalters verbinden kann wie in Francisco de la Madrids *Égloga* von 1495. Typisch ist dabei die enge Verbindung von Lyrik und Drama zu Beginn (erst Lucas Fernández führt in der Ausgabe seiner Werke die Trennung zwischen lyrischen und dramatischen Gedichten ein.)

3) Die höfische Festkultur hat ihren Ursprung in der Tradition mittelalterlicher Spiele (Turniere) und Sängerwettstreite sowie in Triumphzügen, die antiken Inszenierungen nachempfunden sind. Schon in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts bringt sie mit Gómez Manriques *Momos* (einer Art Ballett-Pantomimen) erste dramatische Versuche hervor; sie wird vor allem durch das Vorbild der italienischen Renaissancefürstenthöfe geprägt.

⁶ Eine vielfältige Spielkultur wie in Frankreich hat wegen des mozarabischen Ritus, in den sich theaternahe Formen der dargestellten Heilsgeschichte nicht einbauen ließen, in Spanien nicht bestanden, Mirakelspiele treten überhaupt erst im Siglo de Oro als *comedias de santos* auf.

1.2. Juan del Encina (1468-1529)⁷

Juan del Encina beginnt seine Karriere als Hofdichter und Festausstatter bei den Herzögen von Alba, später reist er nach Rom und ist dort an Kardinalshöfen tätig. Seine 14 dramatischen Eklogen entstehen zwischen 1492 und 1513 und werden schon zu seinen Lebzeiten in mehreren Werkausgaben (noch zusammen mit seiner Lyrik) veröffentlicht. Im gedruckten Text ist dabei der eigentlichen Ekloge stets eine kurze Prosabeschreibung des Anlasses der Aufführung (oft mit Fürstenlob) vorangestellt. Nach der (gewöhnlich im spanischen Achtsilber gehaltenen) Ekloge folgt am Ende ein gesungener *villancico* (eine traditionelle Liedform mit tanzartigem Charakter) und damit die Überleitung zum nächsten Programmpunkt des höfischen Festes.

Schema der Eklogen von Juan del Encina

- 1,2: Weihnachtseklogen
- 3,4: Ostereklogen: Passionsgeschichte
- 5,6: Eklogen zum Faschingdienstag/Aschermittwoch
- 7,8: *Ecloga en recüesta de unos amores*: Werben eines Knappen um eine Hirtin, Verkleidung als Schäfer, nach einem Jahr Rückkehr an den Hof
- 9: Weihnachtsekloge "de las grandes lluvias"
- 10, 12: italianisierende Eklogen: Liebeskranke Schäfer klagen ihr Leid
- 11: Allegorische Ekloge: Streit über die Berechtigung der Weltflucht, Entscheidung für Lebensgenuß im Sinne der Renaissance
- 13: "Auto del repelón": Satire des *pastor bobo*, der von den randalierenden Studenten Prügel bezieht
- 14: "Plácida y Vitoriano": italianisierende Ekloge erstmals in der Länge eines "abendfüllenden" Dramas; Neben neoplatonisch liebenden Schäfern tritt als Kontrastfigur wieder der *pastor bobo* auf.

Während die ersten vier Eklogen noch liturgischer Natur sind, weisen die Eklogen fünf und sechs nur noch eine äußerliche Beziehung zum Kirchenjahr auf, da sie am Beginn der Fastenzeit aufzuführen sind, der Inhalt ist dagegen teils politischer Natur (Konflikt mit Frankreich), teils eine Variation über das alte Thema der Schlacht zwischen Carnal (Karneval) und Frau Cuaresma (Fastenzeit). Die vermutlich zum Jahresausklang gespielten Dialoge sieben und acht lösen sich vollends vom kirchlichen Festkalender. Inhaltlich schließen sie an die lyrische Tradition der mittelalterlichen Pastourelle an, die ebenfalls stark dialogisch geprägt war. In der Behandlung des für die Bukolik konstitutiven Gegensatzes zwischen Hof und Land wird letztlich dem Hof der Vorzug gegeben, aber schon die für die Schäferliteratur typische Verkleidung von Höflingen als Hirten angedeutet. In der Gestalt des Mingo finden sich zudem erste Elemente der komischen Hirtenfigur, aus der später der *pastor bobo* und damit einer der Ahnherren des *gracioso* wird. Dieser Typus wird vor allem in der Ekloge 13, dem sogenannten *Auto del repelón* weiterentwickelt, in dem die naiven Hirten von den schlaunen Studenten hinters Licht geführt und verprügelt werden.

⁷ Zu Juan del Encina vgl. auch hier: K. Kohut, Das 15. Jahrhundert, S. 63f, sowie G. Güntert, Siglo de Oro: Lyrik, Teil I, S. 119f.

Die Eklogen 10, 12 und 14 stehen dagegen in der Tradition des italienischen Schäferspiels, in dem Amor die Hirten seine Macht spüren läßt und Liebe zu Leid und bisweilen sogar zum Selbstmord führt, aber auch hier ergänzt der spanische "pastor bobo" das Personenrepertoire. Die letzte Ekloge (*Plácida y Vitoriano*), die 1513 in Rom aufgeführt wurde, vollzieht (schon allein von der "abendfüllenden" Länge her) endgültig den Schritt vom höfischen Spiel zum Schäferdrama. Hier findet sich neben dem Hirten- und Liebesinventar der Prolog einer "niedereren" Figur (des Korbflechters Gil) mit einer Inhaltsangabe des Stückes wie bei dem zur gleichen Zeit in Rom weilenden Torres Naharro; es gibt eine Kupplerin und Szenen im Dienermilieu wie zuvor in der *Celestina* sowie realistische Genreszenen, wie sie im italienischen Bereich nur bei dem parodierenden Ruzante denkbar wären. Vieles ist auch bei Encina Parodie: Als Vitoriano die Selbstmörderin Plácida findet, spricht er ein blasphemisches Gebets-Pastiche, gerichtet an Amor/Cupido: erst eine Vigilie mit lateinischen Brocken als Villancico, dann Psalmen als Gebet mit dem Schlußestribillo: "Pater noster, niño y ciego,/ a tí digo, dios de amor" und schließlich "Lecciones": "Cupido, kirieleyson/ dina Venus, Christeleyson/ Cupido, kirieleyson", und dieses blasphemische Gebet bewirkt tatsächlich die Auferweckung des Mädchens. Bedenkt man, daß dieses Stück an einem Kardinalshof aufgeführt wurde, sieht man, wie frei das Rom der Renaissance unter den weltlichen Genüssen nicht abgeneigten Päpsten wie Julius II. und Leo X. im Umgang mit religiösen Fragen gewesen ist. Somit erweist sich Juan del Encina zwar wie fast jeder in Hofdiensten stehende Renaissancedichter als Mann der "Ordnungsmächte";⁸ aber sein Werk zeigt zugleich auf, daß diese Ordnungsmächte zu Beginn des 16. Jahrhunderts offenbar gehörig in Unordnung geraten waren und daher weitgehende Freiheiten im Umgang mit ihren Dogmen und Prinzipien zugestanden.

1.3. Lucas Fernández (1474?-1542)

Die 1514 veröffentlichten dramatischen Werke von Lucas Fernández, der ebenfalls zwischen 1496-98 im Dienst des Duque de Alba steht und später die von Encina angestrebte Kantorsstelle in Salamanca erhält, haben thematisch und strukturell, aber auch in der Sprache viel mit Juan del Encinas Eklogen gemeinsam: beide verwenden den sogenannten "sayagués", einen literarischen Kunstdialekt, basierend auf dem Dialekt der Gegend von Salamanca. Wie Encina hat Fernández zwei Weihnachtseklogen verfaßt, weiters ein *Auto de la pasión*, sein bekanntestes Werk, das zum Unterschied von Encinas Eklogen mit Sicherheit nur für die Aufführung im Kirchenraum, während der Karfreitagliturgie, gedacht war, und schließlich drei *farsas o cuasi-comedias* mit den stehenden Figuren Bras und Juan. Diese *farsas* bringen, offenbar angeregt von der Lektüre antiker Komödienautoren (Terenz und/oder Plautus), einige traditionelle Komödienfiguren in das spanische Theater ein: so den "bösen Alten", der die

⁸ Schoell, Konrad, in: V. Roloff, H. Wentzlaff-Eggebert (Hg.), *Das spanische Theater...*, S. 12.

Hochzeit des verliebten Schäferpaares aus materiellen Interessen (Abstammung und Geld) verhindert, oder den "miles gloriosus", der im Wortgefecht gegen den "pastor" unterliegt. Dadurch stellen Fernández' *farsas* den ersten Ansatzpunkt zu einer spanischen Komödie im engeren Sinn dar.

2. Die Tradition der Humanistenkomödie

Die in Italien und Frankreich sehr beliebte lateinische Humanistenkomödie mit profanen Themen ist in Spanien erst nach dem Erfolg der in Spanisch verfaßten *Celestina* anzutreffen (das erste Werk dieser Gattung, Juan Maldonados *Hispaniola*, stammt von 1517). Die spanische Produktion ist jedoch sehr früh durch die *Celestina* (eigentlich *Tragicomedia de Calisto y Melibea*)⁹ zu Weltruhm gelangt. Dabei handelt es sich um eine Art Stück ohne Bühne, der Text gibt keine Hinweise auf die Aufführungstechnik, das Publikationsdatum der ersten Version (1499) zeigt, daß es in eine Welt hineingestellt wurde, die über kein Theater im heutigen Sinne, kein theatererfahrenes Publikum, keine Truppen, keine bekannten Komödientypen verfügte. Aber auch mit dem höfischen Fest hat die *Celestina* schon vom Thema her wenig zu tun. Zahlreiche Indizien deuten auf einen Lesevortrag mit verteilten Rollen in einem gebildeten Freundeskreis hin (besonders der Kommentar des Herausgebers Alonso de Proeza zu der Ausgabe von 1514 - "dize el modo que se ha de tener leyendo esta comedia").¹⁰ Die Autorenschaft ist umstritten, das Akrostichon der Eingangscoplas gibt den "bachiller Fernando de Rojas" an, der in seinem Vorwort allerdings betont, er habe nur die Fortsetzung zu dem bereits existierenden ersten Akt (vermutlich um 1490 entstanden) verfaßt, für den als mögliche Autoren u.a. Juan de Mena und Rodrigo de Cota genannt wurden. Als Zweck seines Werkes bezeichnet der Autor die Abschreckung der Jugend von den Gefahren der Liebe,¹¹ als Gewährsmann für die Form der "comedia" (wie die *Celestina* in der Version von 1499 hieß) den römischen Autor Terenz. Die Umgestaltung zur "Tragicomedia" (um 1500) stützt sich auf eine Tradition der lateinischen Humanistendichtung und sollte als Gattungsmischung die Dramenpoetik des Siglo de Oro noch nachhaltig bestimmen.

Die drei Teile der *Celestina*

1) 1. Akt: Calisto, ein vornehmer junger Mann, dringt bei der Verfolgung eines Falken in Pleberios Garten ein, spricht dort mit dessen Tochter Melibea und verliebt sich unsterblich in sie, wird aber abgewiesen. Als er daraufhin liebeskrank wird, rät ihm sein Diener Sem-

⁹ Zur *Celestina* vgl. auch hier: K. Kohut, Das 15. Jahrhundert, Kapitel 5, S. 74ff.

¹⁰ Demzufolge wurde die *Celestina* im 16. und 17. Jahrhundert als Drama, im von der Klassik geprägten 18. und 19. Jahrhundert als Dialogroman angesehen. Erst seit Maria Rosa Lida de Malkiel's *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires 1970 ist die Zugehörigkeit zur dramatischen Gattung eindeutig nachgewiesen und anerkannt.

¹¹ Diese "moralisch-didaktische" Intention läßt sich freilich ebenso in Frage stellen wie etwa die des Arcipreste de Hita im *Libro de Buen Amor*. So sieht etwa Albert Gier in: V. Roloff, H. Wentzlaff-Eggebert (Hg.), *Das spanische Theater...*, S. 33, m.E. zu Recht auch eine gewisse "Sympathie oder Bewunderung" des Autors für Calistos "romantische Leidenschaft".

pronio, der stets das eigene Wohl im Auge hat, die alte Kupplerin, Bordellmutter und Hexe Celestina zu konsultieren. Der treue Diener Pármeno rät vergeblich ab und versucht, die Alte fernzuhalten. Calisto schenkt ihr 1000 Golddukat, sie verspricht, für ihn zu arbeiten. 2) Akt 2-16 der ersten Version (*Comedia*, 1499): Celestina gelingt es durch Teufelsbeschwörung, Melibea zu einem Stelldichein mit Calisto zu bewegen, sie schließlich sogar ihrerseits liebeskrank zu machen; die Kupplerin zeigt dabei jedoch auch menschlich-kreatürliche Schwächen (Angst). Nun wollen die Diener (Pármeno hat mittlerweile seinen Widerstand aufgegeben) auch ihren Anteil an der Belohnung, bringen die Alte im Streit um und werden dafür unverzüglich hingerichtet. Bei einem nächtlichen Stelldichein fällt Calisto von der Mauer und bricht sich den Hals. Die verzweifelte Melibea bekennt vom Turm herab den Eltern ihre Liebe und stürzt sich zu Tode. 3) 2. Version (*Tragicomedia*, Erstdruck 1507): Zwischen den Tod der Celestina und den Calistos werden fünf Akte eingeschoben, die möglicherweise von einem dritten Autor stammen: zwei Insassinnen des Bordells, die ehemaligen Freundinnen der Diener, wollen gemeinsam mit einer Gaunerfigur ("rufián") namens Centurio den Tod der Drei rächen und führen Calistos Tod bei dem Stelldichein, dem nun ein ganzer Monat nächtlicher Liebestreffen vorausgegangen ist, durch einen Überfall herbei.

Die wesentliche Neuerung der *Celestina* besteht in der Einführung "unliterarischer", realistisch gezeichneter Figuren aus dem Volk (im Gegensatz zu den Hirten der Encina-Schule, deren "sayagués" einen Kunstdialekt darstellt, und die teils transponierte neoplatonische Liebende, teils zur Belustigung dienende "bobos" sind). Die Sprache dieser "niedereren" Figuren ist voll humanistischen Bildungsgutes, zugleich aber auch recht derb. Die neuere Forschung hat jedoch gezeigt, daß auch die Dialoge der "niedereren" Figuren nicht einer realistischen Darstellung, sondern einer möglichst großen Variation rhetorisch fundierter Argumentationsstrategien dienen.¹² Im großen und ganzen drückt sich in der *Celestina* aber wohl (ähnlich wie in den Komödien Machiavellis) vor allem ein skeptisches Menschenbild aus, das der Autor durch Beteuerung seiner moralistischen Absicht (im Untertitel: "contiene ... avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas") nur oberflächlich zu mildern vermag.

Die enorme Nachwirkung der *Celestina* drückt sich darin aus, daß der Stoff praktisch sofort in Romanzen verarbeitet wird. Zahllose Stücke, von Torres Naharros *Himenea* bis zu einer *Segunda* (1534), *Tercera* (1539) und *Cuarta parte de la Celestina* (1542) aus der Feder verschiedener Autoren bezeugen ebenso ihre Beliebtheit wie die Übersetzungen (italienisch schon 1506, deutsch 1520, englisch und französisch 1527, 1624 sogar lateinisch durch Kaspar von Barth). Trotz des Verbots durch den Inquisitionsindex bleibt diese Nachwirkung auch in den späteren Generationen erhalten; noch im 19. und 20. Jahrhundert finden sich zahlreiche Bühnenbearbeitungen, 1975 entsteht sogar eine deutsche *Celestina*-Oper.¹³

¹² A. Gier in: V. Roloff, H. Wentzlaff-Eggebert (Hg.), *Das spanische Theater...*, S. 27.

¹³ Siehe zum Nachleben der *Celestina* Eberhard Leube, *Die "Celestina"*, München 1971, S. 53-57 und Dietrich Briesemeister, "Die Sonderstellung der 'Celestina'", in: Klaus Pörtl (Hg.), *Das spanische Theater...*, S. 101.

3. Die weitere Entwicklung vom höfischen Spiel zum Theater: Torres Naharro und Gil Vicente

3.1. Torres Naharro und die Sittenkomödie unter italienischem Einfluß

Bartolomé de Torres Naharro (ca. 1475-1520) stammt aus der Extremadura, aus Torre de San Miguel Sesmero (Provinz Badajoz). Von seiner Biographie ist kaum etwas Sicheres bekannt, um 1500 soll er zum Priester geweiht, kurz danach aber schon wieder Soldat geworden sein. Die oft tradierte Geschichte von einer kurzen Gefangenschaft in den Händen maurischer Piraten ist in der neueren Forschung angezweifelt worden.¹⁴ Ab ca. 1503 lebt er hauptsächlich in Italien, zunächst in Rom. Dort gibt es in dieser Zeit, in der auch die meisten Päpste weltlichen Vergnügungen zugetan sind (vgl. die Ausführungen zu Juan del Encina), eine große spanische Kolonie (10.000 von insgesamt 60.000 Einwohnern waren Spanier, darunter viele *conversos*, auch der päpstliche Hofstaat umfaßte zahlreiche spanische Kirchenfürsten).

