

## NYHEDER OG/ELLER FALSKE NYHEDER?

### Nyhedsformidling i Calderón og *Coellos Underet i Tyskland*

For 400 år siden begyndte den mest omfattende, blodige og ødelæggende krig i europæisk historie. Trediveårskrigen, skønt altid omtalt i ental, var i realiteten en række mere eller mindre løst forbundne krige, der udspillede sig forskellige steder på det europæiske kontinent – primært det nuværende Tyskland – samt i de europæiske staters oversøiske kolonier.<sup>1</sup> Den blev skudt i gang af det protestantiske oprør mod den tysk-romerske katolske kejsermagt i Prag i maj 1618, men ikke alle dens aktører var drevet af religiøs iver. Mange af dem benyttede skismaet mellem protestanter og katolikker som påskud til at føre krig for at fremme forskellige politiske og økonomiske interesser. Under den berømte religionskrigs tilsyneladende simple overflade gemte der sig således en større og mere kompleks underskov af sekulære konflikter, herunder ældgamle lokale rivaliseringer,<sup>2</sup>

---

1 For et opdateret studie af Trediveårskrigen, se Wilson.

2 Herunder den gamle strid mellem Danmark og Sverige om hvem, der var Nordens stormagt.

arvefølgestridigheder,<sup>3</sup> handels- og territoriekonflikter<sup>4</sup> samt ikke mindst storpolitiske magtkampe.<sup>5</sup>

Trediveårskrigen's morads af religiøse, politiske og økonomiske motiver og agendaer var med andre ord mindst lige så vanskeligt at få rede på som vor tids storpolitik, og blev flittigt kommenteret og fortolket af tidens gesandter, som parallelt med deres diplomatiske gerning rapporterede hjem fra krigens brændpunkter. Disse gesandter fungerede som en slags udenrigs- eller krigskorrespondenter, omend moderne forestillinger om uafhængig nyhedsformidling og historisk faktualitet endnu ikke havde gjort deres indtog. Selvom forholdet mellem sandt og falsk var det altoverskyggende erkendelsesmæssige, religiøse og kunstneriske problem i denne censur, kætterforfølgelsernes og hekseafbrændingernes storhedstid, var 1600-tallets diplomatiske beretninger fra Trediveårskrigen ikke ligefrem objektive i moderne forstand, men snarere en blanding af øjenvidneskildring, politisk teori og religiøs propaganda. I det omfang disse beretninger hyppigt blev transformeret til illustrerede flyveblade rettet mod et bredt publikum, kan de i nogle tilfælde ligefrem beskrives som *fake news*: Bevidste manipulationer fabrikeret med henblik på at fremme religiøse dagsordener (f.eks. anti-jesuitisk propaganda [fig. 1]), sværte eller latterliggøre politiske modstandere (som det bl.a. ses i nederlandske skildringer af den spanske besættelsesmagt [fig. 2]) og overdrive egne eller allieredes fortræffeligheder (den protestantiske fremstilling af svenskekongen Gustav Adolf er eksemplarisk i den henseende [fig. 3]).

Diplomaterne var imidlertid ikke de eneste, der formidlede nyt fra krigens fronter. I tidens kulturelle kraftcentre Madrid, Wien, Paris og London, langt fra kanonernes buldren, studerede dramatikere, digtere og malere de diplomatiske beretninger med det formål at viderebringe dem til et bredere publikum. I sine to samtidshistoriske dramaer *Belejringen af Breda* [*El sitio de Bredá*, 1625] og *Underet i Tyskland* [*El prodigio de Alemania*, 1634] bragte

- 
- 3 F.eks. spillede spørgsmålet om, hvem der skulle være konge i Ungarn er væsentlig rolle.
  - 4 Primært selvfølgelig det religiøse ejerskab til det tyske territorium, men også til f.eks. Nederlandene.
  - 5 F.eks. den ulmende magtkamp mellem den franske og den spanske konge om den europæiske lederrolle.



**Fig. 1.** Taknemmelig ihukommelse af Guds nåde, af G.C.; papistiske intriger og forræderier (1625).

© The Trustees of the British Museum

den spanske dramatiker Pedro Calderón de la Barca således for eksempel breaking news fra den pågående Tredivårskrig: i førstnævnte drama den spanske belejring og indtagelse af byen Breda i det nuværende Holland i 1625, anført af den italienskfødt general Ambrogio Spinola, og i sidstnævnte det mystikomspundne mord på den kejserlige hærs øverstbefalende, den



**Fig. 2.** Flyveblad, der satiriserer over den utilfredsstillende politiske situation i den spansk-katolske lejr under Trediveårskrigen. Med en tegning, der til venstre viser en oppustet spanier ved et bord, ved siden af ham to bedende gejstlige og en læge, der undersøger en urinprøve; på væggen en hylde med en række medicinkrukker og til højre en gruppe soldater og bønder, der bærer våben, ammunition, en tromme, en kanon, en kommode, landbrugsredskaber samt en pose penge. (n.p.:1632).

© The Trustees of the British Museum



**Fig. 3.** Protestantisk fremstilling af svenskekongen Gustav Adolf.

© The Trustees of the British Museum

forræderimistænkte böhmer Albrecht von Wallenstein, i 1634.<sup>6</sup> Disse dramer, der både byggede på diplomaternes påvirkningskampaner og endvidere indeholdt demonstrativt fiktionelle elementer (f.eks. opdigtede personer og prægnante, men udokumenterede taler), kan selvsagt ikke karakteriseres

6 Wallenstein var greve af Friedland i det nordlige Bøhmen, og omtales derfor, som det vil fremgå i det følgende, i samtidige spanske kilder som "Frisslán", "Fritlandt", m.v. For en detaljeret biografi, se Mann.

som objektiv nyhedsformidling. Men hvordan skal man egentlig vurdere gengivelsen af samtidige personer og begivenheder i *Breda* og *Underet*? Spidsformuleret: er Calderóns på mange måder farvede og kreative take på samtidshistorien overhovedet at betegne nyhedsformidling? Og er den i så fald fake i betydningen 'bevidst misinformerende' (Tandoc, Lim og Ling 141)?