Noch in der Nachfolge der Salmantiner Schule von Encina, mit dem er in Rom um die Gunst der Kirchenfürsten wetteiferte, schreibt Torres um 1505 einen *Dialogo del Nacimiento*. Danach überwiegt der Einfluß der italienischen Renaissancekomödie, Nachwirkungen der Encina-Schule bleiben nur in den von *bobo*-Figuren gesprochenen *Introitos* spürbar - auch sprachlich durch Verwendung des *sayagués*. Der Autor steht im Dienst zweier Kardinäle, schließlich übersiedelt er 1517 zu Fabrizio Colonna nach Neapel, wo im selben Jahr die erste Ausgabe seiner Werke (*Propalladia*) mit dem berühmten "Prohemio" (der ersten spanischen Dramenpoetik) erscheint. Die Sammlung enthält sechs *comedias*: *Seraphina* (ca. 1509), *Soldadesca* (1510), *Tropea* (1514), *Jacinta* (1514/15), *Tinelaria* (1516), *Himenea* (1516). Später entstehen noch *Calamita* (1519) und *Aquilana* (1520?).

Das theoretische Werk: der "prohemio" zu "propalladia"

In diesem Vorwort findet sich die erste eigene Komödiendefinition der spanischen Literatur, die einerseits die eingangs erwähnte Unerfahrenheit seiner Zeit mit der Realität des Theaters zeigt, andererseits bereits auf die Gattungsmischung der Schule Lope de Vegas vorausweist: "comedia no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado."¹⁵

Bezüglich Struktur und Aufbau des Dramas hält Torres an der aus der Antike stammenden Fünffaktigkeit fest (bei Lope wird die Dreiaktigkeit üblich), aber er führt schon die später übliche Bezeichnung *Jornadas* für die Akte ein. Er fordert eine Personenzahl zwischen sechs und zwölf, gibt aber gleich zu, in der *Tinelaria*

¹⁴ Vgl. Joseph Gilliet, *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, Philadelphia 1961 (Hg. Otis H. Green), S. 404.

¹⁵ Bartolomé de Torres Naharro, "Prohemio" zu 'Propalladia', in: Federico Sánchez Escribano, Alberto Porqueras Mayo (Hg.), *Preceptiva dramática española...*, S. 63-65.

selbst dagegen verstoßen zu haben. Im Sprechen und Handeln dieser Personen sei die ständische Gliederung zu beachten. Schließlich unterscheidet er zwei Untergattungen der Komödie: die reale oder historische Fakten darstellende *comedia a noticia* ("de cosa nota y vista en realidad de verdad") und die fiktionale *comedia a fantasía* ("de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea").

Das dramatische Werk: Torres' wichtigste Komödien

Allen seinen Stücken ist ein Introito/Argumento vorangestellt, eine witzige und weitschweifige Einführung durch einen *bobo*-Typus in *sayagués*, in der oft auf den Anlaß der Aufführung angespielt wird, und die mit einer kurzen Zusammenfassung des Inhalts ausklingt. Es bildet eine Art Überleitung aus der lebensweltlichen Sphäre in die Bühnenrealität, die zeigt, daß es sich noch immer um ein für ein ganz bestimmtes Publikum konzipiertes höfisches Theater handelt. Der *Introito* weist aber auch auf die Loas des späteren Corral-Theaters voraus, die ebenfalls durch derbe Komik die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Bühne zu lenken trachten.

Die *comedias a noticia* stellen Genrekomödien ohne eigentliche dramatische Handlung dar, die meist der satirischen Betrachtung eines bestimmten Milieus gewidmet sind. So führt die *Soldadesca* Szenen aus dem Leben arbeitsloser Söldner in Rom vor, wobei der Realismus sich mit farcenhaften Elementen wie Prügel-szenen mischt, die sich etwa im Rahmen der Einquartierung von Söldnern bei römischen Bauern mit gegenseitigen Übertölpelungsversuchen oder des Schwindels der Hauptleute mit nichtexistenten Soldaten, deren Sold sie kassieren, ergeben. Die Hauptquelle der Komik bilden jedoch aus Verständnisschwierigkeiten zwischen Italienisch- und Spanisch-Sprechern resultierende Kommunikationsprobleme. Ähnliches gilt für die *Tinelaria*, die eine endlose Reihe von köstlich gezeichneten Schmarotzern in Küche und Haushalt der großen Herren (Kardinäle) vorführt, die nur betrügen und an ihren eigenen Vorteil denken, wobei auch hier viel Komik aus dem Sprachengemisch (Deutsch/Latein, Katalanisch, Französisch, Portugiesisch, Italienisch, Spanisch) und den entsprechenden Mißverständnissen entsteht. Die Moral für die zusehenden Kirchenfürsten wird im *Introito* gleich mitgeliefert: "para que aquí lo riáis/y en casa lo castiguéis".¹⁶

In den *comedias a fantasía* finden sich wie später bei Gil Vicente oft Parallelen zum Ritterroman. Die *Comedia Himenea* lehnt sich jedoch noch mehr an die *Celestina* an, vor allem in der Bedeutung der Diener als handelnde Figuren und in der Struktur der Handlung. Die Figur der Kupplerin selbst kommt freilich ebenso wenig vor wie der Liebestrank, außerdem gibt es ein *happy end*. In der Personenkonstellation (Liebhaber, Dame, eifersüchtiger Bruder als Hindernis) klingt bereits die *comedia de capa y espada* an. In ähnlicher Weise findet sich in der *Aquilana* bereits die Parallelführung von Herren- und Dienerhandlung, die später zu einem Topos des Siglo-de-Oro-Theaters wird: Aquilano

¹⁶Torres Naharro, Bartolomé de, *Comedias*, D.W. McPheeters (Hg.), Madrid 1973, S. 105.

liebt die Königstochter Felicina, sein Diener Faceto ihre Zofe Dileta. Als komische Tölpel treten zwei Gärtner mit einer Vaterunser- und Beschwörungsparodie auf, die die Tendenz zur Hereinnahme des *bobo* aus dem isolierten *Introito* in die szenische Handlung selbst demonstrieren.¹⁷ Vom Standpunkt der Sozialgeschichte ist schließlich die Szene der Rollenumkehr von Interesse: Um Nachrichten über ihren Aquilano zu erfahren (der beim nächtlichen Rendezvous erwisch worden ist, sich aber als Erbprinz von Ungarn erwiesen hat und sie heiraten darf), muß Felicina kurzzeitig mit ihrer Zofe Rollen tauschen und deren Capricen erfüllen (vor ihr knien, Hand küssen, Schleppe tragen). Hier wird eine Aufwertung der Dienerfigur angedeutet, die auch in manchen besonders gebildeten *gracioso*-Figuren des späteren Theaters (etwa dem Turín in *La verdad sospechosa* von Ruiz de Alarcón) sichtbar wird.

3.2. Gil Vicente: Hoftheater zwischen mittelalterlicher Tradition und Charakterkomödie

Gil Vicente (ca. 1480-ca. 1540) schreibt wie viele portugiesische Dichter seiner Zeit ganz oder teilweise in Spanisch (Kastilisch), das als Sprache der Gebildeten am Hof der portugiesischen Könige, an dem er als Hofdichter tätig ist, großes Ansehen genießt. Von seinen 46 Bühnenwerken (überliefert in der 1562 von seinem Sohn Luis herausgegebenen *Copilaçam*) sind 19 ganz in portugiesischer, 12 ganz in spanischer Sprache abgefaßt, 15 weisen gemischtsprachige Dialoge auf, in denen einige Personen Spanisch, andere wiederum Portugiesisch sprechen. Seine frühen Hirtendramen (1502ff.) weisen deutliche Einflüsse von Encina und Fernández auf, wie z.B. das *Auto pastoril castellano*. In weiterer Folge erschließt er dem religiösen Theater freilich auch ganz neue Stoffbereiche, z.B. in seinem Weihnachtsspiel *Auto de la Sibila Casandra*, das eine Verbindung zur antiken Mythologie herstellt.¹⁸ Dazu nimmt Gil Vicente Einflüsse des französischen mittelalterlichen Theaters (*moralités*) und der spätmittelalterlichen Totentanztradition auf, was besonders in den drei *Autos das Barcas* (1517-19) zum Ausdruck kommt. Sehr früh beginnt er neben dem religiösen Theater auch mit einfachen Intrigenkomödien (*farsas*), etwa dem *Auto das Indias*, in dem die untreue Ehefrau eines unheroisch-raffgierigen "Entdeckers" sich mit dem aus den Kolonien heimkehrenden Mann ebenso rasch wie heuchlerisch versöhnt oder der *Farsa de Inês Pereira*, in der die gebildete und anspruchsvolle Inês erfahren muß, daß ein dummer, aber nachsichtiger Ehemann besser ist als ein kluger Haustyranne.

¹⁷ So sieht Nina Cox Davies ("Torres Naharro's comic speakers: Tinellaria and Seraphina", in: *Hispanic Review* 56, 1988, 139-155) auf den Spuren von John Lihani (*Bartolomé de Torres Naharro*, Boston 1979, v.a. S. 149) im Werk des Autors eine allmähliche "Hereinnahme" des *bobo* aus dem *introito* in eine immer stärker ausgestaltete und dramaturgisch aufgewertete Rolle in dem eigentlichen Dramengeschehen, wodurch er zu einem deutlichen Ahnherrn des *gracioso* würde.

¹⁸ Teyssier, Paul, *Gil Vicente...*, S. 48, gibt hierfür eine italienische Quelle, den Ritterroman *Guerino il Meschino*, an, den Vicente in spanischer Übersetzung gelesen haben dürfte.

Um 1521 beginnt Gil Vicente, prunkvollere Ausstattungsstücke zu verfassen, da der Hof offenbar nun raffiniertere Schauspiele verlangt. In der an den König João III gerichteten *Carta-Prefácio* zu *Don Duardos* (1522) erklärt Gil Vicente auch programmatisch seine Absicht, nunmehr kunstvoller und in höherem Stil schreiben zu wollen. Die Stoffe für diesen neuen Dramentypus bezieht er aus den in Blüte stehenden Ritterromanen (z.B. *Don Duardos* 1522, *Amadis de Gaula* 1523) und aus der antiken Mythologie (z.B. *Templo de Apolo*, 1526).

In Gil Vicentes Werk ist somit nicht nur eine starke Erweiterung der Thematik des noch jungen Hoftheaters, sondern vor allem auch eine bedeutende Interaktion mit anderen literarischen Gattungen und Traditionen zu beobachten. Er etabliert zahlreiche Komödientypen: Kupplerin, unwürdige Kleriker, dumme Bauern, unfähige Ärzte, usw., wie sie später in *pasos* und *entremeses* als lächerliche Figuren auftauchen, aber auch das mythologische Festspiel am Hof mit aufwendigem technischen Apparat, wie es in Spanien noch der späte Calderón pflegen wird. Schließlich weist auch bei ihm die Gattungsmischung (hohes und niederes Personal, teils ernste, teils komische Handlung mit *happy end*) bereits auf Lopes Dramenkonzeption voraus.¹⁹

3.3. Die übrige dramatische Produktion der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Die restliche dramatische Produktion dieser Zeit hat eher geringe Bedeutung, es handelt sich meist um Imitationen der zuvor genannten Autoren. Der *Códice de Autos viejos* gibt einen Überblick über diese Produktion meist anonymen Stücke, bei denen das religiöse Theater noch vorherrscht. Der bedeutendste Autor ist Diego Sánchez de Badajoz (gestorben um 1550) dessen 22 vorwiegend religiöse Werke 1554 postum als *Recopilación en metro* veröffentlicht werden. Viele dieser Stücke sind nun nicht mehr für Weihnachten oder Ostern, sondern für Fronleichnam bestimmt, zudem führt Sánchez de Badajoz in großem Umfang Allegorien ein und wird somit zu einem der wesentlichsten Vorläufer des *auto sacramental*. Wie Torres Naharro verwendet auch er eine Eingangsszene im burlesken Ton, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Bühnengeschehen zu lenken; die ebenfalls religiösen *farsas* stehen dem komischen Theater Gil Vicentes nahe.

Darüber hinaus sind durch den Inquisitionsindex von 1559 und das damit verbundene Aufführungs-, Verbreitungs- und Leseverbot vermutlich viele interessante Dramentexte aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts verlorengegangen.

4. Der Beginn des kommerziellen "Volkstheaters" mit Lope de Rueda (1509?-1565)

Ab 1535 besuchen italienische Theatergruppen Spanien, teils mit einem *commedia dell'arte*-Repertoire, teils mit Renaissancekomödien. In einer dieser Truppen lernt Lope de Rueda das Handwerk, ehe er ab 1540 oder 1545 mit seiner eigenen

¹⁹ Zu Gil Vicente vgl. auch hier: G. Güntert, Siglo de Oro: Lyrik, Teil I, Kap. 1, S. 121f.

wandernden Theatertruppe durchs Land zieht. So wird er zum ersten Berufs-Theaterunternehmer Spaniens. Die einfache Bühnenausstattung dieser Zeit beschreibt Cervantes im Vorwort zu *Ocho comedias y ocho entremeses* als vier im Quadrat aufgestellte Bänke mit vier bis sechs darübergelegten Brettern, dazu eine an Seilen von links nach rechts zu ziehende alte Decke, hinter der die Musiker standen.²⁰ Lope de Ruedas Repertoire bestand aus Prosa-Übertragungen italienischer Renaissancekomödien, die oft auf Novellenstoffen (Boccaccio, Bandello) beruhten. Seine Komödien sind mehr Nachdichtungen als eigenständige Schöpfungen, seine Neuerungswirkung beruht daher vor allem auf der Schaffung einer Bühnenprosa, auf der praktischen Theaterarbeit und auf den eingeschobenen Zwischenspielen (*pasos*). Lope de Rueda war als Schauspieler berühmter denn als Autor, seine Paraderollen sind Gauner, Tölpel und Negerinnen und allgemein die Dienergestalten, denen deshalb auch die besondere Liebe des Autors Lope de Rueda gilt, während die Charaktere seiner Protagonisten nicht sehr ausgeführt sind.

Die *pasos* sind kurze Zwischenspiele, meist mit einem oder mehreren gegenüber Encinas Schule weiterentwickelten *bobos*. 1567 gibt Juan de Timoneda postum die erste Ausgabe von Lope de Ruedas Komödien heraus (*Eufemia*, *Armellina*, *Los engañados* und *Medora*, zwei "coloquios pastoriles", *Camila* und *Tymbria*, sowie eine Ausgabe von sieben *pasos* unter dem Titel *El deleitoso*), 1570 veröffentlicht er im *Registro de representantes* weitere drei *Pasos*. Dort findet sich auch ein Hinweis auf Verwendung der *pasos* - wie die *lazzi* der italienischen *commedia dell'arte* sind sie an beliebiger Stelle einsetzbar, um lange Stücke kurzweiliger zu gestalten - zu Beginn, als Ausklang oder als Zwischenspiele, und sie lassen sich mit den verschiedensten Stücken kombinieren. Auch innerhalb der Stücke gibt es "paso-artige" Szenen, die dramaturgisch nicht nötig sind und nur lose mit der Handlung zusammenhängen, aber der Unterhaltung des Publikums durch komische Figuren dienen. Insgesamt sind uns zehn eigenständige und vierzehn in die Komödien eingeschobene *pasos* erhalten. Die Themen sind farcenhafte, oft Betrügereien, manchmal mit volkstümlichem Einschlag (*La tierra de Jauja*). Am bekanntesten ist der *paso Las aceitunas*, in dem eine Familie in einen handgreiflichen Streit über die Frage gerät, zu welchem Preis die frühestens in 20 Jahren zu erwartenden Früchte eben erst gepflanzter Olivenbäume verkauft werden sollen.

Aus der Form des *paso* entwickelt sich später der *entremés* und die ganze Palette der dramatischen Kleinformen des Siglo de Oro. Noch wesentlicher ist Lope de Rueda aber im "praktischen" Bereich: mit ihm etablieren sich die umherziehenden Theatertruppen als professionelle Organisationsform.

²⁰ "No había en aquel tiempo tramoyas, [...] no había figura que saliese de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; [...] El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo." (Cervantes, *Obras completas*, Angel Valbuena Prat (Hg.), Bd. I, Madrid 1986, S. 209).

In der Nachfolge Lope de Ruedas schreibt in Valencia in dieser Zeit sein Herausgeber, der Buchhändler und Verleger Juan de Timoneda (1520?-1583) kurze komische Stücke, vor allem aber religiöses Theater: *Ternarios Sentimentales* (1. Bd. 1558, 2. 1575). Der 1. Band, der sechs Einakter über die Eucharistie enthält, stellt nach Wardropper den "Schlüssel für den Wandel von der "farsa sacramental anónima" zum "auto sacramental precalderoniano" dar; tatsächlich weisen die kurzen Stücke (z.B. *Aucto de la Fee*, 400 Verse) sowohl in der Verwendung von Allegorien (Glaube, Vernunft, Gerechtigkeit; Welt und Mensch) als auch in der Behandlung des für die Fronleichnamsliturgie zentralen Eucharistie-Themas auf diese wichtigste religiöse Theatergattung der Blütezeit voraus.²¹

5. Die Generation der Tragödienautoren (ca. 1575-1585)

Nach der Etablierung des Theaters als wirtschaftlich organisiertes Schauspiel auch außerhalb der Hofgesellschaften kommt es zunächst (vor allem in den großen Theaterstädten Madrid und Valencia) zu einer Blütezeit der Tragödie, deren Ursprünge in humanistischen Versuchen zu finden sind, die antike Tragödie (v.a. Senecas) nach Spanien zu bringen. Das wichtigste Werk in diesem Kontext ist die anonyme *Tragedia de San Hermenegildo* über den Vater/Sohn-Konflikt zwischen dem heidnischen Gotenkönig Leovigildo und dessen getauftem Sohn Hermenegildo.