Selvom det strider mod den senere æstetiks grundopfattelse af kunsten som en autonom og uprosaisk sfære, synes det faktisk helt rimeligt at opfatte 1600-tallets dramatiske fremstilling af samtidshistoriske begivenheder som en form for nyhedsformidling. Modsat hvad tilfældet var med ældre historiske hændelser, der – som f.eks. romersk historie eller middelalderhistorie – var en del af en mundtlig og/eller skriftlig tradition (ballader, trykte værker) og altså så at sige allerede var indlejret i kulturen, kunne størstedelen af Calderóns publikum ikke informere sig om aktuelle politiske udviklinger ad anden vej end ved at møde op i teatret. Hans dramatiske fremstilling af aktuelle begivenheder spillede derfor en helt central rolle for den folkelige forståelse af samtidshistorien, og givetvis en større rolle end de diplomatiske skildringer, som i al fald i deres oprindelige form for det første forudsatte læsefærdighed og for det andet endvidere ofte fordrede latinkundskaber.<sup>7</sup> Man kan sige, at teatrets levende billeder blev det ulærde publikums historiebog, og historiebøger er jo som bekendt altid skrevet et sted fra og med mere eller mindre tydelige politiske agendaer. Men var det samtidshistoriske drama dermed nødvendigvis et led i de politiske påvirkningskampagner, som det hvilede på – var det en ukritisk eller ligefrem forskønnende dissemination af disse i stil med amerikanske tv-seriers tilsyneladende ukritiske udbredelse af propagandistiske forestillinger om f.eks. russere?

Privilegeret adgang til folkets øjne og ører som den, Calderón og hans kolleger ved teatrene havde, medførte i 1600-tallet, hvad man blødt formuleret kan kalde en række 'hensyn', særligt selvfølgelig når det kom til aktuelle politiske emner som dem, der behandles i *Underet i Tyskland*. At

---

7 Der kan f.eks. ikke være nogen tvivl om, at Calderóns stykke om belejringen af Breda nåede ud til et langt bredere publikum end jesuitten Herman Hugos latinsprogede beretning om samme begivenhed, *Obsidis Bredana sub Ambrosio Spinola* (Antwerpen, 1626). Jf. dog de førnævnte illustrerede skillingstryk.

skrive den slags teaterstykker var noget, man blev udvalgt til at gøre, fordi man nød magthavernes tillid, og det er således en generel antagelse blandt specialisterne indenfor området, som jeg vil diskutere med i det følgende, at der er tale om mere eller mindre ukritiske bestillingsarbejder, kommissioneret af Philip d. IVs magtfulde førsteminister Gaspar de Olivares til at formidle dagens nyheder i overensstemmelse med habsburgernes officielle politik.<sup>8</sup> En slags guldalderens Fox News, om man vil – et magtens talerør. Spørgsmålet er imidlertid, om den propagandistiske læsning nu er den mest konstruktive måde at nærme sig Calderóns samtidshistoriske dramaer på. Kunne man forestille sig, at de, samtidig med at de tog hensyn og dermed i princippet bidrog til tidens påvirkningskampagner, også introducerede kritiske perspektiver? Kunne dette have noget at gøre med historiedramaets grundlæggende amalgamerings af fakta og fiktion? Og hvad var i øvrigt den historiografiske og idéhistoriske kontekst for Calderóns dramatisering af samtidshistorien?

I det følgende vil jeg med disse spørgsmål in mente kigge nærmere på *Underet i Tyskland* med henblik på for det første at beskrive dets kreative – undersøgende, ikke-konklusive – faktualitetsbegreb; for det andet at relatere dette til periodens æstetisk-historiske kultur; samt, for det tredje, at diskutere denne kulturs forhold til den oplysningstradition, der i den gængse forståelse jo først begyndte omkring år 1700.

#### CALDERÓN OG GULDALDERENS DRAMA

Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) var den yngste af Spaniens tre store guldalderdramatikere og hans værk fremstår som en opsummering af den spanske guldalderlitteratur: han stod solidt på skuldrene af den dramatiske revolution, som hans to ældre kolleger, Lope de Vega (1562-1635) og Tirso de Molina (1579-1648), havde skabt; han videreudviklede det raffinerede digteriske sprog, som periodens to banebrydende lyrikere, Luis de Góngora (1561-1627) og Francisco de Quevedo (1580-1645), på hver sin måde havde formuleret; han konkretiserede den paradoksale metafysiske poetik, som den samtidige teoretiker Baltasar Gracián (1601-1668) beskrev i *Skarpsind*

---

8 For en introduktion til denne centrale figur, se Elliott.

og vidnets kunst [*Agudeza y arte de ingenio*, 1641]; og endelig forenede han i sit værk den spanske litterære traditions religiøse og verdslige årer.

Samtidig er Calderón dog uden tvivl helt sin egen. Han er den ubestridte konge af *auto sacramental*-genren, en religiøs dramaform knyttet til Corpus Christi-festen, og han er ophavsmand til en række særegne værker såsom det filosofiske drama *Livet er en drøm* [*La vida es sueño*, 1635], Faust-dramaet *Den underfulde troldmand* [*El mágico prodigioso*, 1637] samt æresdramaerne *Sin æres læge* [*El médico de su honra*, 1635] og *Sin vanæres maler* [*El pintor de su deshonra*, c. 1640], blandt mange andre klassikere. Præcis som forgængeren Lope de Vega var Calderón stærkt interesseret i historiske temaer, herunder gammeltestamentelig historie (f.eks. *Absalons hår* [*Los cabellos de Absalón*], 1668), romersk historie (*Scipio den Yngre* [*El segundo Escipión*], 1677), kirkehistorie (f.eks. *Skismaet i England* [*La cisma de Inglaterra*], 1627) og så altså samtidshistorie, som jo er dét, det handler om her.

Calderóns samtidshistoriske dramaer udgør imidlertid en speciel del af det samlede værk. Der er nemlig tale om værker, der gennemgående er underudforskede og æstetisk ringeagtede – begge dele en sjældenhed, når det kommer til de tyske romantikeres yndlingsdramatiker.<sup>9</sup> Det fører selvsagt for vidt at komme ind på alle de komplekse årsager til den kritiske negligering af Calderóns samtidshistoriske dramaer i nærværende sammenhæng, men det er nærliggende at antage, at den har noget at gøre med netop deres åbenlyst 'kompromitterede', angiveligt politiserede karakter.<sup>10</sup> I al fald er der en ret tydelig sammenhæng mellem nedvurderingen af disse dramaer og det faktum, at de formentlig var en form for bestilt nyhedsformidling (Vega García-Luengos 812-4; Rueda, "Albrecht von Wallenstein" 91). Den underliggende dobbelte strafbarheds logik synes at være, at de, netop fordi de var bestilte nyheder, også automatisk var æstetisk uinteres-

---

9 Begge brødrene Schlegel var så store beundrere af Calderón, at de satte ham på højde med og endog over Shakespeare. Goethe lod sig inspirere af Calderóns katolske univers i *Faust* og Schiller skrev endda selv en Wallenstein-trilogi.