5.1. Die Tragödienautoren

Die bedeutendsten Tragödienautoren dieser Blütezeit der Tragödie sind:

- der um eine streng klassische Form (fünf Akte, Chor) bemühte Jerónimo Bermúdez (Madrid, 1530?-1599) mit seinen Tragödien *Nise lastimosa* und *Nise laureada*;

- Andrés Rey de Artieda (Valencia, 1544-1613) mit *Los Amantes* (1581), wo sich im Vorwort eine Absage an die Antike findet (Da Spanien großjährig ["en su edad robusta"] sei und in Sprachkunst wie Waffenhandwerk gleichermaßen mächtig, müsse es auch frei sein, seinen eigenen Geschmack zu entwickeln); tatsächlich entsteht hier die Tragödie ohne mythologische "Verursacher", nur durch menschliche Leidenschaft in einem zeitgenössischen Ambiente;

- Cristóbal de Virués (Valencia, 1550-1609), wie Cervantes ein Veteran der Schlacht von Lepanto, der in seinen Tragödien, wie später in Frankreich Alexandre Hardy, eine Vorliebe für menschliche Monster und Verbrecher zeigt (z.B. *La gran Semiramis*, *La cruel Casandra*, *Atila furioso*);

- und schließlich Juan de la Cueva (1550-1610), der nicht nur Dramatiker war, sondern auch Epen, Eklogen und v.a. die Poetik *Ejemplar poético* (1606) verfaßt hat. Seine dramatischen Werke umfassen neben Tragödien auch Tragikomödien; am bekanntesten ist *El infamador*, der als eines der Vorbilder für Tirso de Molina ist.

²¹ Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Madrid 1967.

Juan-Stück *El burlador de Sevilla* gilt und die in der Gegenwart spielende Geschichte eines Wüstlings mit mythologischem Inventar (Götterfiguren, Allegorien) vermischt.

5.2. Ein Dramatiker zwischen den Generationen: Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616)

Neben seinen bekannteren erzählerischen Werken hat Miguel de Cervantes²² sich stets mit besonderer Liebe dem Theater gewidmet.²³ Die erste der beiden Phasen seiner dramatischen Produktion in den 80er Jahren steht unter dem Einfluß der Generation der Tragödienautoren. Aus dieser Zeit sind uns die Stücke *El trato de Argel* und *El cerco de Numancia* erhalten, wobei vor allem letzteres als Spaniens wesentlichste klassische Tragödie angesehen wird.²⁴

El cerco de Numancia, vermutlich 1583 entstanden, schildert in vier Akten den Heldenmut der "Spanier" in der von den Römern belagerten Stadt Numancia, die schließlich den Massenselbstmord der Kapitulation und Gefangenschaft vorziehen. In der Metrik herrscht der getragene Elfsilber vor, die Achtsilber sind auf die wenigen Liebesszenen beschränkt. Allegorische Figuren (*España, Duero, Guerra, Hambre, Fama*) untermalen das Geschehen und weisen auf eine bessere Zukunft (Cervantes' Gegenwart unter Philipp II.) hin.

In den 90er Jahren des 16. Jahrhunderts zieht Cervantes sich nach eigener Aussage wegen der übermächtigen Konkurrenz des "monstruo de la naturaleza" Lope de Vega und seiner Schule vom Theater zurück. Zwischen 1600 und 1615 entstehen einige nicht mehr unmittelbar für die Aufführung geschriebene Stücke, 1615 veröffentlicht als *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* mit einem Prolog über Geschichte und Theorie des spanischen Theaters. Diese Sammlung umfaßt verschiedene auch von Lope gepflegte Gattungen: *capa y espada, picaresca, comedia de santo*, etc., sie übernimmt viel von der neuen Schule, setzt sich aber zugleich ironisch-selbstironisch mit ihren Normen auseinander, etwa wenn in *La entretenida* (einer *comedia de capa y espada*) der Konvention der mehrfachen Heirat am Schluß eine Absage erteilt wird, oder in der Theaterkritik in *Pedro de Urdemalas*:

Pedro de Urdemalas ist eine pikareske Komödie in drei Akten um eine volkstümliche Hauptfigur (eine Art Eulenspiegel). Das zentrale Thema ist das Verhältnis zwischen Theater und Lebensrealität. Dadurch kommt es auch zu Theater auf dem Theater, die Einheit der Handlung wird, anders als in der Lope-Schule, nicht respektiert.

1. Akt: Pedro stiftet als Ratgeber des dummen Alcalde Crespo zwei Ehen, wird dann auf Aufforderung des Zigeunerkönigs Maldonado selbst *gitano*, um die schöne Belica heiraten

²² Zu Cervantes vgl. auch hier: Chr. Strosetzki, *Der Roman im Siglo de Oro*, Kap. 4, S. 91ff.

²³ In letzter Zeit findet auch der Dramatiker Cervantes zunehmend Beachtung in der Kritik: vgl. etwa Robert Marrast, *Miguel de Cervantès, dramaturge*, Paris 1957; Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid 1966; schließlich Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris 1977 und Manuel García Martín, *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*, Salamanca 1980.

²⁴ Vgl. etwa Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español...*, S. 128.

zu können und erzählt als "Aufnahmeprüfung" seine pikareske Lebensgeschichte. Belica träumt jedoch, adelig zu sein und verschmäht ihn.

2. Akt: Pedro betrügt eine hartherzige Witwe, die den Zigeunern kein Almosen gibt, indem er ihr als frömmelnder Blinder einen Besuch aus dem Fegefeuer ankündigt. Als Belica ihn zurückweist, hat er Verständnis dafür, weil auch er von Höherem träumt. Der ihr zufällig auf der Jagd begegnende König läßt sie um ein Rendezvous bitten. Zuvor aber kommt es zu einer Tanzaufführung vor dem Königspaar, in der nach einem grotesken Bauertanz die Zigeuner auftreten. Als Belica strauchelt und der König sie aufhebt, läßt die eifersüchtige Königin sie einsperren.

3. Akt: Pedro als Bote aus dem Fegefeuer entlockt der Witwe ein "Lösegeld" für ihre Verstorbenen. Der Ritter Marcelo enthüllt, daß Belica in Wahrheit die Nichte der Königin ist. Pedro als Student betrügt Bauern um zwei Hühner, dann schließt er sich zufällig vorbeikommenden Schauspielern an ("als Schauspieler kann ich alles sein, auch König") Als der *autor* über die Lage der Theaterleute klagt, wendet sich Pedro um Hilfe an Belica, indem er ihr zu verstehen gibt, sie hätten beide ihr Ziel erreicht: sie wäre Prinzessin in der Realität, er König auf dem Theater. Seine Bitte, der König solle nur professionelle Schauspieler gutes Theater spielen lassen, wird gewährt, Pedro schickt daher das Publikum nach Hause, um hinter der Bühne dem Hof "wirklich gutes" Theater vorzuspielen und kündigt im Schlußmonolog für den nächsten Tag ein neues Stück ohne Schlußheirat an.

Die weiteren Dramentypen dieser Sammlung stehen trotz der Distanz von Cervantes zur Lope-Schule eher in deren Tradition.²⁵ Noch wesentlicher als die *comedias* sind aber die *entremeses*, Zwischenspiele, die eine Weiterentwicklung der *pasos* darstellen; bei Cervantes werden sie zu einer eigenen Kleinkunstform wie die Novelle im Bereich der Erzählgattung (er verwendet teilweise auch Stoffe aus den *Novelas ejemplares*). Die sprachliche Form ist meist, wie schon bei Lope de Rueda, die Prosa. Die Verbindung zur europäischen Farcentradition und die pointenorientierte Struktur zeigt sich etwa in folgendem Beispiel:

La cueva de Salamanca

Zu Beginn erlebt man den rührenden Abschied eines Ehepaars mit - kaum ist er fort, wartet sie mit ihrer Zofe auf die jeweiligen Galane, einen Sakristan und einen Barbier. Zuerst kommt jedoch ein armer Student und bittet um Nachtlager, danach erscheinen die beiden Liebhaber mit einem Essenskorb. Plötzlich klopft der Ehemann an, der zurückgekehrt ist, weil ihm das Wagenrad gebrochen ist. Die zwei Galane verstecken sich im Keller, der Student bleibt. Er behauptet zaubern zu können (weil er in einer Höhle in Salamanca die Magie studiert hat) und beschwört die beiden Versteckten mitsamt ihrem Essenskorb als Teufel aus dem Kohlenkeller. Zum Schluß essen und singen alle gemeinsam.

Ab der Jahrhundertwende zum 17. Jahrhundert, d.h., mit dem endgültigen Triumph von Lope de Vegas *comedia nueva*, erreicht das spanische Theater des Siglo de Oro seine endgültige Form. An dieser Stelle soll daher in kleinen Exkursen ein Überblick über das Gattungsrepertoire, die Dramentheorie und die Theaterpraxis dieser Zeit gegeben werden.

²⁵ Daraus läßt sich wohl nicht unbedingt ableiten, daß Cervantes Lopes poetologische Vorstellungen voll übernommen hat, wie Franco Merregalli ["Para una perspectiva del teatro de Cervantes", in: Ramos Ortega (Hg.), *Teoría y realidad...*, S. 23-35] zu Recht feststellt. Auf der anderen Seite scheint mir die Behauptung eines "frontalen Gegensatzes" zum dominierenden Theatermodell der Zeit (J. Talens, N. Spadacchini in ihrem Vorwort zu Cervantes' *El rufián dichoso - Pedro de Urdemalas*, Madrid 1986, S. 77) übers Ziel zu schießen, insbesondere, wenn daraus eine revolutionäre Wirkungsintention durch Verweigerung gegenüber der Konfliktpotential abbauenden Wirkung tatsächlich aufgeführter *comedias* abgeleitet werden soll.

6. Die Vielfalt der dramatischen Gattungen im 'Siglo de Oro'

Die Aufführung einer *comedia* im Corral-Theater war stets ein Spektakel, das sich aus der Kombination mehrerer dramatischer Kurzformen mit dem eigentlichen Stück ergab.²⁶ Die Einleitung erfolgte durch einen Prolog (Introito, Loa), der der "Einführung" in die Illusionswelt der Bühne dient und seinen Ursprung im höfischen Fest hat. Dort wurde an dieser Stelle der Anlaß der Aufführung (Festtage, Hochzeiten, usw.) genannt. Schon bei Torres Naharro ist dieser einführende Prolog einer komischen Figur, dem *pastor bobo*, übertragen worden. Neben der Einführung in die theatralische Fiktion schlechthin hatte dieser *Introito*-Sprecher auch eine Erläuterung der Handlung (eine kurze Inhaltsangabe) zum besseren Verständnis vorzutragen. Später kam diese spannungsfeindliche Technik aus der Mode. Schon López Pinciano lehnt sie 1596 in seiner Poetik ab.

Dagegen dient die *Loa* im Corral-Theater vor allem dazu, sich Ruhe zu verschaffen und die Aufmerksamkeit der lärmenden, nicht sehr disziplinierten Zuschauer allmählich auf die Bühne zu lenken. Dazu sind alle Mittel recht: derbe Späße, ein direktes Ansprechen des Publikums, usw. Das Publikum wird dabei nicht ohne Ironie als "ilustre senado", "generoso auditorio", "ilustre congregación" bezeichnet, auch Anspielungen auf Ort oder Anlaß der Vorstellung sind noch üblich. Carvallo lobt in seinem *Cisne de Apolo* 1602 die *loa mixta*, die alle vier Grundarten (Lob des Publikums, Inhaltsangabe, Bitte um Ruhe und Tadel der Ruhestörer) enthält. Die Entwicklung läuft vom Monolog zum Dialog, später auch mit Tanzbegleitung; im Palasttheater des 17. Jahrhunderts wird wie im höfischen Fest um 1500 v.a. wieder das Fürstenlob betont.

Zwischen den Akten findet sich nun ein *entremés*, die aus dem *paso* entstandene Hauptform des kurzen Spiels. Es stellt meist ein realistisch-burleskes Gegenstück zur Haupt-*Comedia* dar, das mit wenigen Figuren niedrigen Standes auskommt. Während die *entremeses de enredo* einen kleinen Streich inszenieren, verzichten die *entremeses de costumbres y de carácter* oft überhaupt auf eine zusammenhängende Handlung. An die Stelle des *entremés* tritt bisweilen eine *jácara*, ein ursprünglich volkstümliches, dem Bänkelsang entsprechendes Genre, das die Geschichte eines Anti-Helden erzählt und in extremem Gegensatz zur *comedia* steht. Sie kann auch statt der *Loa* eingesetzt werden. Die Entwicklung läuft hin zu einer komplizierteren Form, der *jácara entremesada*, die nicht bloß gesungen, sondern auch auf der Bühne dargestellt wird. An Formen wie der *jácara* zeigt sich im übrigen, daß die Bedeutung der Bühnenmusik im 17. Jahrhundert gegenüber der Lope-de-Rueda-Zeit besonders stark zunimmt. Die *compañías* haben zwei bis vier ständige Musikanten (Instrumente: Gitarre, Violine, Harfe, Oboe), alle Schauspieler müssen singen und tanzen können. Bis-

²⁶ Die Forschung hat sich in den 80er Jahren wieder verstärkt diesen kombinatorisch verwendbaren Kleingattungen zugewendet. Vgl. etwa als Beispiel die Ausführungen von Hugo Laitenberger, "Ehre und Ehrenrache in den Zwischenspielen von Calderón", in: Angel San Miguel (Hg.), *Calderón...*, S. 95-113.

weilen tritt an die Stelle der bisher genannten Zwischenspiele überhaupt ein *baile*, mit oder ohne Bezug zur Handlung, der sich auch mit dem *entremés* zu einem *baile entremesado* bzw. *entremés cantado* verbinden kann, das aus gesungenen Dialogen unter Verwendung volkstümlicher Romanzen, Lieder und Tänze besteht.

Üblicherweise nach dem Stück, manchmal auch zwischen den Akten, findet sich schließlich eine *mojiganga*, ursprünglich eine volkstümliche, groteske Maskerade, die in der Karnevalszeit, später aber auch im Rahmen der Weihnachts- und Fronleichnamsprozessionen üblich war, und die in einem allgemeinen, das Publikum einbeziehenden Tanz endete. Darüber hinaus waren am Schluß der Aufführung auch *jácaras* und *bailes* möglich.

Die längeren Formen, die von dieser Vielfalt an Vor-, Nach- und Zwischenspielen eingerahmt wurden, erscheinen demgegenüber weniger differenziert: Die Entwicklung des spanischen Theaters geht von Schäferspiel (Encina) und Renaissancekomödie über die volkstümliche Farce Lope de Ruedas und die Tragödie der Generation um 1580 in der Zeit Lope de Vegas hin zu einem *comedia* genannten Kontinuum, das reine Komödien (Intrigen- und Charakterkomödien, v.a. *comedias de capa y espada*, Mantel- und Degenstücke), Tragikomödien, historische Schauspiele (*comedias históricas*), Ehrendramen (*dramas de honor*), lyrische Dramen, Märtyrerdramen (*comedias de santos*), ja sogar Tragödien umfassen kann (etwa Lopes Ehrendrama *El castigo sin venganza*).²⁷ Darüber hinaus entwickelt sich im Laufe des 17. Jahrhunderts eine spezifische Form des religiösen Theaters, das einaktige Fronleichnamsspiel *auto sacramental*, und das barocke Theaterfest, die *fiesta mitológica* (s.u., Kap. 10). All diesen Formen sind aber gewisse Strukturmerkmale gemeinsam, etwa der *gracioso*, die spezifische Form der komischen Dienerrolle, die auch noch im religiösen *auto* ihren Platz hat, und die lyrische (polymetrische) Sprache, die aus ihnen im eigentlichen Wortsinn "dramatische Gedichte" macht.

7. Zur Theorie des spanischen Theaters

7.1. Die italienische Vorgeschichte

Die Geschichte der europäischen Poetiken in der Renaissance ist zunächst eine Geschichte der humanistischen Rezeption antiker Dichtungslehren, die teilweise über die mittelalterliche Rhetorik vermittelt worden ist. Zu Beginn orientiert man sich an Horaz' *Epistola ad Pisones* und Plato. Ab 1508 beginnt der Siegeszug des Aristotelismus, der 1540-1600 in Italien eine Reihe von Kommentaren und eigenständigen Poetiken hervorbringt. Wichtige Fragen in diesem Zusammenhang waren:

1) *Gattungstheorie*: Bei Aristoteles wird von den dramatischen Gattungen nur die Tragödie behandelt, daher gebührt ihr der Vorzug. 2) *Stil und Personal*: Aus

²⁷ Menéndez Pelayo unterscheidet allein für Lope 18 (nach Themen gegliederte) Gruppen von Dramen - vgl. J.L. Alborg, *Historia de la literatura española...*, Bd. II, S. 295f.

der aristotelischen "Angemessenheit" folgert man die Beschränkung des Personals in der Tragödie auf Götter, Könige und Fürsten. 3) Die "drei Einheiten": Aus der Einheit der Handlung bei Aristoteles und der beiläufigen Erwähnung, daß Tragödien meist nicht länger als ein Sonnenlauf oder wenig darüber dauern, formen die italienischen Kommentatoren die Theorie der drei Einheiten (Ort, Zeit, Handlung). Für die Komödie wird Aristoteles "adaptiert", indem man auf die Komödienpraxis von Plautus und Terenz verweist: man fordert auch hier die drei Einheiten und eine "angemessene" Personendarstellung, die Unterschiede zur Tragödie betreffen nur die Themen und das Personal der Stücke. Die Vermischung von Tragödie und Komödie wird mehrheitlich abgelehnt.