10 Med til historien om den sparsomme udforskning af *Underet i Tyskland* hører, at stykket var ukendt indtil den spanske forsker Germán Vega García-Luengos opdagede en kopi i det spanske nationalbiblioteks gemmer for godt og vel ti år siden.

sante værker.<sup>11</sup> Men måske er det for det første ikke rimeligt at forvente andet end hensyntagen af 1600-tals dramatikere – de levede trods alt i et samfund, hvor forkerte politiske holdninger kunne koste én livet.<sup>12</sup> Måske udelukker ideologiske hensyn for det andet ikke nødvendigvis kritik – kun den konfrontatoriske af slagsen.<sup>13</sup> Og måske udfordrer den æstetiske nyhedsformidling med sin iboende undersøgende, ikke-konklusive karakter for det tredje selve den dikotomiske modstilling af objektive nyheder og *fake news*. Disse tre muligheder vil blive eksplicit og implicit adresseret i det følgende.

#### UNDERET I TYSKLAND

*Underet i Tyskland* er et drama i de vanlige tre "dage" [*jornadas*], og Calderón skrev det formentlig i samarbejde med sin i dag ukendte kollega Antonio Coello (Vega García-Luengos 818-22), som han også samarbejdede med i andre sammenhænge. Stykkets centrale figur er den kejserlige hærs *generalísimo*, Albrecht von Wallenstein (1583-1634), som stod i spidsen for en lang række katolske sejre og blandt andet tvang Christian d. IV til at underskrive en fredsftale i 1629, men som af stadig ikke klare årsager faldt i unåde og endte med at blive myrdet den 24. februar 1634 på Ferdinand d. IIs befaling. Formodningerne har gennem tiden været mange: var generalen blevet så mægtig, at han truede kejserens autoritet? Bakkede han ikke helhertet nok

- 
- 11 Calderóns samtidshistoriske dramaers farvede og kreative nyhedsformidling frastøder således – interessant nok – såvel forskere forankret i autonomi-æstetikken som marxistisk skolede forskere (Maravall, *La cultura y literatura*).
  - 12 Samtidens mest berømte eksempel er velsagtens mordet på Rodrigo Calderón de Aranda, en højtstående adelsmand ved Felipe IIIs hof, som blev henrettet på Plaza Mayor i Madrid i 1621 på grund af sine politiske alliancer. Hans henrettelse sendte chokbølger gennem de litterære miljøer, hvor han havde mange venner, og den dårlige stemning blev kun værre, da den flamboyante digter Juan de Tassis y Peralta året efter blev snigmyrdet i Madrid på, hvad der lignede en ordre oppefra.
  - 13 Flere forskere har udviklet anvendelige termer til at beskrive dét, jeg kalder 'hensyntagen', herunder Dirk Niefanger, som i forbindelse med 1600-tallets tyske historiedrama taler om "verdeckte Ambiguität", og Margaret Greer, som beskriver Calderón og andre spanske guldalderdramatikeres attitude i forhold til magtterne som "loyal criticism".



op om det såkaldte Restitutionsedikt fra 1629, der beordrede alle tidligere katolske besiddelser i Tyskland tilbageleveret fra protestanterne? Var han i virkeligheden en dæmon, der havde taget bo i en menneskekrop? Eller var han en kætter, der dyrkede videnskaben i stedet for Gud? Eftersom Wallenstein var ambitiøs og ærgerrig, pragmatiker snarere end idealist, og dertil tilsyneladende usundt besat af astrologi, kan de (næsten) alle have noget på sig.

Stykkets handling begynder umiddelbart efter slaget ved Lützen i 1632, hvor den kejserlige hær anført af Wallenstein led nederlag til Gustav Adolfs tropper, men ikke desto mindre – i et særdeles vellykket pr-stunt – proklamerede sig selv som sejrherre, fordi svenskekongen tilfældigvis faldt i slaget. Den slutter med generalens død for vennehånd, lokket i baghold af konspiratorer, der mener dermed at have forhindret det statskup, Wallenstein angiveligt planlagde. Hovedpersonen optræder i vid udstrækning som en allegori over Forræderiet,<sup>14</sup> og stykket kan som helhed beskrives som en typisk barok konceptuel udforskning af forræderiet som tema, idet f.eks. også det sekundære plot behandler forholdet mellem loyalitet og forræderi, om end i romantisk henseende.<sup>15</sup>

---

14 Et lignende *take* på Wallensteins historie findes i samtidige beretninger som f.eks. "Den sande historie om det store forræderi, som Greven af Friedland planlagde mod Kejserens Cæsariske Majestæt og destruktionen af det allermægtigste Habsburgske kongehus' besiddelser" ["Relacion verdadera que contiene la gran traicion que auia maquinado el Duque de Fritlandt contra la Magestad Cesarea del Emperador, y destruicion de los estados de la potentissima casa de Austria", 1634]. Jævnfør også Álvaro Cubillo de Aragóns kuriøse religiøse énakter *Sakramental drama om Frisláns død* [*Auto sacramental de la muerte de Frislán*, 1661], hvor hovedpersonen entydigt fremstilles som djævelen – alletiders første og største forræder i den kristne historiografi (således listen over medvirkende: "El DEMONIO que es el DUQUE DE FRISLÁN" [DJÆVLEN som er GREVEN AF FRIEDLAND"]), Cubillo de Aragón 133). Her som ved oversættelse fra spansk i øvrigt i min oversættelse.

15 *Underet i Tyskland* har i virkeligheden to sammenvævede sekundære plots eller subplots, der begge er trekantsdramaer: ét seriøst, hvis hovedpersoner er adelige, og ét komisk, hvis aktører er disse adeliges tjenere (stykkets klovne, *graciosos*). Begge cirkler omkring forholdet mellem loyalitet og forræderi. Idéen om barokdramaet som konceptuelt – som udforskning af et begreb snarere end som udvikling af plot og karakterer – blev først lanceret af den britiske hispanist Alexander Parker i det banebrydende studie *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age* (1957) og er i dag rimeligt bredt accepteret i fagkredse.