7.2. Die spanische Theoriediskussion

Eigenständige Poetiktraktate treten in Spanien erst später auf als in Italien, sieht man von Torres' Vorwort zur *Propalladia* einmal ab.²⁸ Ein Problem bildet die Terminologie: Der Begriff *comedia* wird verwendet für 1) Gegensatz zu *tragedia*; 2) für das Drama im allgemeinen; 3) für das "teatro nacional español", was in der Folge oft Tragikomödie im Sinne Lopes heißt. Um 1590 verfaßt Alonso López Pinciano den ersten, gemäßigt aristotelischen Dialogtraktat *Filosofía antigua poética*, veröffentlicht 1596; darin zeigt sich eine Vorliebe für die Tragödie, weil der Autor noch unter Eindruck der Generation der Tragödienautoren steht, es wird aber auch die Komödie gelobt. Pinciano vertritt durchaus originelle Ansichten (z.B. Freiheit bei den drei Einheiten), lehnt aber jede Gattungsmischung (Tragikomödie) ab. Der erste Apologet der Lope-Schule ist Luis Alfonso de Carvallo: In seinem Dialogtraktat *El cisne de Apolo* (1602) wird die Dramatik als höchste literarische Gattung gesehen, die *comedia* von heute nehme dabei Anregungen aus allen nur denkbaren "Blütenarten der Poesie" auf.²⁹ Da er stark von der platonischen Furor-Lehre beeinflusst ist, wird Carvallo von späteren Aristotelikern abgelehnt. Auch der bereits erwähnte Juan de la Cueva wendet sich in seinem *Ejemplar poético* (1606) mit dem Argument "Die Zeiten ändern sich" gegen die Nachahmung der Antike. Er verteidigt auch die Einführung von "reyes y dioses" in die *comedia* (gemischtes Personal). Lope de Vega selbst hat seine theoretischen Vorstellungen im *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), einer wenigstens partiell ironischen Antwort an eine aristotelische Akademie in Versen, zusammengefaßt. Der Autor behauptet dort, er wäre ja gerne Aristoteliker, aber das Publikum gestatte es ihm nicht. In der Folge wird die Dreiaktigkeit für jedes Drama vorgeschrieben, es werden Regeln für eine (polymetrische) Versifizierung angegeben, ebenso Anweisungen zur Personenzeichnung, wobei Lope vor allem mit der Notwendigkeit der Spannung argumentiert. Die Einheiten werden zwar gerühmt, aber mit dem Geschmack des Publi-

²⁸ Für die spanische Dramentheorie ist immer noch aktuell die bahnbrechende Arbeit von Margarete Newels, *Die dramatischen Gattungen in den Poetiken des Siglo de Oro*, Wiesbaden 1959.

²⁹ "de todos los géneros de flores que en la poesía se puede imaginar", Sánchez Escribano, Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española...*, S. 117

kums wird der Verstoß gegen sie entschuldigt (Ausnahme: Einheit der Handlung). Das Motto scheint also zu lauten: "Erlaubt ist, was gefällt".

Danach dreht sich die Diskussion hauptsächlich um die Unterstützung oder Ablehnung Lopes bzw. seines Konzepts der "comedia nueva"; aber trotz heftiger Attacken der Aristoteliker wie Suárez de Figueroa und Cascales setzen sich in der Praxis Lopes Vorstellungen durch.

8. Produktions- und Aufführungsbedingungen des Theaters im 'Siglo de Oro'

Das spanische Theater ist eng mit der Kirche verbunden: Die Truppen bilden sich immer zu Fronleichnam (schon ab 1520), und vor allem im 17. Jahrhundert ist die festliche Aufführung eines *auto sacramental*, die durch die Gemeinden fürstlich bezahlt wird, die finanzielle Basis dieser Unternehmungen. Dazu kommt die Verbindung mit den Spielstätten (Höfen - *corrales*), die meistens Laienbrüderschaften gehören, welche mit dem Erlös Spitäler und Waisenhäuser finanzieren, so daß die Kirche immer am Theater wirtschaftlich partizipiert und daher bei aller moralischen Gegnerschaft Interesse daran haben mußte, es zu erhalten. Zudem ist das Theater ein wichtiges Mittel des religiösen Anschauungsunterrichts im Rahmen der Gegenreformation ebenso wie bei der Missionierung Lateinamerikas.

8.1. Die Spielstätte

Gespielt wird zu Beginn wie erwähnt in Höfen von Brüderschaften (*cofradías*), die Spitäler betreiben und Geld dafür brauchen. Ab 1570 gibt es fast überall in Kastilien solche festen Spielstätten, in Madrid zwei: den Corral de la Cruz und den Corral del Príncipe. Ein solcher *corral* bestand aus drei großen Teilen: der *Vivienda* (8 x 10,5 m,³⁰ Eingangshalle, Kasse, kleine Läden, Büros, Garderobe), dem Hof (14 x 7,5 m, 110 Bänke à 3 Personen und viele Stehplätze, am Rand 3 *gradas*, überdachte Stufen; für Adel und Reiche darüber *apostentos*, an den umgebenden Hauswänden angebaute, manchmal auch mit diesen verbundene Logen) und der hölzernen, erhöhten und überdachten *Bühne*, 2,5 m hoch, 7,5 x 4,2 m. Der darunterliegende Hohlraum enthält Herrengarderobe und Requisitenraum, im späteren Hoftheater auch die Bühnenmaschinerie, im *corral* gibt es jedoch nur die *tramoya*, eine sackartige Leinwandpyramide, die drehbar war, verschiedene Schauplätze simulieren konnte und verborgenes Auf- und Abtreten ermöglichte, dazu eine einfache Falltür und Versenkung. Hinter der Bühne ist die Damengarderobe aufgebaut, darüber zwei Gänge, etwa für Turmszenen. Dazu kommen die Logen an der Rückwand, v.a. die *cazuela* für Frauen aus dem Volk: ein geschlossener Holzkäfig, 8,4 m lang, mit eigenem Eingang und einem *apretador*, der nachzudrängen hatte, um das Fassungsvermögen zu erhöhen. Später entstand darüber wegen großen Andrangs noch eine *cazuela alta*, dazwi-

³⁰ Die Zahlenangaben entsprechen dem Corral de la Cruz.

schen lagen die "Staatslogen" für den *Consejo de Castilla* und die Madrider Ratsherren.

In der Levante (Valencia) bzw. in Andalusien (Sevilla) waren die Theater dagegen überdacht, die Beleuchtung erfolgte durch Fenster (Kerzenbeleuchtung war verboten, die Stücke beginnen daher - im *corral* wie im gedeckten Theater - je nach Jahreszeit zwischen zwei und vier Uhr nachmittags). Diese überdachten Theaterbauten waren an italienische Vorbilder (Palladio) angelehnt und verfügten vor allem in Katalonien nicht über Stehplätze, was die ständische Gliederung etwas milderte.

8.2. Die Organisation des Bühnenwesens

Die administrative Theater-Hierarchie sah wie folgt aus: An der Spitze stand ein *protector* als oberster Herr und Richter; er läßt die *compañías* zu, genehmigt die Stücke nach Begutachtung durch die Zensur, ernennt die nachgeordneten Beamten und erstellt die Theaterordnung. Neben den administrativen Theaterbeamten (*comisarios*) fungieren als Ordnungsbeamten eigene *alguaciles*, von denen je einer in jedem *corral* mit seinem Gefolge auf der Bühne saß, um die Ordnung während der Vorstellung zu überwachen.

Die *Schauspieler* schließen sich in Truppen zusammen: vom Einmannensemble (*bululú*) bis zur *compañía* (16-20 Schauspieler) unter einem Theaterunternehmer (*autor de comedias*: Direktor, Regisseur, Dramaturg in einem, erwirbt die Stückrechte vom *poeta* und haftet für alles). Ab 1600 ist für eine *compañía fija* eine königliche Konzession erforderlich, die Zahl dieser Truppen wird mit acht, ab 1615 mit zwölf begrenzt. Daneben gibt es viele (zeitweise bis zu 300) *compañías de la legua*, die in kleineren Dörfern spielen - ab 1646 sind sie jedoch verboten. Die *compañía fija* umfaßt ca. 20 Mitglieder, die Schauspieler haben meist einen Jahresvertrag mit einer nach Rollenfach gestaffelten Bezahlung, der jeweils ab Ostern (dem Probenbeginn für das Fronleichnamsspiel) läuft. Neben *autor* und Schauspielern gehören zur Truppe ein Requisiteur (*guardarropa*), ein Billeteur (*cobrador*) und ein Souffleur (*apuntador*). Ab 1631 gibt es mit der *cofradía de los representantes* eine Art Sozialversicherung, sie ist auch für die *compañías de la legua* zuständig, sorgt für Mittellose und kann den *autor* zu Gagenfortzahlung bei Krankheit zwingen. Die Finanzierung erfolgt durch Beiträge des *autor* und der Schauspieler.

Getrennt von den Ausführenden agierte der *poeta*: Der Dichter konnte bei hoher Produktionsgeschwindigkeit vom Theater recht gut leben (deshalb die "Vielschreiberei"). Er verkaufte sein Stück mit allen Rechten an den *autor*, der es später drucken lassen konnte. Der *poeta* bekam in diesem Fall keine Tantiemen mehr, was zu mangelndem Interesse der Dramatiker an Buchausgaben und dadurch zu sehr fehlerhaften Drucken führte.

Das Publikum umfaßt alle Bevölkerungsschichten³¹ - auch viele stellenlose Diener, einfache Handwerker, Tagelöhner, usw., da die Eintrittspreise sehr niedrig sind und kaum andere Unterhaltungsveranstaltungen angeboten werden. Gefürchtet waren vor allem die *mosqueteros* im Stehparterre mit ihren Pfeifkonzerten und Wurfgeschossen. Manchmal gab es sogar Stinkbombenattentate. Zugleich war das Theater aber auch ein gesellschaftliches Ereignis für Adel und Bürgertum in den Logen.

8.3. Theatermaschinerie und Aufführungspraxis

Schon die Tragödienautoren um 1580 verwendeten etliche technische Hilfsmittel. Das Palasttheater verfeinert dann vor allem die Geräusch- und Lichteffekte. Kompliziertere Hebeeinrichtungen, Versenkung und dergleichen für "Erscheinungen" und Effekte spielten besonders bei Privataufführungen am Hof (*fiestas mitológicas*) und im religiösen Theater eine Rolle, sonst waren sie zu teuer. Die Corral-Bühne hat zwei Seiteneingänge, manchmal dazu einen durch einen Vorhang verdeckten Mitteleingang; Balkon, Fenster, Fassade der Rückwand können einbezogen werden. Dazu gibt es bewegliche Dekorationsstücke aus bemalter Leinwand. Im Palasttheater findet sich bereits eine perspektivische, wesentlich kunstvollere Dekoration, bei den *autos sacramentales* ebenfalls. Dort ist sie allerdings auf mehreren Wagen (*carros*) aufgebaut, die zusammengeschoben die Spielstätte ergeben. Die Kostüme - teils Eigentum der *compañía*, teils der Schauspieler, vor allem bei den *primeros actores* - sind prächtig und teuer und machen einen Teil der Faszination des Theaters aus.

9. Die Generation Lope de Vegas

9.1. Die "minores"

Vorläufer und Anreger, teilweise auch Schüler Lopes war eine Gruppe von Autoren in Valencia um den Canónigo Tárrega. Dazu gehört etwa Guillén de Castro (1569-1630), bekannt vor allem durch seine beiden *Cid*-Dramen *Las mocedades del Cid* I und II, die Romanzenstoffe aus der Jugend des Cid behandeln und später Vorbild für Corneilles berühmtes Drama *Le Cid* wurden. Aber auch in Kastilien und Andalusien beginnen sehr bald Autoren, Lopes Dramenkonzeption zu übernehmen, etwa Antonio Mira de Amescua (1574-1644), dessen *comedia de santo* "El esclavo del demonio" von 1612 das Faust-Motiv des Teufelspaktes behandelt, oder Luis Vélez de Guevara (1579-1644), der Autor der *novela picaresca* *El diablo cojuelo*, der wie Lope eine Vorliebe für Romanzenstoffe zeigt (*La serrana de la Vera*). Der Priester José de Valdivielso (ca. 1575-1638) schreibt

³¹ Siehe dazu (und auch zu der vorhergehenden Schilderung der administrativen Organisation und der sozialen Lage der Theaterschaffenden) José María Díez Borque, *Sociedad y teatro...*, die Materialsammlungen von J.E. Varey, Norman D. Shergold, (*Comedias en Madrid 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, London 1989; *Los arriendos de los corrales de comedias de Madrid 1587-1719. Estudio y documentos*, London 1987), sowie Josef Oehrlein, *Der Schauspieler im spanischen Theater...*

nur *autos sacramentales* und *comedias divinas*, sein religiöses Theater ist aber viel volkstümlicher als das Calderóns, er verbindet realistische und allegorische Elemente (z.B. in *El hospital de los locos*). Luis Quiñones de Benavente (ca.1592-1651) schließlich ist der große Meister des *entremés* nach Cervantes (1645 erscheint seine Sammlung *Joco seria*). Der *entremés* wird bei ihm endgültig zum satirisch-moralischen Einakter, der nun ebenfalls gereimt ist; dargestellt wird entweder ein farcenhafter Streich ("burla": ein *gracioso* lenkt das Opfer ab, eine zweite Person stiehlt ihm Geld oder entführt seine Frau) oder ein realistisches Sittenbild.

9.2. Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635)

Lope ist die prägende Gestalt der Theaterentwicklung im Siglo de Oro. Durch seine ungeheure Popularität bei allen Volksschichten macht er das Drama zur dominierenden Literaturgattung. Cervantes' Wort vom "monstruo de la naturaleza" zeugt ebenso von seiner Wirkung wie die volkstümliche Redensart "es de Lope", die heute ungefähr "das ist super!" lauten müßte. In seiner Jugend wegen Spottgedichten auf seine erste große Liebe Elena Osorio (Tochter eines *autor*, Ehefrau eines Schauspielers) aus Kastilien verbannt, lernt er in Valencia die dortige Dramatikerschule kennen, die auch während der Blütezeit der Tragödie die Komödie gepflegt hatte. In den folgenden Jahren, vor allem nach seiner Rückkehr nach Madrid (1595), entwickelt Lope sein Konzept der *comedia nueva*, das sich durch bewußte Gattungsmischung Tragödie-Komödie, v.a. auch im Stil und im Personenrepertoire, ebenso auszeichnet wie durch das Übergewicht der spannungsgeladenen Handlung gegenüber den Charakteren bei gleichzeitiger Handlungseinheit. Bei den Komödien im eigentlichen Wortsinn kommt dazu noch die Konvention der mehrfachen Hochzeit am Schluß. In der *comedia nueva* gelangt auch die Dienerfigur des vorhergehenden Theaters im Typus des *gracioso* zu ihrer vollen Ausformung: der Diener ist nun eine Kontrastfigur zu seinem idealistischen, verliebten Herrn, die sich im Gegensatz zu dessen vergeistigten Liebesproblemen durch irdische Interessen wie essen, trinken und schlafen bemerkbar macht. Er ist jedoch nicht mehr als Tölpel gezeichnet wie der *villano bobo*, sondern mit einem gewissen Hausverstand begabt, oft sogar als Ratgeber wichtig für seinen Herrn. Dramaturgisch ist er einerseits Hauptträger der Komik, andererseits Mittler zum Publikum durch seine *Apartes* und die Möglichkeit der Identifikation, die er vor allem dem Stehparterre bietet. Die meisten *graciosos* tragen sprechende Namen, die an sich bereits eine komische Wirkung auslösen.³² Mit Lope vollendet sich auch die durchgehende Versifizierung des Dramas in ständig wechselnden metrischen Formen (Polymetrie).

Durch die erwähnte Gattungsmischung kann sich nun unter dem Begriff *comedia* wie erwähnt jede traditionelle Gattung von der Komödie über die Tragi-komödie bis zur Tragödie verbergen. Angesichts der riesigen Zahl seiner Stücke

³² Siehe dazu Barbara Kinter, *Die Figur des Gracioso...*

läßt sich Lopes Werk, vor allem in diesem Rahmen, daher nur exemplarisch anhand einiger weniger Dramentypen erörtern:

1) *Ehrendrama* (Mischung Tragödie/Komödie): Viele dieser Stücke lassen sich auf ein Dreiecksschema der Macht zurückführen: Der guten, ehrlichen Landbevölkerung steht ein ungerechter Feudalherr gegenüber, der sich meist sexuelle und damit gegen die Ehre gerichtete Übergriffe erlaubt; in diesen Konflikt greift ein rettender König ein, der den Feudalherrn bestraft. Ideologisch bildet bei Lope den Hintergrund dieses Schemas wohl der beginnende Absolutismus mit seiner Tendenz zur Einschränkung der Feudalrechte, wobei der König ein Bündnis mit dem "Volk" gegen den Adel sucht.