I nærværende sammenhæng er det væsentlige selvfølgelig, at Calderón og Coellos *Underet i Tyskland* behandler begivenheder, der fandt sted stort set samtidig med, at de blev beskrevet og opført på scenen i Madrid. Endvidere er det relevant, at dramaet tilsyneladende blev skrevet for at afløse et i dag tabt drama af de samme to forfattere, der utvetydigt priste generalens person og gerninger (Černý; Sullivan "The Wallenstein Play"),<sup>16</sup> men altså måtte tages af plakaten i Madrid, da der i marts 1634 pludselig kom bud fra Bøhmen om, at Wallenstein tre uger forinden var blevet myrdet på grund af højforræderi. Ingen i Madrid havde tilsyneladende nogen efterretning om denne udvikling, og Calderón og Coellos drama er således, som tidligere nævnt, *breaking news*. Spørgsmålet står imidlertid naturligvis stadig tilbage, hvilken karakter de to dramatikeres formidling af dette stof har: er der tale om propaganda? Mod-propaganda? Eller begge dele på samme tid? For at tage nærmere stilling til disse spørgsmål, må man nødvendigvis dykke ned i stykket. Det vil jeg gøre i de følgende to nedslag.

#### KAPTAJNENS EPILOG

Umiddelbart kan der ikke herske nogen tvivl om, at *Underet i Tyskland* opfylder alle kriterierne for farvet nyhedsformidling, og dramaet er i den forstand oplagt et led i den påvirkningskampagne, der øjensynligt var sat i gang for at retfærdiggøre det opsigtsvækkende drab. Den svulstige slutreplik, som dramatikere lægger i munden på karakteren Kaptajn de Bros (forspansket udgave af den irske kaptajn i den kejserlige hær Walter Devereux, Wallensteins historiske banemand), opsummerer på mange måder stykkets propagandistiske indramning af sit emne. Med sin konventionelle henvisning til skriveakten har den endvidere karakter af epilog, og den er derfor et godt sted at begynde med at lede efter stykkets morale:

---

16 Der eksisterer i al fald to ret detaljerede beskrivelser af dette stykke, forfattet af henholdsvis en italiensk og en tysk gesandt (gengivet i Černý 179 og 184), på baggrund af hvilke Sullivan ("The Wallenstein Play") foreslår titlen *Friedlands heltegerninger og svensk kongens død* [*Las proezas de Frislán, y muerte del Rey de Suecia*].

CAPITÁN:

Y aquí la mano levantan,  
Senado, toscos buriles,  
que entre laminas retratan  
al vivo aqueste suceso,  
para castigo y venganza  
de todos los conjurados,  
para terror de Alemania,  
para blasón del Imperio,  
y honor de la casa de Austria.

KAPTAJNEN:

Og her, ærede forsamling, løfter hænderne  
de grove penne fra papiret,  
som på disse sider levende  
portrætterer hin begivenhed  
til straf og hævn  
over alle de sammensvorne,  
til skræk og advarsel for Tyskland,  
Imperiet til emblem,  
og til ære for det Habsburgske kongehus.

(Calderón og Coello 109-10 [2691-9])

Spørgsmålet er imidlertid, om denne lille epilog, hvor dramatikerne gennem stykkets eneste utvetydige helteskikkelse for første og eneste gang taler direkte til publikum, nu faktisk også er så entydig, som den umiddelbart ser ud til. For det første understreger den med sin henvisning til de to dramatikeres "grove penne" den dramatiske nyhedsformidling som en kreativ proces og relativiserer derved i al fald delvist dens absolutte sandhedsværdi. Og i forlængelse heraf kan man hævde, at såvel den efterfølgende fremhævnings af det moralsk opbyggelige ved historien (stykket er skrevet "til straf og hævn | over alle de sammensvorne" og "til skræk og advarsel for Tyskland") som den afsluttende hyldest til den katolske ligas øverste chefer kommer til at fremstå ironiske eller i al fald tvetydige ("Imperiet til emblem | og til ære for det Habsburgske hus"). Begge er jo intimt sammenvævede med det nyheds-script, der lige er blevet gjort opmærksom på, og hvis det er fiktivt, åbnes der principielt op for, at Wallenstein-affærens opbyggelighed såvel som magthavernes glørværdighed også er konstruktioner. Dramatikerne lykkes altså ved nærmere eftersyn med en gennemført tvetunget epilog, der følger den officielle kurs men samtidig påpeger, hvordan historien – som Winston Churchill vist nok sagde – altid skrives af sejrherren.

Den tilsyneladende propagandistiske indramning af nyheden om Wallensteins død bliver hermed faktisk ambivalent. Selvom Calderón og Coello i deres epilog unægtelig tager hensyn til den officielle udlægning af generalens død – at han var en afskyelig forræder og at hans voldsomme død derfor tjente kejseren og den spanske konge til ære – vil jeg i forlængelse af denne ambivalens mene, at *Underet i Tyskland* ved siden af den

uomtvistelige propaganda rummer en ret så radikal spørgen til hvad der er op og ned i sagen om Wallenstein, og at denne spørgen peger i direkte modsat retning af det umiddelbart propagandistiske budskab. Dramatikernes greb om generalens højforræderi og død er med andre ord ikke så entydigt, som sekundærteksterne giver indtryk af.<sup>17</sup> Der er snarere tale om en slags raffineret *doublespeak*. Og det er bestemt ikke kun epilogen, der mudrer den umiddelbart opbyggelige fortælling om, at forræderi altid straffes, og komplicerer dramaets faktualitetsbegreb. Wallensteins egen store monolog er – måske ikke helt overraskende – det egentlige omdrejningspunkt for dramatikernes tvetydige nyhedsformidling.

#### WALLENSTEINS MONOLOG

Som det allerede fremgår af stykkets dobbelttydige titel,<sup>18</sup> er Wallensteins historie, som den fremstilles af makkerparret Calderón og Coello, ikke blot et ensidigt portræt af en vederstyggelig eller måske endog dæmonisk forræder. Som jeg vil søge at vise i det følgende, er den snarere at forstå som historien om helten, der blev forræder. Helt central i denne sammenhæng er hovedpersonens egen monolog i anden akt, som ikke kun indholdsmæssigt, men også teknisk eller formalt giver publikum noget at tænke over.

Wallensteins store monolog falder umiddelbart efter en maskespilscene, som med sin tematisering af dissimulation og bedrag spiller interessant ind i stykkets overordnede konceptuelle udforskning af forræderiet som fænomen. Udstyret med maske ægger subplottets adelige *love interest*, Isabela, her sine to bejlere, kaptajn de Bros, som hun i virkeligheden elsker,

---

17 Rueda ("Introducción": c) registrerer ganske vist hvad man kan kalde en ideologisk inkonsekvens i Calderón og Coellos fremstilling af deres hovedperson (på samme tid tragisk helt og magtsyg skurk), men han forklarer – temmelig spekulativt – denne inkonsekvens værkgenetisk som resultatet af mere eller mindre sjusket genbrug af passager fra det tidligere og altså i dag tabte stykke fra samme år.

18 Det "under" [*prodigio*], som titlen refererer til, kan propagandistisk konciperet være drabet på forræderen (Vega García-Luengos 808), men det kan sandelig også forstås som Wallenstein selv, den sagnomspundne krigsherre med den nærmest overmenneskelige sejrs *track record*. I overensstemmelse hermed kunne man ligesåvel oversætte titlen til *Underet fra Tyskland*.

og den fiktive figur med det generiske navn "Marskallen", som stykket igennem optræder som Wallensteins loyale støtte og som tidligere har prøvet at forgribe sig på hende. Der opstår tumult og de to bejlere er på nippet til at kaste sig ud i en duel, men så dukker Greven op på scenen og udreder trådene ved at bestemme, at Isabella skal gifte sig med Marskallen (i virkeligheden er der også her tale om et bedrag, idet såvel maskespillet som dets udfald, som publikum gøres opmærksom på i en sidebemærkning, er en del af damens større plan). Efter at Wallenstein således – tilsyneladende – har klaret ærterne, fortsætter han med en længere beretning om sin egen person og bedrifter. Monologen optager mere end 200 vers eller godt 1/10 af stykket og begynder med en ekfrastisk passage, hvor beskrivelsen af Bøhmens urskove fungerer som spejl for generalens dystre men også ædle sjæl:

DUQUE:

Pues eschucha mis blasones.

Bohemia provincia ilustre

[...]

es mi patria quien la selva  
Ercinia en diversos bosques  
ciñe en forma de muralla.

[...]

Esta selva inculta pues,  
de prodigios y horrores,  
segunda madre de mi infancia,  
porque sus hijos me informen  
el desnudo y la fiereza,  
segunda vez concibiome  
en las robustas entrañas  
de sus espantosas montes.

GREVEN:

Hør engang om mine bedrifter.

Den berømte provins Bøhmen

[...]

er mit fædreland, som den  
hercyniske skovs mangfoldige lunde  
omgrænser som et murværk.

[...]

Ja, denne vilde skov  
fuld af undere og rædsler  
var min barndoms anden moder,  
for dens væsener gav mig  
modet og vildskaben,  
og den skabte mig for anden gang  
i sine skrækindjagende bjerges  
robuste indre.

*(Calderón og Coello 61-2 [1462-88])*

Herpå følger en retorisk velsmurt beretning om Wallensteins rejse mod magtens tinde og hans stolte optælling af egne bedrifter og hædersbevisninger:

DUQUE:

Quieté la inferior Alsacia  
que de algunos electores  
movida contra el Imperio  
alzaba sus escuadrones.  
Desposeí al Palatino  
del Rín, cuyo pecho enorme  
desterrado de Viena,  
halló patrocinio en Londres.  
Corté al rey de Dinamarca  
las alas, que en vuelo torpe  
a par del Águila de Austria,  
se atrevió a los resplandores  
del Sol [...].

GREVEN:

Jeg afvæbnede det nedre Alsace,  
som bevæget af visse fyrster  
rejste sine eskadroner  
mod Imperiet.  
Jeg afsatte Rhingreven,  
hvis enorme bryst,  
forvist fra Wien,  
fandt beskyttelse i London.  
Jeg stækkede vingerne  
på kongen af Danmark, som  
i tåbelig himmelflugt  
om kap med den østrigske ørn  
stræbte efter Solens stråler [...].

*(Calderón og Coello 63-4 [1523-35])*

Umiddelbart herefter kommer så den smertefulde beskrivelse af, hvordan Wallenstein på grund af disse og mange flere bedrifter blev offer for misundelse, bagvasket og endelig frataget ansvaret for den kejserlige hær, som han havde ført til så mange sejre, samt hvordan denne ydmygelse åd ham op indefra. I maleriske vendinger beskrives det, hvorledes vreden fik overtaget over generalens loyalitet:

DUQUE:

Mas la envidia, que el abrigo  
del ocio infame se acoge  
a fraguar viles defectos  
y en las más puras acciones  
su diente armó venenoso  
contra mi fama, creyoles  
Fernando, y en mengua mía  
lisonjeó a los traidores.  
Manda que las armas deje  
y no esté más a mi orden  
el ejército [...].  
Ofendido me retiro,  
desde entonces, desde entonces  
un áspid mora en mi pecho,  
que las entrañas me rompe,  
una víbora alimenta,  
cuya ponzoña se esconde

GREVEN:

Men misundelsen, som skændigt  
benytter fredens kappe  
til at smede onde rygter,  
og det endda om de rene gerner,  
huggede sin giftige tand  
i min berømmelse, og Ferdinand  
troede dem, og til min miskredit  
kom han forræderne i møde.  
Han befalede, at jeg lagde våbnene  
og at hæren ikke længere  
skulle være under min befaling [...].  
Krænket trak jeg mig tilbage,  
og lige siden – lige siden –  
dvæler i mit bryst en giftig slange,  
som ødelægger mine indvolde,  
og nærer nok en slange,  
hvis gift gemmer sig

en el corazón, que apenas  
de insicionada responde  
a los latidos leales,  
que pulsa mi sangre noble.

i hjertet, som, nok så snart at det er  
inficeret, bekæmper  
de loyale slag,  
der banker i mit noble blod.

*(Calderón og Coello 64-5 [1543-70])*

Ganske vist fik han for en kort bemærkning befalingen over den kejserlige hær tilbage, da hans efterfølger ikke magtede den svenske trussel, men i Calderón og Coellos fremstilling kom Wallenstein sig aldrig over den første ydmygelse. I kombination med hans stolte bøhmiske sind fik degraderingen ham til at stræbe efter sit hjemlands trone i forræderisk oprør mod kejserens planer om at krone sin søn, Ferdinand d. III:

DUQUE:

Contra el Austria, contra el mundo  
mis iras al arma toquen,  
que soy rayo de Bohemia,  
y de los reinos atroces.  
[...]

Ea, amigos valerosos,  
nobles de las invasiones,  
sacudid las alas libres,  
soltad las pihuelas torpes,  
[...]

y porque a pesar del mundo,  
de envidiosos y traidores  
ostentando mi valor  
en Bohemia me corone.

GREVEN:

Mod Østrigeren [Ferdinand II], mod verden  
trækker min vrede våben,  
for jeg er Bøhmens  
og de grusomme rigers lys.  
[...]