Drei Beispiele dieses Dramentyps: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1610?), *Fuenteovejuna* (ca. 1613), *El mejor alcalde, el Rey* (ca. 1621) weisen folgende strukturellen Gemeinsamkeiten auf: Beginn mit Hochzeit eines bäuerlichen Paares, der Bräutigam ist ein "villano noble" und bekleidet oft ein Ehrenamt bzw. ist sogar ein kleiner Hidalgo. Der örtliche Feudalherr ist entweder von Natur aus böse oder wird durch eine "pasión" geblendet und stellt so der Frau mit List und Gewalt nach. Angesichts dieser Situation nehmen die beleidigten *villanos* pflichtwidrig die Rache selbst in die Hand (1, 2) oder wenden sich an den König (3); dementsprechend erfolgt zunächst eine Untersuchung bzw. Strafandrohung gegen sie (1,2) oder es wird die Strafe an dem Feudalherrn vollstreckt (3). In jedem Fall erhalten jedoch die *villanos* am Ende Recht, wie es auch moralisch gerechtfertigt erscheint, und zwar durch eine jeweils souveräne Entscheidung des Königs, die freilich dadurch erleichtert werden kann, daß die Feudalherren jeweils nicht nur gegen die Moral verstoßen und sich an ihren Untertanen vergehen, sondern auch dem König die Treue brechen. Besonders interessant sind die Frauenfiguren, v.a. Casilda in *Peribáñez* als die treue Ehefrau par excellence, oder Laurencia in *Fuenteovejuna*, die nach ihrer Vergewaltigung die zögernden Männer des Dorfes zum Aufstand mitreißt, indem sie ihnen ihre Männlichkeit abspricht, wenn sie zu feig sind, die Frauen zu verteidigen. Eine Fortsetzung findet die Tradition des Ehrendramas in der vorgeführten Konstellation schließlich in Calderóns *El alcalde de Zalamea*.

2) *Das lyrische Drama*: Manchmal sind Lopes Dramen so stark lyrisiert, daß sie förmlich um ein oder mehrere Gedichte gebaut werden, besonders, wenn sie Romanzenstoffe behandeln: so etwa *El caballero de Olmedo*, beruhend auf der gleichnamigen Romanze über den Eifersuchtsmord an einem jungen Ritter 1521 zwischen Medina del Campo und Olmedo. Das Stück enthält auch Elemente des *Celestina*-Stoffes. Vom Personal her liegt ebenfalls eine Gattungsmischung vor (zahlreiche Dienerfiguren), der Ausgang ist der einer Tragödie (Tod des *galán*, Bestrafung der Mörder durch den König).

3) *Tragödie*: Die reine Tragödie ist bei Lope selten, ein Beispiel wäre jedoch sein bekanntes Stück *El castigo sin venganza* (1631), beruhend auf einem in der 44. Novelle *Bandellos* behandelten historischen Stoff, der unerlaubten Liebe der jungen Frau des "libertinen" Herzogs von Ferrara zu ihrem Stiefsohn, der schließlich vom Herzog gezwungen wird, die Geliebte zu töten, um dann als Muttermörder hingerichtet zu werden. Die Hauptpersonen sind durchweg Hochadelige, und durch die geschickte Schlußwendung (der "böse" Herzog ist plötzlich geläutert, ehe er zu der schrecklichen Rache schreitet) ist angesichts der Fatalität der Katastrophe sogar ein Hauch von antiker Schicksalstragödie zu spüren.

4) *comedia de capa y espada*: Ursprünglich rein auf Äußerlichkeiten anspielend (nächtliche Straßen- bzw. Fechtszenen), bezeichnet dieser Begriff bald die handlungsbetonte Intrigenkomödie schlechthin, in der mehrere *galán*-Figuren um eine oder mehrere Damen werben, bis es schließlich ein *happy end* mit mehrfacher Hochzeit gibt. Eine der bekanntesten und auch heute noch gespielten Komödien dieses Typs ist *La dama boba* (1613), in der die Charakteristika der *capa y espada*-Komödie mit einer Behandlung der neoplatonischen Liebestheorie verbunden werden:

Liseo reist mit dem *gracioso* Turín nach Madrid, wo er sich aufgrund einer Vereinbarung der Eltern mit der dummen, aber mit einer reichen Mitgift ausgestatteten Finea verheiraten soll. Er lehnt sie aufgrund ihrer Dummheit bald ab und fühlt sich zu ihrer Schwester Nise hingezogen, die einen literarischen Salon führt. Nise liebt Laurencio, der aber kein Geld hat und sich deshalb in einem Monolog-Gedicht davon zu überzeugen versucht, daß er Nise aufgeben muß, weil ein *caballero pobre* eine reiche Partie braucht. Er wendet sich deshalb Finea zu und erweckt in ihr tatsächlich Liebe, die sie allmählich (zwischen den Akten vergeht jeweils ein Monat) klüger werden läßt. Dazwischen kommt es fast zum Duell zwischen Laurencio und Liseo, wobei ersterer glaubt, um Finea, letzterer, um Nise zu kämpfen. Als Finea im letzten Akt durch Liebe klug geworden ist, will Liseo nun doch um sie werben, sie ist aber nun sogar klug genug, sich wieder dumm zu stellen. Am Schluß versteckt Finea sich mit ihrer Zofe auf Befehl des Vaters in derselben Rumpelkammer, in der sie vorher Laurencio und seinen Diener (*gracioso*) verborgen hat. Als die vier gefunden werden, bleibt aus Ehrengründen nur die Hochzeit übrig, es gibt also eine doppelte Doppelhochzeit (zwei Herrenpaare, zwei Dienerpaare).

5) *comedias históricas*: Hier behandelt Lope Stoffe aus der spanischen Geschichte, teilweise auch aus mittelalterlichen Epen und Romanzen. Die Einheiten von Zeit und Ort werden bei diesem Typus gar nicht mehr respektiert (so vergehen etwa in *Los paces de los Reyes o judía de Toledo* zwischen den Akten einige Jahrzehnte).

Weitere Dramentypen sind etwa die italienisch beeinflussten Schäferdramen (*comedias pastoriles*), die auch parodistischen Charakter tragen können (*Arcadia*) oder der weite Bereich des religiösen Theaters (*autos sacramentales, comedias de santos*). Insgesamt soll Lope nach eigener Aussage an die 2000 Stücke geschrieben haben, ca. 450 davon sind uns erhalten.

9.3. Tirso de Molina (ca.1580-1648)

Tirso de Molina ist das Pseudonym des Mercedariermönchs Gabriel Téllez. Er wird 1606 zum Priester geweiht, im selben Jahr beginnt seine Aktivität als Theaterautor. 1625 wird er von der "Junta de reformación" wegen seiner "profanen" *comedias* verurteilt und aus Madrid fortgeschickt. In Sevilla schreibt er dann *El condenado por desconfiado* und *El burlador de Sevilla*. Im Zentrum seiner Stücke steht meist eine moralistische Sittenkritik aus christlicher Perspektive,³³ daneben ist Tirso aber auch der Autor von perfekt gebauten Unterhaltungsstücken vom Typus der *comedia de capa y espada* (z.B. "Don Gil de las calzas verdes").

³³ Dietrich Briesemeister spricht sogar von einer "eindrucksvollen Predigt von der Bühne herab" [in: Klaus Pörtl (Hg.), *Das spanische Theater...*, S. 229].

Sein bekanntestes Stück ist *El burlador de Sevilla o convidado de piedra*, mit dem der Siegeszug des Don Juan-Stoffes beginnt. Es geht vermutlich auf volkstümliche Quellen zurück, wenigstens was das Motiv des steinernen Gastes anbelangt. Der erste Teil des Dramas ist streng symmetrisch gebaut: Don Juan verführt zwei adelige Damen und zwei Frauen aus dem Volk, immer alternierend, und zwar mehr durch Gewalt und List als durch Liebeskünste. Sein Diener/*gracioso* Catalinón warnt ihn mehrmals vor Gottes Strafe, er antwortet stets mit einem leitmotivischen "Tan largo me lo fiáis" (So lange gebt ihr mir Kredit!). Erst nach der letzten Verführung tritt das zweite Motiv auf, die Rache des Toten (steinerner Gast), die mit Tod und Höllenfahrt des Don Juan endet, wobei seine Bitte um einen Priester "zu spät" kommt. Don Juan ist zum Unterschied zu späteren Bearbeitungen (z.B. Molière) kein Libertin, Freigeist und Vernunftmensch, sondern dem Wertekatalog seiner Zeit durchaus verhaftet (Kult der Ehre und Tapferkeit, der allerdings Listen und brutale Gewalt zuläßt) und ein exemplarischer Sünder: er glaubt an Gott, denkt sich aber das Jüngste Gericht so fern, daß er sich einstweilen darum nicht zu kümmern braucht.

Ein ähnliches, noch eindeutiger religiöses Drama über Sünde und Verdammnis bildet *El condenado por desconfiado*. Hier spielt der theologische Gadenstreit zwischen den Jesuiten (Molinisten) und den Dominikanern um 1600 herein, in dem es um die Frage des freien Willens geht, die auch noch in Pedro Calderóns *La vida es sueño* erörtert wird. Typisch für Tirso de Molina sind darüber hinaus die besonders aktiven Frauengestalten, mit deren Gestaltung als eigentliche Protagonistinnen seiner Dramen er über die rein äußerliche und wohl auch ein wenig voyeuristisch motivierte Vorliebe des Siglo de Oro für Frauenrollen in Männerkleidern weit hinausgeht: vgl. v.a. die Titelfigur in *Marta la piadosa* und die Juana in *Don Gil de las calzas verdes*.

9.4. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (ca.1580-1639)

Juan Ruiz de Alarcón stammt aus Mexiko, war aber Jurist in Madrid und hat in dieser Zeit für das spanische Publikum seine Stücke geschrieben.³⁴ Er ist klein, rothaarig, bucklig und wird von vielen Autoren seiner Zeit verspottet (Góngora nennt ihn etwa "bucklige Schildkröte", Suárez de Figueroa "Affe in Menschengestalt"), was seine literarische Außenseiterrolle unterstreicht. In seinen Stücken setzt er sich über viele sittliche Normen hinweg, versteht sich wie Tirso de Molina als Moralist, aber im französischen Sinne, d.h. als eine Art humanistischer, bisweilen geradezu voraufklärerischer Sittenkritiker ohne den religiösen Hintergrund Tirso de Molinas. Eines der Hauptziele seiner Kritik ist der gesellschaftliche Zwang zu Verstellung, Heuchelei und Rollenspiel. In der Behandlung seiner sittenkritischen Themen zeigt er erste Ansätze zur Typen- bzw. Charakterkomödie, wie sie später bei Moreto und in Frankreich bei Molière ausgebildet wird. Sein (neuartiger) Ehrbegriff setzt sich zusammen aus Vernunft, durch edle Taten erworbenem Adel der Person, aus der Beherrschung der Leidenschaften und aus dem Widerstand gegen Vorurteile. Die von ihm angeprangerten negativen

³⁴ Deshalb seine Behandlung in dieser spanischen Literaturgeschichte. Der Streit über "mexicanidad" oder "hispanidad" von Alarcón beschäftigte die Kritik vor allem in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts (siehe dazu Antonio Alatorre, "Brief History of a Problem: The Mexicanidad of Ruiz de Alarcón", in: *Anthology MCC* 1956, Mexico City College, México 1956), ist aber heute wohl endgültig zugunsten seiner "hispanidad" entschieden.

Eigenschaften sind z.B. die Lüge in *La verdad sospechosa*, der böse Tratsch in *Los paredes oyen* (statt dem schönen Verleumder Mendo wird Juan, "pobre y feo", aber moralisch integer, als Gatte gewählt), oder die Undankbarkeit in *La prueba de las promesas*. Sein Verhältnis zum Publikum, das er in der Vorrede zum ersten Band seiner Dramen (1628) als "vulgo" und "bestia" bezeichnet, ist stets gespannt; Höhepunkt ist die Skandalpremière seines einzigen religiösen Stücks *El Anticristo* (1623), die durch ein Stinkbombenattentat gesprengt wird.

10. Die Generation Calderóns

10.1. Pedro Calderon de la Barca (1600-1681)

Calderón ist seit der Romantik der im deutschen Sprachraum am stärksten rezipierte Autor des Siglo de Oro und auch das liebste Studienobjekt der deutschen Hispanistik. Hat man bisher an seinem Werk vor allem Dramaturgie und Ideengeschichte der bekannteren Stücke in den Mittelpunkt gestellt, so legen neuere Ansätze stärkeres Gewicht einerseits auf den "unbekannten" Calderón (etwa der *entremeses* oder der *fiestas*),³⁵ andererseits auf das soziale und ökonomische Umfeld seines Schaffens,³⁶ das in eine Zeit fällt, in der der wirtschaftliche und politische Niedergang immer deutlicher spürbar wird: Das Gold aus Amerika verursacht eine starke Inflation, die dadurch verarmten kleinen Adeligen und Bürger versuchen, sich ein Hofamt als Versorgungsgarantie zu besorgen. Auch das Theater konzentriert sich mehr und mehr am Hof, das Palasttheater beginnt das Corral-Theater abzulösen. Calderóns Familie hat ein solches Hofamt inne; nach dem frühen Tod des Vaters beginnt Pedro jedoch aus wirtschaftlicher Not im Stil der *comedia nueva* für das Theater zu schreiben. In den 20er Jahren entstehen vor allem *comedias de capa y espada* (Höhepunkt 1629 mit *La dama duende* und *Casa con dos puertas mala es de guardar*), aber auch erste religiöse Stücke (v.a. *comedias de santo*: *La devocion de la cruz* 1625, *El príncipe constante* 1629). Schon in dieser Zeit läßt sich aus technischen Details erschließen, daß Calderón nicht nur für das Corral-Theater arbeitete, sondern das (überdachte und künstlich beleuchtete) Palasttheater vor Augen hatte.³⁷ In den 30er Jahren verlegt er sich mehr und mehr aufs Palasttheater und festigt seine Stellung bei Hof: 1635 wird er Hofdichter, 1637 Santiago-Ritter, von da an beinahe jedes Jahr Autor des Fronleichnamsspiels von Madrid. Dazu inszeniert Calderón barocke Bühnenfeste mit dem italienischen Architekten Cosme Lotti (z.B. 1635 *El mayor encanto, amor* zur Eröffnung des neuen Retiro-Palastes). 1636 erscheint die *Pri-*

³⁵ Vgl. etwa Sebastian Neumeister, *Mythos und Repräsentation. Die mythologischen Festspiele Calderóns*, München 1978 und die neueren Texteditionen von Calderóns *entremeses* sowie den Aufsatz von Hugo Laitenberger, "Ehre und Ehrenrache in den Zwischenspielen von Calderón", in: Angel San Miguel (Hg.), *Calderón...*, S. 95-113.

³⁶ So vor allem Manfred Engelbert, "Calderón de la Barca", in: Klaus Pörtl (Hg.), *Das spanische Theater...*, S. 240-279.

³⁷ Das zeigt sich an der Bedeutung des Lichtes in den "Kobold"-Szenen, insbesondere im 2. Akt, die wohl nur bei der Möglichkeit einer angemessenen Verdunkelung wirksam werden konnten.

mera Parte de las comedias im Druck. In diesem Jahrzehnt entstehen auch seine bedeutendsten Werke (*La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea*, *El gran teatro del mundo*), danach tritt eine Schaffenspause ein: 1640-42 kämpft er im Krieg gegen das aufständische Katalonien, 1644-49 sind die Theater wegen mehrerer Todesfälle in der königlichen Familie geschlossen. Calderón muß daher 1646 in den Dienst des Herzogs von Alba treten. Ähnlich wie Lope de Vega hat er mit 50 Jahren eine spirituelle Krise, wird in der Folge 1651 zum Priester geweiht und schreibt danach nur noch religiöses Theater und *fiestas mitológicas* bzw. *zarzuelas* (musikalische Gelegenheitsstücke, die ab 1656 im Lustschlößchen Zarzuela aufgeführt werden) bzw. arbeitet viele frühere Werke "a lo divino" um.

Seine Dramenkonzeption bringt eine gewisse Straffung gegenüber Lope de Vegas "comedia nueva" mit sich: es gibt nun meist eine Haupt- und eine Nebenhandlung, die beide dasselbe Thema behandeln (z.B. in *La vida es sueño* der Vater-Kind-Konflikt Basilio/Segismundo bzw. Clotaldo/Rosaura), sowie eine stärkere Ausarbeitung der Charaktere gegenüber Lopes vorwiegend handlungsbetonter *comedia*.

Vor allem aber fällt in die Zeit Calderóns der Höhepunkt des auch schon in der Lope-Zeit gepflegten Fronleichnamsspiels *auto sacramental*: ein aus "lebenden Bildern" in der Prozession entstandenes einaktiges lyrisch-dramatisches Spiel, das stark mit allegorischen Figuren arbeitet. Es wird auf mehreren Wagen in den Straßen der Städte aufgeführt. Das Thema ist dem Anlaß entsprechend die Eucharistie, aber da das Fest erst im Mittelalter von der Kirche eingeführt wurde und auf keine biblische Geschichte verweist, ist der Autor in der Gestaltung der Handlung relativ frei. Die Struktur umfaßt im Idealfall symbolisch drei Phasen: Schöpfung, Sündenfall, Erlösung. Das einheitstiftende Prinzip ist die Entfaltung einer zusammenhängenden Bildebene, wie jener des Marktes in *El gran mercado del mundo* oder der des Theaters als Sinnbild der Welt in *El gran teatro del mundo*.

El gran teatro del mundo (vor 1635): Gott=autor, Welt=Bühne, Menschen=Schauspieler, die mit den ihnen vom autor zugewiesenen Rollen nicht alle zufrieden sind, insbesondere der Bauer, eine Art *gracioso*, der lieber eine mit weniger Arbeit verbundene Rolle hätte. Am Ende des Spiels müssen sie alle ihre Kostüme wieder abgeben, und es erfolgt eine Kritik der Darstellung, (d.h. eine Beurteilung dessen, was jeder aus seiner Rolle gemacht hat). Als Ergebnis derselben kommt der Reiche in die Hölle, der König, die Schönheit und der Bauer ins Fegefeuer, der Arme und die *discreción* (die eine Nonne und damit den geistlichen Stand im allgemeinen darstellt) gleich in den Himmel. Der Souffleur dazu heißt "Gesetz der Gnade" und souffliert ständig den "Refrain": "Obrar bien, que Dios es Dios."