Kom, modige venner,  
invasionernes ædle herrer,  
spred vingerne frit,  
smid de tunge fodlænker,  
[...]

for at jeg på trods af verden,  
de misundelige og forræderne  
kan vise mit mod og  
krone mig selv i Bøhmen.

*(Calderón og Coello 68-9 [1637-68])*

Wallensteins monolog, der altså slutter med en opfordring til oprør mod kejseren, viser således på indholdsplan den samme grundlæggende ambivalens som kaptajn de Bros' epilog. Dramatikerne viger ikke fra den officielle forklaring på hans henrettelse – at han planlagde højforræderi – men de giver samtidig et nuanceret psykologisk portræt af helten, der blev forræder, som åbner mulighed for at placere ansvaret for hele miseren på en svag leder, kejser Ferdinand, der lyttede til misundelig sladder og tillod, at hans bedste mand vendte sig i mod ham, fordi han følte sig uretfærdigt behandlet.

For fuldt ud at forstå det ambivalente lys, Calderón og Coello således bader deres hovedperson i, er det imidlertid nok så vigtigt at kigge på, hvordan de to dramatikere iscenesætter hovedpersonens fortælling. Dramaturgisk har Wallensteins monolog nemlig form som en *parabasis*, det vil sige en direkte henvendelse fra en aktør på scenen til publikum.<sup>19</sup> Dramatikerne skaber hermed en art sekundær dramatisering, et stykke-i-stykket, i det der etableres et publikum omkring hovedpersonen og dermed også et ekstra sceneniveau:

CORDÓN:

Yo te escucho.

MARISCAL:

Yo te atiando.

GORDON:

Jeg lytter.

MARSKALLEN:

Jeg er rede.

(Calderón og Coello 61 [1460-1])

Ligesom tilfældet var med epilogens tematisering af den dramatiske nyhedsformidling som en kreativ proces, er resultatet af en sådan indsættelse af et ekstra sceneniveau for det første, at der skabes en distance til og bevidsthed omkring selve den historiske konstruktion. Publikum mindes gennem tematiseringen af formidlingsakten om, at det ikke ser virkeligheden selv, men derimod en gengivelse af virkeligheden: et drama. For det andet øges den biografiske kompleksitet. Som en anden Richard d. III rækker Wallenstein i sin monolog direkte ud til publikum og søger at påvirke dets opfattelse af hans person og gerninger i positiv retning for at vinde det over på sin side og modgå den negative fremstilling af hans person, der tydeligvis var den officielle. Men præcis som i tilfældet Richard er det ikke kun empati, der skabes gennem dette greb. Med parabasens implicite reference til moralitetsspillenes djævnfigur, der traditionelt kendetegnedes ved præcis denne type direkte henvendelser til publikum,<sup>20</sup> skabes endnu et

---

19 Se *Oxford Dictionary of English*: "parabasis | pəˈræbəsɪs | noun (plural parabases | pəˈræbəsɪz | ) (in ancient Greek comedy) a direct address to the audience, sung or chanted by the chorus on behalf of the author. • a digression in a fictional work in which the author addresses the reader."

20 Shakespeares superskurk iscenesætter som bekendt direkte sig selv som en moralitetsdævel, jævnfør hans berømte replik "Thus, like the formal vice, Iniquity, | I moralize two meanings in one word" (*King Richard III*, 3.1.82-3).



lag i Calderón og Coellos nyhedsformidling. Billedet af generalen mudres yderligere, i det der oven på det dybest set sympatiske psykologiske portræt, som nuancerede den propagandistiske fremstilling af ham som en foragtelig forræder,<sup>21</sup> nu projiceres et traditionelt moralsk perspektiv, der gør ham til den Onde selv.<sup>22</sup> *Underet i Tyskland* åbner således også i denne scene flere spørgsmål, end det besvarer.

### EN ALTERNATIV OPLYSNINGSTRADITION?

Når man går i dybden med *Underet i Tyskland*, viser det sig altså hurtigt, at Calderón og Coellos nyhedsformidling smutter mellem fingrene, idet den på én og samme tid fremstår som et led i den kejserlige påvirkningskampagne til retfærdiggørelse af drabet på hærens øverstbefalende og som et kreativt – undersøgende, ikke-konklusivt – modsvar til samme. Jeg har i det foregående trukket to konkrete eksempler på denne tvetydighed frem: epilogen og Wallensteins store monolog.

I epilogen så man, hvordan teknikken med at henlede opmærksomheden på hånden/hænderne, der skriver historien, åbnede op for en grundlæggende ambivalens, idet publikum på én og samme tid blev ledt håndfast i retning af en bestemt fortolkning af nyhedsstoffet og samtidig blev gjort opmærksom på manuduktionen. Den resulterende kommunikative situation kan sammenlignes med, hvis et moderne nyhedsmedies dækning af Helsinki-topmødet på én og samme tid blev fremhævet som en "historie" og sluttede med at hylde Trump og Putin. Hvordan ville man som moderne nyhedsforbruger reagere på det? Formodentlig på nogenlunde samme måde som 1600-tallets publikum reagerede på *Underet i Tyskland* – med, ja, undren.<sup>23</sup> I monologen så man, hvordan dramatikernes nuancerede

---

21 Se imidlertid Rueda, der mener, at monologen indirekte fremstiller generalen som blæret og hovmodig ("Introducción" lx ff.).

22 Rollen som djæveln – den tidligere engel, der ifølge kristen mytologi gjorde oprør mod Gud og søgte at herske over menneskene – skulle blive Wallensteins næste, jævnfør det tidligere omtalte religiøse drama *Auto sacramental de la muerte de Frislán*.

23 Måske spiller dramatikerne i deres valg af titel også på denne betydning af 'under' [*prodigio*]: noget ufatteligt, mysteriøst eller endda overnaturligt, jf. Politikens Nudansk Ordbog: "en ufattelig el. overnaturlig hændelse = mirakel".

psykologiske portræt af hovedpersonen og behændige brug af sekundær dramatisering skabte en anden form for ambivalens, der imidlertid havde samme resultat, idet man som publikum også her måtte undre sig over, hvordan man egentlig skulle forstå Wallensteins person og, i forlængelse heraf, drabet på ham. Gennem skabelsen af et ekstra sceneniveau tydeliggjordes det konstruerede i nyhedsformidlingen, idet teaterpublikummet så et scenepublikum, der overværede Wallensteins semi-dæmoniske og dybt ambivalente selvportræt (på én og samme tid apologi og skrifte). Vi har at gøre med et performativt greb, der svarer til, hvis en myrdet fjende af et moderne totalitært regime – Kim Jong-uns bror, for eksempel – fik lov at forsvare sig selv i en af samme regimes propagandafilm.