Die Darstellung der Welt als Theater ist eine der Hauptmetaphern des Barock. Sie findet sich schon bei Lope in seinem Märtyrerdrama *Lo fingido verdadero* über einen Schauspieler, der zur Zeit der Christenverfolgungen einen Christen spielt und plötzlich auf offener Bühne seine Rolle zu leben beginnt, d.h. bekehrt wird, im weiteren Sinn auch in Cervantes' *Pedro de Urdemalas* und Ruiz de Alarcóns *La prueba de las promesas*.

Auch die übrigen religiösen Genres (*comedias de santo* - Märtyrer- und Heiligenstücke) pflegt Calderón von Beginn an: etwa in *El mágico prodigioso*, das die Bekehrung eines Zauberers Cipriano in frühchristlicher Zeit zum Inhalt hat und das Motiv des Teufelspaktes enthält.

Besonders klar tritt in Calderóns Werk auch die barocke *desengaño*-Thematik zutage, d.h. die Aufhebung der Täuschung des Menschen durch die diesseitige Welt, die ihm Realität vorgaukelt. Dies verdeutlicht er insbesondere in der Thematik von Leben und Traum in seinem berühmten Drama *La vida es sueño*:

Der polnische König Basilio hat seinen Sohn Segismundo wegen einer bösen astrologischen Voraussage in einen Turm gesperrt, wo ihm der Wächter Clotaldo seine Identität verheimlichen muß. Die von einem polnischen Adligen verführte und verlassene Rosaura kommt in Männerkleidern mit ihrem Diener, dem *gracioso* Clarín, zu diesem Turm, soll getötet werden, weil sie das Geheimnis entdeckt hat, zeigt aber einen Degen vor, an dem Clotaldo erkennt, daß sie sein Kind ist. Nun kann er das Urteil nicht vollstrecken. Unterdessen entdeckt Basilio sein Geheimnis seinen Vertrauten; er hat als Probe den betäubten Segismundo in den Palast bringen lassen, wo er für einen Tag König sein darf. Der Prinz ist jedoch zornig und aufbrausend, versucht, Frauen zu vergewaltigen und wirft einen Diener aus dem Fenster. Da läßt ihn der Vater wieder schlafend zurückbringen, so daß er glauben muß, es sei alles ein Traum gewesen. Im 3. Akt kommt es jedoch zum Volksaufstand, Segismundo wird fast gegen seinen Willen aus dem Turm geholt, siegt und verzichtet zugleich: auf Rache gegen den Vater, auf Rosaura, die er liebt, die aber ihren Verführer Astolfo heiraten will; ja, er bestraft sogar die Führer seines eigenen Aufruhrs. Das Motto des Stücks wird schon am Ende des 2. Aktes ausgesprochen: "¿Qué es la vida? Un frenesí./ ¿Qué es la vida? Una ilusión,/ una sombra, una ficción;/ y el mayor bien es pequeño;/ que toda la vida es sueño,/ y los sueños, sueños son." Das Stück zeichnet sich neben den psychologischen Studien der Hauptpersonen und der originellen Gestaltung des *gracioso* zu einer beinahe tragischen Figur, die am Schluß eben deshalb, weil sie sich aus Feigheit versteckt, in den Tod läuft, auch im Bereich des Lyrischen durch einige Höhepunkte aus (wie etwa die berühmten Klage-*décimas* des Segismundo aus dem 1. Akt).

Den Höhepunkt des Ehrendramas in der Lope-Tradition, d.h. in Verbindung mit der Figur des *villano noble*, bildet Calderóns *El alcalde de Zalamea* (1635):

Pedro Crespo, ein reicher, ehrlicher Bauer mit Tochter Isabel und Sohn Juan, lehnt es ab, sich einen Adelsbrief zu erkaufen, und muß daher durchziehende Soldaten auch bei sich einquartieren. Deren Hauptmann interessiert sich für Isabel, die der Vater in einer Dachkammer versteckt hat, und inszeniert eine Verfolgungsjagd mit seinen eigenen Leuten, um so in das Versteck einzudringen. In die darauf folgende Auseinandersetzung platzt der General Don Lope, der sich selbst einquartiert und dem Hauptmann ein anderes Haus anweist. D. Lope und Pedro Crespo, zwei knorrige Alte, streiten, gewinnen einander aber sofort lieb. Als die Soldaten weiterziehen, gibt Crespo D. Lope seinen Sohn Juan als Rekruten mit. Aber der Hauptmann kehrt in der Nacht zurück, raubt Isabel, vergewaltigt sie und überläßt sie im Wald ihrem Schicksal. Pedro Crespo wird an einen Baum gebunden. Als Isabel ihn findet und ihm alles erzählt, berichtet ein Bote, daß Crespo soeben zum Alkalden gewählt worden ist. Als solcher bestraft er seinen Sohn, der auf die Nachricht vom Raub seiner Schwester hin fahnenflüchtig geworden ist und läßt den Hauptmann, der nur wenige Soldaten bei sich hat, einsperren. Der Hauptmann weist ihn darauf hin, daß er als Bauer kein Urteil über Adelige fällen darf, Crespo kniet vor ihm nieder und bietet ihm all sein Hab und Gut an, wenn er seine Tochter heiratet, um die Schande wiedergutzumachen. Als der Hauptmann sich dennoch weigert, läßt Crespo ihn hinrichten. Da kommt D. Lope zurück und belagert das Dorf, um den Hauptmann herauszuholen. In dieser bedrohlichen Lage erscheint plötzlich als *deus ex machina* der König, entscheidet für Crespo und macht ihn zum Alkalden auf Lebenszeit. Das Grund-Schema ist dasselbe wie bei Lope de Vega,

aber die Figuren sind psychologisch noch mehr ausgearbeitet, auch die Nebenfiguren (etwa die pikaresken Soldatentypen).

Insgesamt ist Calderón wohl als Moralist christlicher Prägung zu verstehen, selbst die *gracioso*s werden bei ihm mehr und mehr zu Trägern moralischer Wahrheit, sei es auch nur durch gutes oder schlechtes Beispiel - so Clarín in *La vida es sueño*. Dennoch sind die meisten moralischen Begriffe nicht mehr eindeutig: insbesondere kann die Ehre einerseits für die von Gott gegebene Würde des Menschen in seinem Stand stehen (*El alcalde de Zalamea*), andererseits aber auch für eine Art menschlichen Wahns, wenn sie durch Übererfüllung absurde Züge annimmt wie in *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza* oder *El pintor de su deshonra*.

10.2. Autoren um und nach Calderón

Francisco de Rojas Zorrilla (1607-48): Seine wesentlichste Schaffensperiode sind ebenfalls die 30er Jahre. Er liebt "außerordentliche" Charaktere und schreckliche Taten, wie sie auch für das französische Barocktheater (Hardy) typisch sind (vgl. *El Caín de Cataluña*, *Morir pensando matar*, und andere Stücke über Brudermord, Gattenmord, Vergewaltigung). Ab 1638 beginnt er sich den charakterzentrierten *comedias de figurón* zuzuwenden. Von ihm stammt auch die erste Komödie, in der Herr und Diener die Rollen tauschen: *Donde hay agravios no hay celos* mit dem *gracioso* Sancho als komisch-parodistische Herrenfigur. Diese Konstellation wurde später, vor allem in Frankreich, mehrfach nachgeahmt, bis hin zu Marivaux' *Le jeu de l'amour et du hasard*.³⁸

Agustín de Moreto y Cabaña (1618-1669): Sein Schaffen konzentriert sich in den 50er Jahren und bringt den Höhepunkt der *comedia de figurón*, die um einen satirisch betrachteten, meist auf eine hyperbolisch beschriebene Eigenschaft beschränkten Charakter zentriert ist. Dadurch tritt in diesem Charakter eine Verbindung der Rollenfunktionen von *galán* (Herr und Hauptheld) und *gracioso* (komische Figur) ein; der eigentliche *gracioso* wird infolgedessen noch stärker zur schlaunen, ja überlegenen Figur. Die bekanntesten *figurones* sind der Schönling in *El lindo don Diego* und die eitle Cecilia in *De fuera vendrá*. Dazu schrieb Moreto galante Palastkomödien (z.B. *El desdén con el desdén*) und historische Dramen.

Francisco Antonio de Bances y López Candamo (1662-1704) war während der 80er und 90er Jahre Hofdichter und schrieb nur mehr für das Palasttheater, v.a. über Stoffe aus der ausländischen Geschichte (*El esclavo en grillos de oro* über Kaiser Trajan, *Quién es quien premia el amor* über Christina von Schweden, ihre Konvertierung und Abdankung), die er geschickt zu verdeckten aktuell-politischen Ratschlägen gestaltet.³⁹ Seine Schrift *Teatro de los Teatros* stellt gleich-

³⁸ Die Komödie gelangte über Paul Scarrons französische Nachdichtung *Jodelet ou le maître valet* (1643) nach Frankreich.

³⁹ So soll mit beiden zitierten Stücken dem impotenten, kinderlosen Carlos II. die Bestimmung eines Nachfolgers in der Art der römischen Adoptivkaiser (*esclavo*) bzw. eine Abdankung zur Regelung

zeitig eine Geschichte des Theaters im Siglo de Oro und den letzten großen theoretischen Traktat dieser Zeit dar.

Mit Bances Candamo geht die unmittelbare Tradition des spanischen Theaters zu Ende. Das Corral-Theater war schon vor ihm allmählich verkümmert und stark repetitiv geworden. Die Theaterverbote häuften sich, und mit dem Spanischen Erbfolgekrieg fiel auch der Hof als Impulsgeber und Spielort aus. Die Theaterdichtung des 18. Jahrhunderts versucht unter französischem Einfluß einen neoklassischen Neubeginn mit strenger Trennung der Gattungen, Einhaltung der klassischen Regeln und dergleichen mehr. Manche Züge des Siglo-de-Oro-Theaters bleiben aber im volkstümlichen Musiktheater der Zarzuela und dem "género chico" des "sainete" erhalten.

Bibliographie

- Alborg, J.L., *Historia de la literatura española*, Bd. II, Madrid 1970
- Arroniz, Othón, *Teatros y escenarios del siglo de oro*, Madrid 1977
- Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid 1971
- Aubrun, Charles V., *La comédie espagnole (1600-1680)*, Paris 1966 (span. Ausgabe Madrid ²1981)
- Canavaggio, Jean, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris 1977
- Criado de Val, Manuel (Hg.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español* (actas del primer congreso internacional sobre Lope de Vega), Madrid 1981
- Diez Borque, José María, u.a. (Hg.), *Historia del teatro en España*, Bd.1: *Edad Media, Siglos XVI y XVII*, Madrid 1984
- , *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid 1976
- Flasche, Hans (Hg.) *Calderón de la Barca*, Darmstadt 1971 (Wege der Forschung Bd. CLVIII)
- Fries, Fritz Rudolf, *Lope de Vega*, Frankfurt/M. 1979
- Froldi, R., *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca 1968
- Hermenegildo, Alfredo, *La tragedia en el renacimiento español*, Barcelona 1973
- Hesse, Everett W., *La comedia y sus intérpretes*, Madrid 1972
- Heydenreich, Titus (Hg.), *Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Beiträge zu Werk und Wirkung*, Erlangen 1982
- Kinter, Barbara, *Die Figur des Gracioso im spanischen Theater des 17. Jahrhunderts*, München 1978
- Müller-Bochat, Eberhard (Hg.), *Lope de Vega*, Darmstadt 1975 (Wege der Forschung Bd.CCLIV)
- Oehrein, Josef, *Der Schauspieler im spanischen Theater des Siglo de Oro 1600-1681. Untersuchungen zu Berufsbild und Rolle in der Gesellschaft*, Frankfurt 1986
- Pörtl, Klaus (Hg.), *Das spanische Theater. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt 1985
- Ramos Ortega, Francisco (Hg.), *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana* (Actas del Coloquio de Roma 1978), Roma 1981
- Reichenberger, K.u.R., *Das spanische Drama im Goldenen Zeitalter. Ein bibliographisches Handbuch*, Kassel 1989

der Nachfolge nahegelegt werden. Der *esclavo* enthält darüber hinaus erzieherische Passagen in der Art eines Fürstenspiegels - siehe dazu Carmen Díaz Castañón, "El esclavo en grillos de oro. Acercamiento al teatro político de Bances Candamo", in: Francisco Ramos Ortega (Hg.), *Teoría y realidad...*, S. 387-418.

- Roloff, Volker, Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.), *Das spanische Theater*, Düsseldorf 1988
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español*, I (*Desde sus orígenes hasta 1900*), Madrid 1967, ²1971, ³1979
- Salomon, Noël, *Recherches sur le thème paysan dans la "Comedia" au temps de Lope de Vega*, Bordeaux 1965
- San Miguel, Angel (Hg.), *Calderón. Fremdheit und Nähe eines spanischen Barockdramatikers*, Frankfurt 1988
- Sánchez Escribano, Federico, Alberto Porqueras Mayo (Hg.), *Preceptiva dramática española. Del renacimiento al barroco*, Madrid ²1972
- Sánchez Romeralo, Antonio, *Lope de Vega: El teatro*, Madrid 1989, (2 Bde.)
- Shergold, Norman D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford 1967
- Teyssier, Paul, *Gil Vicente - o autor e a obra*, Lissabon 1982
- Wilson, E.M., D. Moir, *The Golden Age Drama 1492-1700*, London/N.York 1971
- Ziomek, Henryk, *A History of Spanish Golden Age Drama*, Kentucky University Press, 1984

Index

(Angegeben werden die besprochenen und erwähnten Schriftsteller.)

- Abarca de Bolea Aranda, Pedro Pablo, conde de 234
- Abbat, Per 7
- Acuña, Rosario de 312
- Aesop 262
- Aguado, Alejandro 234
- Agustí, Ignacio 338
- Alarcón y Ariza, Pedro Antonio de 306, 307
- Alarcón y Mendoza, Juan Ruiz de 170, 185, 187
- Alarcón, Fray Juan de 32
- Alarcón, Luis de 90, 214
- Alas y Ureña, Leopoldo ('Clarín') 189, 285, 303, 308, 309, 311
- Alberti, Rafael 343, 345, 348, 351-353, 368, 377, 378, 380, 381-383, 385, 390
- Alcázar, Baltasar del 142
- Aldana, Francisco de 141
- Aldecoa, Ignacio 335
- Aleixandre, Vicente 343, 348, 352-355, 362
- Alemán, Mateo 103, 110, 111
- Alfieri, Vittorio 288
- Alfonsi, Petrus: eigtl. Rabbi Moises Sefardi 3, 4, 30
- Alfonso X el Sabio 9, 12, 17-21, 30, 31, 161
- Almeida, Juan de 133
- Alonso de Madrid, Fray 207
- Alonso de Santos, José Luis 391
- Alonso, Dámaso 153, 343, 348, 355, 357
- Alonso, José Luis 391
- Altamira, Rafael 304
- Altolaquirre, Manuel 348, 381
- Alvarez de Cienfuegos, Nicasio 264
- Alvarez de Cueto, Leopoldo, Marqués de Valmar 302
- Alvarez de Toledo, Gabriel 258
- Alvarez de Villasandino, Alfonso 25, 51
- Alvarez Quintero, Joaquín 370
- Alvarez Quintero, Serafín 370
- Alvarez, J.A. 364
- Alvarez, Miguel de los Santos 291
- Amat y Maestre, Miguel 293
- Andrés, Juan 243
- Apuleius 106, 109
- Arcipreste de Hita, eigtl. Juan Ruiz 57, 163
- Arconada, César 330, 331
- Arcos, Gómez 387
- Arderíus, Joaquín 330
- Arenal, Concepción 304
- Argensola, B. Leonardo de 135, 146, 147
- Arguijo, Juan de 142, 146
- Aribau, B. Carlos 302
- Ariost 106
- Ariosto, Ludovico 125, 145
- Aristoteles 3, 32, 177, 178, 197, 223, 387
- Arnaut Daniel 120
- Arniches y Barrera, Carlos 329, 370, 389
- Arolas, Juan 291
- Arrabal, Fernando 383
- Arriaza y Superviela, J.B. 265
- Arróniz, Teresa 312
- Artaud, Antonin 384, 388
- Aub, Max 332, 378, 380-383
- Augustinus 29, 202, 208
- Ausonius 53, 129
- Avecilla, Pedro Alonso de 293
- Averçó, Luis de 40
- Averroes 3
- Avicenna 3
- Ayala, Francisco 332
- Ayguals de Izco, Wenceslao 293
- Aza, Vital 301
- Azcárate, Gumersindo 303
- Azorín, eigtl. José Martínez Ruiz 308, 319, 324, 326, 368, 369, 372, 374, 375
- Äsop 106, 223
- Bacon, Francis 241, 254
- Baena, Juan Alfonso de 25, 42, 43, 49, 50, 52, 119
- Bakunin, Michail Aleksandrowitsch 304
- Balma, Hugues de 201

- Balmes, Jaime 302
 Balthasar, Hans Urs von 212
 Balzac, Honoré de 312, 315, 325
 Bances Candamo, Francisco Antonio de 189, 190, 268, 269
 Bandello, Matteo 172
 Barclay, John 106
 Barea, Arturo 332
 Baroja, Pío 317, 324-326, 333
 Barral, Carlos 361
 Barrès, Maurice 307
 Barrientos, Lope de 68
 Barrios, Miguel de 199
 Baudelaire, Charles 315
 Bayle, Pierre 237
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 278
 Beccaria, Cesare 245, 263
 Bellido, José María 389
 Bembo, Pietro 120, 123, 127
 Benavente, Jacinto 300, 368, 371, 372, 374, 381
 Benavente, Luis Quiñones de 182
 Benavides, Manuel 330
 Benet, Juan 339
 Benoît de Sainte-Maure 22
 Benvenuto da Imola 53
 Berceo, Gonzalo de 13-17
 Bergamín, José 348
 Bermúdez, Jerónimo 173
 Bernhard von Clairvaux 29, 201
 Bécquer, Gustavo Adolfo 295-297
 Björnson, Björnsterne Martinius 317
 Blanco-White, José María 250, 264, 265
 Blasco Ibañez, Vicente 312
 Bocángel, Gabriel 147
 Boccaccio, Giovanni 32, 42, 71, 100, 109, 172
 Bocalini, Trajano 106
 Boethius 32, 45, 63
 Boiardo, Matteo Maria 163
 Boileau-Despréaux, Nicolas 265, 269
 Bonaventura, eigtl. Johannes Fidanza 29, 201
 Boscán, Juan 120, 122-127, 211, 221
 Boscà Almugàver, Joan: s. Juan Boscán 124
 Böhl de Faber, Cecilia 305
 Böhl von Faber, Nicolas 287, 305
 Brecht, Berthold 335, 382, 384, 385, 387
 Bremond, Henri 212
 Breton, André 359
 Bretón de los Herreros, Manuel 299
 Buero Vallejo, Antonio 368, 374, 377, 383-387, 390
 Burgos, Javier de 301
 Burleighs, Walter 30
 Butor, Michel 335
 Cabal, Fermín 391
 Caballero, Fernán, s. Cecilia Böhl de Faber 305, 306
 Cabanyes, Manuel de 265
 Cadalso, José de 233, 248, 259, 260, 264, 272, 288
 Calderón de la Barca, Pedro 147, 148, 182, 183, 185-189, 226, 227, 232, 238, 243, 266-268, 270, 271, 273, 290, 310, 311, 319
 Calderón, A. 146
 Calvo Sotelo, Joaquín 381
 Campillo, José del 247
 Campoamor y Campoosorio, Ramón de 300
 Campomanes, Conde de 247
 Camprodón, Francisco 300
 Camus, Albert 334
 Cano y Masas, Leopoldo 302
 Cano, Melchor 90, 197, 202, 206
 Cañizares, José de 268, 269
 Cañuelo, Luis 245, 246
 Carbó, Juan Francisco 291
 Carlos de Viana 33
 Carnero, Guillermo 363, 366, 367
 Carranque de Ríos, Andrés 330
 Carranza, Bartolomé 206
 Carrillo de Albornoz 68
 Carrillo y Sotomayor, Luis 150, 151
 Cartagena, Alonso de 31, 32, 39, 44, 68
 Carvajal, Antonio 366

- Carvalho, Luis Alfonso de 176, 178
 Casanova, Sofía 312
 Casona, Alejandro 368, 369, 378-381, 383
 Castellet, J.M. 336, 363, 364, 366
 Castiglione, Baldassare 99, 120, 125, 221
 Castillejo, Cristóbal de 124
 Castillo, Diego Enríquez del 68
 Castillo-Puche, José Luis 338
 Castro, Guillén de 181
 Castro, Rosalía de 291
 Catull 126
 Cauliaco, Guido de 32
 Cavalca, Domenico 29
 Cela, Camilo José 334, 335, 339, 340
 Celaya, Gabriel (eigtl. Rafael Múgica) 356, 357, 363
 Cerdá y Rico, Francisco 242
 Cernuda, Luis 348, 349, 352, 353, 362
 Cervantes de Salazar, Francisco 90, 216, 218, 220
 Cervantes Saavedra, Miguel de 91, 93, 96, 97, 101, 104, 105, 136, 148, 172-175, 182, 187, 251, 252, 294, 301, 310, 324
 Cetina, Gutierre de 120, 121, 122
 Céspedes y Meneses, Gonzalo de 108
 Chateaubriand, François René Vicomte de 286, 287
 Châtillon, Gautier de 14
 Cheriton, Odo von 30
 Chrétien de Troyes 89, 96
 Chueca, Federico 301
 Cicero 32, 44, 216, 220
 Cisneros, Francisco Jiménez de 199, 202
 Clarín, s. Leopoldo Alas y Ureña 306, 311
 Clavijo y Fajardo, J. 244, 245, 270
 Codax, Martin 9
 Coinci, Gautier de 20
 Colinas, Antonio 366
 Coll, Aliocha 341
 Colocci, Angelo 9
 Coloma, Luis 306
 Columna, Aegidius de 32
 Columnis, Guido de 22
 Conde, Carmen 342
 Condillac, Étienne Bonnot de 288
 Contreras, Jerónimo de 104
 Corneille, Pierre 181
 Coronado, Carolina 291
 Corral, Pedro del 69
 Cortázar, Julio 335
 Cortés, Donoso 283, 302
 Costa, Joaquín 304, 323
 Cota, Rodrigo de 74, 75, 163, 166
 Covarrubias, Sebastián de 89
 Córdoba, Martín de 31
 Crema, Battista de 202
 Cremer, V. 356
 Cruz, Ramón de la 275, 298, 299
 Cueto, L.A. de 256, 257
 Cueva, Juan de la 173, 178
 Cunqueiro, Alvaro 340
 Curtius, Ernst Robert 197

 D'Alembert, Jean Le Rond 237
 Dante Alighieri 32, 51-54, 56, 58, 59, 60, 119, 120, 300
 Dares Phrygius 21
 Darío, Rubén 316, 343, 344, 346, 347
 David 119
 De la Torre, Francisco 133, 143, 146
 Delgado, Agustín 364, 365
 Delgado, Jacinto María 251
 Delibes, Miguel 335, 339
 Della Casa, Giovanni 145, 221
 Descartes, René 106, 238, 241
 Deza, Diego de 215
 Dicenta, Joaquín 369
 Dickens, Charles 313, 325
 Diderot, Denis 237, 247
 Diego de Estella 207
 Diego de Valera 31-33, 68
 Diego, Gerardo 348, 349, 352
 Dieste, Rafael 381
 Diktys von Knossos 22
 Diosdado, Ana 391
 Díaz de Toledo, Pedro 33, 44
 Díaz Fernández, José 330, 331
 Díaz, Juan 91

- Díaz-Plaja, Fernando 333
 Díez de Games, Gutierre 42, 68
 Doergangk, Heinrich 196
 Domínguez Bastida, Adolfo: s. Bécquer 295
 Donoso Cortés, Juan 302
 Dos Passos, John Roderigo 335
 Dostojewski, Fjodor 325
 Dumas d.J., Alexandre 300
 Dumas, Alexandre 293
 Durán, Agustín 287
 Dürer, Albrecht 204
- Eanes do Coton, Afons 12
 Echegaray y Eizaguirre, José 301, 302, 369-371
 Eça de Queiroz, José María de 309
 Eekhoud, Georges 317
 Eguilaz, Luis de 300
 Eiximenis, Francesc 32
 El Curioso Parlante, s. Ramón Mesonero Romanos 298
 El Solitario, s. Serafín Estébanez Calderón 298
 Encina, Juan del 42, 48, 49, 54, 56, 61, 63, 64, 75, 119, 120, 130, 163-165, 167, 168, 170, 172, 177
 Engels, Friedrich 286
 Erasmus von Rotterdam 92, 93, 203-205, 217-219
 Escosura, Patricio de la 291, 292, 293
 Eslava, Antonio de 113
 Espina, Concha 331
 Espinel, Vicente 112
 Espinosa, Pedro de 145, 146
 Espronceda y Delgado, José de 290, 291, 297
 Estébanez Calderón, Serafín 298, 307
 Estúñiga, Lope de 53
 Eusebius 44
- Falcón, Lidia 342
 Falla, Manuel de 350
 Fanelli, Giuseppe 304
- Faulkner, William Cuthbert 335
 Feijoo, Benito Jerónimo 232, 238-242, 246, 250, 311
 Fermo, Serafino de 202
 Fernán-Gómez, Fernando 391
 Fernández de Andrada, Andrés 135
 Fernández de Avellaneda, Alonso 93, 96
 Fernández de Moratín, Leandro 258, 265, 266, 270, 275-299, 302
 Fernández de Moratín, Nicolás 259, 260, 266, 270-272, 276
 Fernández de Palencia, Alfonso 68
 Fernández de Velasco, Bernardino 291
 Fernández Flórez, Wenceslao 332
 Fernández Granell, Eugenio 333
 Fernández Villegas, Francisco 320
 Fernández y González, Manuel 293
 Fernández, Lucas 75, 163, 165, 166, 170
 Ferrero, Jesús 341
 Ferres, Antonio 333
 Fénelon, François de Salignac de La Mothe 250
 Ficino, Marsilio 142
 Figueroa, Francisco de 122, 145
 Fígaro, s. Mariano José de Larra 298, 317
 Flaubert, Gustave 306, 311, 312
 Flores, Antonio 306
 Flores, Juan 71, 73, 99
 Florian, J.P. Claris de 251
 Flórez, Enrique 243
 Foix, J.V. 348
 Foligno, Angela da 201
 Fontane, Theodor 311
 Forner, Juan Pablo 245, 249, 261
 Foxá, Agustín de 331
 Franck, César 316
 Franz von Sales 207
 Franziskus von Assisi 201, 207
 Freixas, José María de 298
 Fuentes, Carlos 335
 Furió Ceriol, Fadrique 195
- Gala, Antonio 385, 387, 388
 Galiano, Alcalá 289

- Gallardo, José 302
Gallego, Juan Nicasio 265
Ganivet, Angel 283, 316-319
García Burgalés, Pero 11
Garcilaso de la Vega 39, 61, 98, 122, 124-134, 142, 144, 145, 147, 149, 150, 211, 257, 258, 265, 353, 356, 358, 362
García Baena, Pablo 359
García de Castrojeriz, Juan 32
García de la Huerta, Vicente 261, 270, 272, 274
García de Quevedo, José Heriberto 306
García de Santa María, Alvar 68
García Gutiérrez, Antonio 294
García Hortelano, Juan 336
García Jiménez de Cisneros 201
García Lorca, Federico 153, 343, 345, 347-352, 354, 368, 369, 375, 377-382, 384, 385, 388, 390
García Matamoros, Alfonso 90
García Márquez, Gabriel 335, 339
García Nieto, José 356
García Serrano, Rafael 331
García Viñó, Manuel 338
García, Gómez 201
Gaspar, Enrique 369
Gassendi, Pierre 238
Gautier, Théophile 286
Gellius, Aulus 217
Gerardo Lobo, Eugenio 258, 259
Gide, André-Paul-Guillaume 340
Gil de Biedma, Jaime 360, 361, 363
Gil Polo, Gaspar 101
Gil y Carrasco, Enrique 290-292
Gil, Ricardo 316
Gimferrer, Pedro 363, 364, 366
Giner de los Ríos, Francisco 304
Gironella, José María 332
Goethe, Johann Wolfgang v. 126, 285, 256, 291
Goldmann, Max 335
Goldsmith, Oliver 248
González y Díaz-Tuñón, Zeferino 304
González, Angel 360
González, Mariano 293
Gordon Byron, George 286, 287, 300
Gordonius, Bernardus 32
Gottfried von Bouillon 21
Goya, Francisco de 383, 385
Goytisolo, Juan 338-340
Goytisolo, Luis 339, 340
Gómez Barroso, Pedro 28
Gómez de Avellaneda, Gertrudis 291, 293
Gómez de la Serna, Ramón 329, 347
Gómez, José Luis 391
Góngora y Argote, Luis de 136, 141, 145-153, 155, 185, 221, 223, 257, 259, 348, 349, 351, 355, 356, 362, 366
Görres, Joseph von 212
Gracián Dantisco, Lucas 221
Gracián, Baltasar 105-107, 147, 150, 217, 220-224, 238
Gracián, Diego 90
Granada, Fray Luis de 90, 194, 201, 206, 207, 216
Grande, Félix 367
Grau, Jacinto 368, 372, 374
Gregor der Große 29
Grosso, Alfonso 341
Guerrero, María 390
Guevara, Antonio de 90, 102, 205, 206, 220, 221
Guillén de Segovia, Pero 48
Guillén, Jorge 137, 348, 349, 352, 357
Guzmán, Nuño de 43
Hardy, Alexandre 173, 189
Haro, Luis de 124
Hartzenbusch, Juan Eugenio 294
Hebreo, León 93, 99
Heine, Heinrich 285, 291, 295, 296, 297
Heliodor 104-106, 116
Herder, Johann Gottfried von 196
Hernández, Miguel 353, 354, 377, 381
Herrera Petere, José 331
Herrera, Fernando de 257, 265
Herrera, Francisco de 133, 142-145, 147, 149, 150

- Hervás y Panduro, L. 249
 Hierro, José 355-358
 Hoffmann, E.T.A. 297
 Homer 104, 106, 126, 223
 Horaz 51, 90, 97, 113, 125, 127, 133-135, 144, 146, 177, 214, 265, 269
 Hölderlin, Johann Christian Friedrich 355
 Huarte de San Juan, Juan 219
 Hugo, Victor 286, 289, 292, 295, 297
 Huidobro, Vicente 347, 348
 Huizinga, Johan 35
 Humboldt, Wilhelm von 249
 Hurtado de Mendoza, Diego 121, 124, 145
 Huysmans, Joris-Karl 315
 Húmara y Salamanca, Rafael 292
- Ibsen, Henrik 315, 317
 Iglesias, Pablo 304
 Ignatius von Loyola 91, 140, 194, 201, 210
 Imperial, Francisco 51, 53
 Iriarte, Tomás de 262, 273
 Isidor von Sevilla 2, 3, 119
 Isla, José Francisco de 241, 251
- Jardiel Poncela, Enrique 378, 382
 Jarnés, Benjamín 330
 Jáuregui, Juan de 146, 147
 Jiménez de Cisneros 219
 Jiménez, Juan Ramón 315, 316, 343, 346, 347, 349, 352, 353, 357
 Johannes de Ketham 32
 Johannes vom Kreuz, s. Juan de la Cruz 196, 199, 201, 208, 209, 210, 212
 Jovellanos, Gaspar Melchor de 228, 233, 247, 258, 261, 262, 264, 265, 270, 273
 Juan de la Cruz, eigtl. Juan de Yepes y Alvarez 122, 134, 136, 137, 140, 362
 Juan de los Angeles 207
 Juan, Jorge 247
 Juana Inés de la Cruz 147
 Junyent, Sebastián 391
- Katharina von Siena 201, 205
 Kierkegaard, Sören Aabye 319
- Kotska Vayo, Estanislao 292
 Krause, Karl Christian Friedrich 303, 304
- La Fontaine, Jean de 262
 Labordeta, Miguel 358, 359, 367
 Lafargue, Paul 304
 Laforet, Carmen 334, 342
 Laguna, Andrés 90, 103
 Lanfrancus 32
 Laredo, Bernardino de 207
 Larra y Sánchez de Castro, Mariano José de 246, 288, 290, 292, 294, 298, 299, 307, 317, 385
 Larrea, Juan 352
 Las Casas, Bartolomé de 249
 Lautréamont, Comte de (Isidore-Lucien Ducasse) 362
 Lázaro Santana 363
 Leonardo de Argensola, L. 135, 146, 147
 León y Mansilla, José 259
 León, María Teresa 381
 Lesage, Alain-René 252
 Lessing, Gotthold Ephraim 270
 Letamendi, A. de 293
 Leyva, José 340
 Liñán de Rianza 146
 Lipsius, Justus 153
 Lista, Alberto 265, 290
 Livius, Titus 68
 Llampillas, Francisco Xavier 243
 Llanos, Valentín 292
 Llull, Ramón 138, 198
 Locke, John 259
 Lopes, Fernão 67
 Losada, Luis de 239
 López de Ayala, Adelarado 300
 López de Ayala, Pedro 17, 30, 54, 67, 68, 90
 López de Mendoza, Fray Iñigo (Marqués de Santillana) 40, 46, 54, 119, 120
 López de Segura, Juan 204
 López de Ubeda, Francisco 112
 López Mozo, Jerónimo 389
 López Pelegrín, Santos 298
 López Pinciano, Alonso 104, 115, 176, 178