Denne for en moderne betragtning mudrede måde at kommunikere om historiske personer og begivenheder på er imidlertid på ingen måde enestående for *Underet i Tyskland* eller, for den sags skyld, for Calderón – med eller uden Coello. Den var tværtimod generelt kendetegnende for den æstetisk-historiske kultur, som blomstrede i det meste af Europa mellem 1550 og 1650 og udgjorde den idéhistoriske og historiografiske baggrund for 1600-tallets forskellige afarter af historiedramaet (Hasberg Zirak-Schmidt, Kallenbach og Kluge iii-vii). Denne kulturs brede palet af hybrider mellem kunst og historieskrivning – som udover historiedramaet bl.a. talte traktater om historieskrivningens kunst [*artes poeticae*], det historiske epos, historiemaleriet, historisk gobelinkunst og historisk litteratur – blev ganske vist efterfølgende opfattet enten som de sidste rester af en fabulerende førmoderne historieopfattelse eller som præmature forsøg udi den historiske genre (Grafton). Men som jeg har forsøgt at anskueliggøre her ud fra eksemplet *Underet i Tyskland*, kan den æstetisk-historiske kulturs hybrider af fiktion og fakta hverken beskrives dækkende som det ene eller det andet. Vi har i realiteten at gøre med en række historisk distinktive åndsprodukter, der gennem avancerede æstetiske og performative greb som dem, jeg har beskrevet i det foregående, rækker ud til sine modtagere og beder dem om at tænke over, hvad historisk "sandhed" egentlig er for noget – om at reflektere over fænomenet 'historie' (Schiffman).

Med denne ultrakorte introduktion til den historiografiske og idéhistoriske kontekst for *Underet i Tyskland* skulle alle forudsætninger efterhånden være på plads for at tage stilling til det spørgsmål, jeg stillede indlednings-

vist, nemlig hvorvidt Calderón og Coellos både farvede og kreative *take* på samtidshistorien kan beskrives som en form for *fake news*. Hvis vi kigger på eksisterende akademiske forståelser af dette begreb som opregnet af Tandoc, Lim og Ling (141-147) – satire, parodi, fabrikation, manipulation, propaganda, reklame – må svaret være både 'ja' og 'nej'. For selvom *Underet i Tyskland* må antages at bygge på påvirkningskampagne-tekster som f.eks. "Beretning om det forræderi, som Alberto Wladislao de Walenstain [sic], greve af Mechelburg og Friedland, øverstbefalende i den kejserlige hær og ridder af det Gyldne Skinds Orden, havde besluttet sig for at begå mod Hans Majestæt og det habsburgske kongehus' øvrige personer, og om hvordan han selv sammen med sine medsamsvorne, på forunderlig vis blev dræbt af sine soldater på Fastelavnssøndag d. 26. februar dette år 1634 efter at være blevet afsløret" (Vega García-Luengos 807),<sup>24</sup> burde det på nuværende tidspunkt stå klart, at de to dramatikere hverken har noget ønske om at latterliggøre deres hovedperson eller om at sælge noget entydigt politisk budskab.

Samtidig repræsenterer hele den fiktionelle del af Calderón og Coellos nyhedsformidling – opfundet monolog, opdigtede karakterer, plotmæssig fortætning af begivenheder, og så videre – imidlertid helt klart en bevidst misinformation eller 'fabrikation', men her er det selvfølgelig væsentligt, at hensigten tydeligvis ikke har været at fremprovokere en bestemt politisk eller ideologisk stillingtagen. Calderón og Coello hverken fordømmer eller udstiller deres hovedperson, og de giver ikke noget entydigt svar på, hvem han var, og hvorfor/om han blev forræder. De har tilsyneladende vægtet før-omtalte beretnings formulering "på forunderlig vis" [*prodigiosamente*] højere end dens utvetydige karaktermord på Wallenstein.<sup>25</sup> I al fald fremstår deres hovedperson ved stykkets afslutning mest af alt som en gåde, tilskueren må prøve at løse. Hermed er deres stykke endog meget langt fra *fake news* og

---

24 "Relaçion de la traición que Alberto Wladislao de Walenstain Duque de Mechelburg y de Fridland Generalissimo del exercito imperial, y Cavallero del Tuson de oro, avia determinado de hacer contra Su Magestad y demas personas de la casa de Austria, y como habiendo sido descubierto fue muerto prodigiosamente el y sus confederados a manos de sus soldados en 26 de febrero, Domingo de Carnestolendas de este año de 1634" (dateret 4. marts 1634). Biblioteca Nacional de España Ms. 2365.

25 Vega García-Luengos mener således (808) at høre et ekko af denne påfaldende formulering i stykkets titel.

påvirkningskampagner, det 'fabrikerede' ved den dramatiske nyhedsformidling som historisk fiktion og traditionelle fordomme om barokteatrets propagandakarakter til trods (Maravall *La cultura y Teatro y literatura*).

Calderón og Coellos avancerede formidling af historisk stof er langt fra hverken et enkeltstående tilfælde eller en spansk idiosynkrasi. Shakespeares mere (aner-)kendte *histories* og romerske stykker fra samme periode dyrker ligeledes og måske endda i endnu højere grad, hvad jeg i denne sammenhæng har kaldt den mudrede formidling af historiske personer og begivenheder. Stykker som *Julius Caesar* eller *Henry V* rummer f.eks. ved nærmere eftersyn radikalt åbne portrætter af deres hovedpersoner, der afkræver publikum aktiv stillingtagen til historiens minefelt af indbyrdes modstridende holdninger og fortolkninger. En hel række af den europæiske litteraturs største klassikere bekræfter med andre ord den tendens, jeg i det forudgående har observeret i marginalteksten *Underet i Tyskland*, nemlig at de på mange måder besynderlige hybrider mellem kunst og historieskrivning, som den æstetisk-historiske kultur fostrede mellem 1550 og 1650, tilsyneladende faktisk var aktive medspillere i udviklingen af, hvad vi i dag forstår som den moderne historiske bevidsthed snarere end hindringer for dennes fremkomst, således som den vulgære oplysningsfortælling lyder. Disse hybrider udfordrer rent faktisk denne fortælling ved at anskueliggøre eksistensen af en førmoderne 'oplysningskultur' eller i al fald faktualitetskultur, der ganske vist efterfølgende blev opfattet som epistemologisk, æstetisk og historiografisk tilbagestående og/eller præmatur, fordi den amalgamerede fakta og fiktion på en for den moderne historiografi uacceptabel måde, men som i realiteten var baseret på mange af de samme idéer og metodiske og teoretiske greb som den tradition, vi i dag kender som Oplysningen. Ambitionen om at anspore til kritisk tænkning og historisk refleksion er blot de mest tydelige oplysningselementer i Calderón og Coellos samtidshistoriske drama om helten, der blev forræder, og de kompletteres af moderne metodiske greb som biografisk/historisk research og hvad man kan kalde *ante terminem* kildekritik samt reflekterede teorier om historieskrivningens kunst.<sup>26</sup>