- López Salinas, Armando 333
 López Soler, Ramón 293
 Luca de Tena, Juan Ignacio 381
 Lucan 60
 Lucas de Hidalgo, Gaspar 113
 Lucena, Juan de 32, 33, 70
 Ludolf von Sachsen 54, 201
 Luis de León, Fray 133, 134, 135, 137, 146,
 147, 194, 195, 197, 199, 208, 211, 257, 265
 Luján de Sayavedra, Mateo 111
 Lukan 243
 Lukács, Gyorgy 335
 Lukian 106, 218, 222
 Lull, Ramón 300
 Luther 300
 Luzán y Claramunt, Ignacio 233, 245, 257,
 259, 269, 270
- Machado de Silva, F. 111
 Machado, Antonio 304, 308, 316, 343-347,
 352, 376
 Machado, Manuel 316, 376
 Machiavelli, Niccolò 167, 222
 Macías 25
 Macías Picavea 323
 Macías Picavea, Ricardo 303
 Madrid, Francisco de la 163
 Madrigal, Alonso de, genannt El Tostado
 28, 39, 44
 Maeterlinck, Comte 316, 317
 Maeterlinck, Maurice 375
 Maezty y Whitney, Ramiro de 304, 319, 324
 Maimonides, Moses, eigtl. Rabbi Mose ben
 Maimon 33
 Mal Lara, Juan de 112, 133, 218
 Maldonado, Juan 166
 Malherbe, François de 144
 Mallada, Lucas 323
 Mallarmé, Stéphane 346
 Malón de Chaide, Pedro 195, 210
 Mann, Thomas 310
 Manrique, Gómez 42, 43, 47, 74, 163
 Manrique, Jorge 39, 46, 47, 56, 61, 63, 76,
 124, 242
- Manuel, Juan 19, 29, 31
 Manzoni, Alessandro 287
 Mañas, Alfredo 387
 Marc Aurel 220
 Marcabré 11
 March, Ausias 56, 120, 124
 Mariano Nipho, Francisco 244, 270
 Marineo, Lucio 124
 Marinetti, Filippo Tommaso Emilio 347
 Marino, Giambattista 141, 150
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de
 189, 307
 Marmontel, Jean-François 254
 Marquina, Eduardo 316, 376
 Marsé, Juan 338, 341
 Marsillach, Adolfo 391
 Martín de Lesaca, Juan 239
 Martín Gaité, Carmen 335, 342
 Martín-Santos, Luis 337, 338
 Martínez Ballesteros, Antonio 389
 Martínez Colomer, Vicente 255, 256
 Martínez de la Rosa Berdejo Gómez y
 Arroyo, Francisco de Paula 288, 289
 Martínez de Toledo, , Alfonso (Arcipreste
 de Talavera) 29, 71
 Martínez Ruiz, José (Azorín) 326, 372
 Martínez Sierra, Gregorio 316, 373
 Martínez Villerga, Juan 293
 Martínez, Martín 239, 241
 Marx, Karl 286
 Masson de Morvilliers 245, 248
 Mateo Zapata, Diego 239
 Matheu y Aybar, José María 312
 Matilla, Luis 389
 Matute, Ana María 336, 342
 Maury, Juan 291
 Mayans y Siscar, Gregorio 242
 Mayoral, Marina 342
 Medrano, Francisco de 135, 142
 Melanchthon, eigtl. Schwarzer, Philipp 218
 Meléndez Valdés, Juan 231-233, 258, 259,
 261, 263-265
 Mena, Juan de 39, 45, 47, 53, 56, 59, 60, 61,
 75, 123, 124, 166

- Mendoza, Eduardo 341
 Menéndez Pelayo, Marcelino 303, 308
 Menéndez Pidal, Ramón 7
 Meogo, Pero 10
 Mesonero Romanos, Ramón 284, 298, 307
 Metastasio, Pietro 258
 Mexía, Pedro 90, 216, 217, 218
 Mey, Sebastián 113
 Mérimée, Prosper 286
 Michelet, Jules 292
 Mihura, Miguel 378, 382, 384
 Milá y Fontanals, Manuel 302
 Mira de Amescua, Antonio 181
 Miralles, Alberto 389
 Miranda, Francisco de 287
 Miras, Domingo 385, 389
 Miró, Gabriel 328
 Mistral, Frédéric 301
 Mohedano, Pedro 243
 Mohedano, Rafael 243
 Molière, eígl. Jean-Baptiste Poquelin 185,
 275, 295
 Molina, Luis de 203, 210
 Molina, Ricardo 359
 Molina, Tirso de (eígl. Gabriel Téllez)
 173, 184, 185, 294, 295
 Montano, Arias 90
 Monteggia, Luis 287
 Montemayor, Jorge de 100, 101, 103
 Montengón y Paret, Pedro 254, 255, 261
 Montero, Rosa 342
 Montesino, Fray Ambrosio 54, 201
 Montesquieu, Charles-Louis de Secondat
 248
 Montoro, Antón 55
 Montserrat Roig 342
 Mor de Fuentes, José 255
 Mora, José J. de 287
 Morales, Ambrosio de 207, 216
 Moreto y Cabaña, Agustín 185, 189, 270
 Moses 119
 Motte Fouqué, Friedrich Heinrich Karl de
 La, Baron 287
 Mozart, Wolfgang Amadeus 295
 Muñiz, Carlos 385, 387
 Muñoz Seca, Pedro 369, 370
 Muñoz Torrero, Diego 246
 Narros, Miguel 391
 Navarretes, Ramón de 284
 Navarro Martín de Azpilcueta 204
 Navarro Villoslada, Francisco 293
 Nebrija, Antonio de 32, 46-49, 61, 64, 119,
 195, 215, 216
 Neira de Mosquera, Antonio 298
 Neruda, Pablo 352, 354, 356
 Newton, Isaac 237, 241, 263
 Nieremberg, Juan Eusebio 201, 212
 Nietzsche, Friedrich 315, 325
 Nieva, Francisco 389
 Nipho, J.M. 287
 Nodier, Charles 297
 Nora, Eugenio de 356
 Noroña, Conde de 264
 Novalis, Friedrich Leopold, Frhr. v.
 Hardenberg 285
 Nunes, Airas 19
 Núñez de Arce, Gaspar 300
 Núñez de Reinoso, Alonso 104
 Núñez de Toledo, Alonso 28
 Núñez, Ferrán 33
 Núñez, Hernán 61, 112
 Ochoa, Eugenio de 292, 305
 Ochoa, Juan 312
 Olavide, Pablo de 230, 234, 245, 270
 Olmo, Lauro 387
 Olona, Luis 301
 Ordóñez Rodríguez de Montalvo, Garci 23,
 74, 90, 91
 Orozco, Alonso de 210
 Ortega Munilla, José 312
 Ortega y Gasset, José 227, 317, 318, 328,
 373, 379
 Ortiz, Alfonso 33
 Ortiz, Lourdes 342
 Ortí y Lara, Juan Manuel 304
 Ory, Carlos E. de 359, 367

- Ossian 258
 Osuna, Francisco de 205, 207
 Otero, Blas de 355, 356, 357
 Ovid 44, 128, 141, 151
- Padilla, Fray Juan de (genannt El Cartujano) 46, 54
 Palacio Valdés, Armando 308, 312
 Palanco, Francisco 239
 Palma, Barnabé de 205
 Palmireno, Juan Lorenzo 217, 224
 Panckoucke, Charles-Joseph 237
 Paravicino, Hortensio 252
 Pardo Bazán, Emilia 308-312
 Parini, Guisepe 258
 Pascual, Pere 28
 Paso, Alfonso 369, 381, 386
 Pasqual, Lluís 391
 Pastor Díaz 291
 Párraga Martel, Francisco 251
 Pedrero, Paloma 391
 Pedro de Alcalá, Fray 200
 Pemán, José María 381
 Pereda y Sánchez de Porrúa, José María de 307, 308, 311
 Pessoa, Fernando 345
 Petrarca, Francesco 32, 56, 58, 76, 119-123, 125, 127, 128, 133
 Petronius 105
 Pérez de Ayala, Ramón 316, 329
 Pérez de Guzmán, Fernán 44, 69, 74
 Pérez de Hita, Ginés 103, 294
 Pérez de Oliva, Hernán 218
 Pérez Galdós, Benito 307, 309, 311-315, 319, 324, 326, 369
 Pérez Zaragoza y Godínez, Agustín 288
 Pérez, Alonso 101
 Pérez, Martín 28
 Piccolomini, Enea Silvio 71
 Picón, Jacinto Octavio 312
 Picón, José 301
 Pidal, Pedro José 302
 Pilar Sinués, María del 306
 Pina, Francisco 331
 Pina, Mariano 301
 Pineda, Juan de 70
 Pirandello, Luigi 372
 Plato 42, 44, 51, 177
 Plautus 165, 178
 Plutarch 94, 106
 Poe, Edgar Allen 307
 Polo de Medina 147
 Ponce de la Fuente, Constantino 204
 Ponte, Pero da 12
 Ponz, Antonio 243
 Pope, Alexander 258, 261
 Porcel, José Antonio 258
 Porras de la Cámara, Francisco 113
 Porras, Antonio de 204
 Prados, Emilio 348, 352
 Prieto, Antonio 338
 Properz 126
 Proudhon, Pierre-Joseph 304
 Proust, Marcel 328
 Puértolas, Soledad 342
 Pulci 109
 Pulgar, Hernando del 33, 44, 68, 69, 216
 Pusalgas y Guerris, Ignacio 293
- Quevedo y Villegas, Francisco Gómez de 111, 112, 136, 146, 147, 153-155, 211, 221, 222, 238, 252, 253, 257
 Quiles, Eduardo 389
 Quintana, José Manuel 232, 246, 249, 258, 262, 265, 288
 Quintilian 48, 215
 Quinto, José María de 386
- Racine, Jean 310
 Radcliffe, Ann 288
 Ramos Carrión 301
 Raynal, Guillaume-Thomas 247
 Recuerda, José Martín 385, 387, 390
 Reina y Montilla, Manuel 316
 Reina, María Manuela 391
 Reinoso, Félix 265
 Reverdy, Pierre 347
 Rey de Artieda, Andrés 173

- Riaza, Luis 389
 Ribadencira, Pedro de 210
 Richard von St. Victor 201
 Riera y Coma, José Mariano de 293
 Riera, Carmen 342
 Rijckel, Dionysius 201
 Rimbaud, Arthur 353, 362, 365
 Rioja, Francisco de 142, 144
 Riquier, Guiraut de 11
 Rivadeneyra, Padre 294, 303
 Rivas Cherif, Cipriano 373
 Ríos, José Amador de los 302
 Robbe-Grillet, Alain 335
 Rodríguez Buded, Ricardo 387
 Rodríguez de la Cámara, Juan (oder del Padrón) 52, 71, 72
 Rodríguez de Lena, Pero 70
 Rodríguez de Silva Velázquez, Diego 385
 Rodríguez Méndez, José María 385, 387
 Rodríguez, Alonso 210
 Rodríguez, Claudio 361-363
 Roi Queimado 11
 Rojas Zorrilla, Francisco de 189
 Rojas, Carlos 338
 Rojas, Fernando de 75, 76
 Rolland, Romain 328
 Román, Comendador 54
 Romero Esteo, Miguel 389
 Romero Larrañaga, Gregorio 291
 Romero, Concha 391
 Ros de Olano 291
 Rosales, Luis 354, 355
 Rousseau, Jean-Jacques 254, 286
 Rueda, Lope de 171-173, 175-177
 Rueda, Salvador 316
 Ruibal, José 389, 390
 Ruiz, Felipe 134
 Ruiz, Juan 17, 24, 28
 Rusiñol, Santiago 316
 Rúa = Rhúa, Pedro de 220
- Sa de Miranda, Francisco 122
 Saavedra Fajardo, Diego de 224
 Saavedra, Angel de (Duque de Rivas) 288, 289, 295, 297, 299, 308
 Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de 112
 Salinas, Francisco de 133-135
 Salinas, Juan de 147
 Salinas, Pedro 348, 349, 377
 Salmerón, Nicolás 303
 Salomon 119
 Salvo y Vela, Juan 268
 Samaniego, Félix María 262
 San Pedro, Diego de 33, 54, 71-73, 99
 Sanchis Sinisterra, José 391
 Sand, George 291, 305
 Sannazaro, Jacopo 98, 100, 163
 Santa Cruz, Melchor de 218
 Santa María, Pablo de 44
 Santillana, Marqués de, s. López de Mendoza 32, 33, 38, 39-48, 53, 56-59, 64, 119, 123
 Sanz del Río, Julián 303
 Sanz, Florentino 291
 Sarmiento, Martín 241
 Sartre, Jean-Paul 335
 Sastre, Alfonso 368, 369, 377, 383-386, 387, 390
 Sauvetat, Raymond de la 3
 Savonarola, Girolamo 201
 Sánchez Barbero, Francisco 261, 264
 Sánchez de Arévalo, Rodrigo 31, 32
 Sánchez de Badajoz, Diego 171
 Sánchez de las Brozas, , Francisco (El Brocense) 61, 133
 Sánchez de Vercial, Clemente 28, 30
 Sánchez Espeso, Germán 340
 Sánchez Ferlosio, Rafael 336
 Sánchez, Tomás Antonio 242
 Scaliger, J. C. 144
 Scheeben, Matthias J. 212
 Schiller, Friedrich 270, 285, 287, 301
 Schlegel, August Wilhelm 98, 226, 286
 Schlegel, Friedrich 132, 286
 Schopenhauer, Arthur 315, 325
 Scott, Sir Walter 289, 292
 Scribe, (Augustin-)Eugène 300

- Sefardi, Rabbi Moises 3
 Segovia, Guillén de 48
 Selgas y Carrasco, José 306
 Sellés, Eugenio 302
 Semprún, Jorge 340
 Sender, Ramón J. 331, 336, 337
 Seneca 30, 32, 44, 106, 173, 215, 223, 317
 Serra, Narciso 301
 Shakespeare, William 14, 243, 290, 301
 Siles, Jaime 365
 Silva, Feliciano de 91
 Silvela, Francisco 320
 Silvestre, Gregorio 121, 145
 Sokrates 205
 Soto de Rojas 145, 146
 Soto de Rojas, Pedro 147
 Soto, Luis Barahona de 142, 145, 146
 Stein, Edith 212
 Stendhal (Henri Beyle) 306, 313
 Stigliani, Tommaso 150, 151
 Suárez de Figueroa 179, 185
 Suárez, Francisco 202, 210
 Sue, Eugène 293

 Tacitus 223
 Tadeo González, Diego 259
 Talavera, Hernando de 28, 200
 Tamayo y Baus, Manuel 300
 Tansillo, Luigi 127
 Tapia, Victor 288
 Tasso, Bernardo 127
 Tasso, Torquato 98
 Terenz 59, 165, 166, 178
 Teresa von Avila 91, 92, 122, 134, 137, 140,
 196, 198, 199, 207, 208, 211
 Terrada, Abdón 293
 Theokrit 98, 130
 Thomas a Kempis 29, 254
 Thomas von Aquin 32, 202, 222, 254
 Timoneda, Juan de 121, 172, 173
 Tob, Sem 30
 Tolstoi, Leo 307, 311, 313, 325
 Torbado, Jesús 333
 Toreno, Conde de 302

 Torquemada, Antonio de 98
 Torre, Alfonso de la 33, 70
 Torre, Claudio de la 381
 Torrente Ballester, Gonzalo 340
 Torrepalma, Conde de 259
 Torres Naharro, Bartolomé de 165, 167-
 169, 171, 176, 178
 Torres Villarroel, Diego de 241, 252, 253,
 258
 Trigo, Felipe 327, 328
 Trigueros, Cándido María 251, 255, 261,
 273
 Trueba y Cosío, Telesforo 292
 Trueba y de la Quintana, Antonio de 306
 Tusquets, Esther 342

 Ulloa, Antonio de 247
 Unamuno y Jugo, Miguel de 97, 308, 315-
 317, 319, 324, 329, 343-345, 362, 368, 369,
 372-374, 380, 384
 Urfé, Honoré d' 100

 Valbuena Prat 355
 Valdegamas, Marqués de, s. Juan Donoso
 Cortés 302
 Valdés, Alfonso de 203, 218
 Valdés, Juan de 90, 91, 203, 204, 216, 218,
 219
 Valdivielso, José de 147, 181
 Valente, José Angel 343, 355, 360, 361, 362,
 363, 366
 Valera y Alcalá-Galiano, Juan 283, 308,
 309, 311, 316
 Valéry, Paul 349
 Valla, Lorenzo 133
 Valladares de Sotomayor, Antonio 246, 255
 Valladolid, Alfonso de 28
 Valle-Inclán, Ramón María del 315, 316,
 324, 326, 327, 368-370, 372, 374-377, 379,
 380, 382, 384, 385, 387-390
 Vallejo, Alfonso 391
 Vallés, Pedro 112
 Vargas Llosa, Mario 335, 339
 Vázquez Montalbán, Manuel 341

- Vega Carpio, Lope Félix de 101, 104, 120, 136, 145-149, 155, 161, 168, 174, 175, 177-179, 181-184, 187, 242, 243, 267, 270, 292, 294, 309
- Vega, Pedro de la 90
- Vega, Ricardo de la 301
- Vega, Ventura de la 300
- Velázquez de Velasco, Luis José 242
- Venegas, Alejo 90, 204, 216
- Vergil 32, 51, 60, 98, 104, 105, 126, 127, 130-132, 163
- Vélez de Guevara, Luis 181
- Vicente, Gil 121, 122, 168-171
- Villaespesa, Francisco 316, 376
- Villalón, Cristóbal de 216, 218
- Villamediana, , Conde de (Juan de Tassis) 147
- Villegas, Estéban Manuel de 257, 259
- Villena, Enrique de 32, 40, 41, 53, 70
- Vincent de Beauvais 18
- Virués, Cristóbal de 173
- Vitoria, Francisco de 234
- Vivanco, Luis Felipe 354, 355
- Vivas, João 21
- Vives, Juan Luis 90, 204, 205, 216, 219, 220
- Voltaire 276
- Washington, Irving 286
- Xavier, Franz 140
- Xirgu, Margarita 373
- Yáñez, Rodrigo 23
- Young, Edward 258, 264
- Zabala y Zamora, Gaspar 255
- Zamacois, Eduardo 327, 328
- Zamora, Antonio de 268
- Zapata, Luis 218
- Zerbolt van Zutphen, Gerhard 201
- Zola, Émile 309, 310
- Zorrilla y Moral, José 268, 290, 294, 295, 299, 307, 376