---

26 Som det fremgår af de citerede brudstykker af Wallensteins monolog, kondenserer denne en stor mængde biografiske og historiske oplysninger og peger således på,

Her på falderebet kan denne førmoderne faktualitetskultur lidt uformelt foreslås som et tankevækkende alternativ til den oplysningstradition, der i øjeblikket kæmper med sin egen skyggeside i form af de berømte alternative fakta og *fake news*. Med sin undersøgende, ikke-konklusive karakter repræsenterer 1600-tallets æstetisk-historiske kultur – Calderón og Coellos drama inklusiv – en tredje vej ved siden af den 'sande' og den 'falske' nyhedsformidling. I al fald virker dens undersøgende, problemorienterede faktualitetsbegreb og refleksionsstimulerende, ikke-konklusive tilgang til historisk sandhed på mange måder som et interessant alternativ til de sort/hvide sandhedsforestillinger, der er ligeså aktuelle, som de er tidsløse.

SOFIE KLUGE, ph.d. og dr.phil., lektor i Litteraturvidenskab ved Institut for Kulturvidenskaber, Syddansk Universitet. Har bl.a. udgivet monografierne *Baroque Allegory Comedia. The Transfiguration of Tragedy in Seventeenth-Century Spain* (Kassel: Edition Reichenberger, 2010) og *Diglossia. The Early Modern Reinvention of Mythological Literature* (Kassel: Edition Reichenberger, 2014) om den spanske guldalderlitteratur. Den trykte artikel er en del af forfatterens forskning i forholdet mellem litteratur og historieskrivning, som aktuelt pågår inden for rammerne af Velux kernegruppeprojektet *Histories. Assessing the Role of Aesthetics in the Historical Paradigm* og vil munde ud i monografien *Historical Drama and the Invention of History in Golden Age Spain* (Routledge, 2023).

## NEWS AND/OR FAKE NEWS?

*Breaking News in Calderón and Coello's Wallenstein Play*

Taking off from *El prodigio de Alemania* [*The Wonder in Germany, 1634*], a recently discovered collaborative play by Calderón and Coello about general Albrecht von Wallenstein, this article discusses the conception of factuality informing Golden Age dramatic representations of contemporaneous history. Vis-à-vis the recurrent critical disparagement of this type of drama as artistically inferior propaganda, I will demonstrate the dramatists' delicate handling of the breaking news about Wallenstein's death and their

---

at en temmelig omfattende research er gået forud for nedfældningen af dramaet. Samtidig kan selve ambivalensen i karakterfremstillingen ses som udtryk for en kildekritisk tilgang, ligesom hele tematiseringen af historieskrivningen (epilogen) og af historieformidlingen (monologen) indikerer et højt refleksionsniveau.

use of advanced aesthetic and performative devices to stimulate audience thinking about Wallenstein's destiny: Why did he become a traitor? Highlighting the subtle doublespeak informing especially the epilogue and the protagonist's great monologue, I will argue that the play is at once loyal and critical toward Habsburg policy: it follows the official explanation of the general's murder — that he was planning high treason — yet at the same time demonstrates an essentially interrogatory conception of factuality that invites reflection on what is historical "truth".

### KEYWORDS

DA: historiedrama, nyhedsformidling, faktualitet, historisk bevidsthed, Calderón  
EN: history plays, news, factuality, historical consciousness, Calderón

### LITTERATUR

- Calderón de la Barca, Pedro. *El sitio de Bredá*. Barcelona: Linkgua, 2007.
- Calderón de la Barca, Pedro og Antonio Coello. *El prodigio de Alemania*. Comedia famosa. Edición de Antonio M Rueda. Doral, FL: Stockcero, 2013.
- Černý, Václav. "Un question à reprendre: Wallenstein, héros d'un drama de Calderón". *Revue de Littérature Comparée* 36 (1962): 177-90.
- Cubillo de Aragón, Álvaro. *Auto sacramental de la muerte de Frislán*. Introduction, texte et notes de Marie France Schmidt. Kassel: Edition Reichenberger, 1984.
- Elliott, John H. *The Count-Duke of Olivares: The Statesman in an Age of Decline*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Grafton, Anthony. *What Was History?* Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Greer, Margaret. *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Hasberg Zirak-Schmidt, David, Ulla Kallenbach og Sofie Kluge, Red. *Staging History. Nordic Journal of Renaissance Studies* [tidl. *Renæssanceforum*] 13, 2018 [temanummer om historiedrama].
- Mann, Golo. *Wallenstein. Sein Leben erzählt von Golo Mann*. Frankfurt am Main: Fischer, 1971.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975.
- Maravall, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Crítica, 1990.
- Niefanger, Dirk. *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit 1495–1773*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2005.
- Parker, Alexander A. *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*. London: Hispanic and Luso-Brazilian Councils, 1957.

- Pugliatti, Paola. "The Strange Tongues of Henry V". *The Yearbook of English Studies* 23 (1993), 235-53.
- Rueda, Antonio M. "Introducción". Calderón de la Barca, Pedro og Antonio Coello. *El prodigio de Alemania*. Comedia famosa. Edición de Antonio M Rueda. Doral, FL: Stockcero, 2013, vii-cxi.
- Rueda, Antonio M. "Albrecht von Wallenstein según Calderón y Coello: verdad y poesía en *El prodigio de Alemania* (1634). *Bulletin of the Comediantes* 64/1 (2012): 89-110.
- Schiffman, Zachary S. *The Birth of the Past*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2011.
- Shakespeare, William. *King Richard III*. *The Arden Shakespeare*. Red. James R. Siemon. London: Bloomsbury, 2009.
- Sullivan, Henry W. "The Wallenstein Play of Calderón and Coello, *Las proezas de Frislán, y muerte del Rey de Suecia* [?] (1634): Conjectural Reconstruction". *Bulletin of the Comediantes* 52/2 (2000): 93-111.
- Sullivan, Henry W. "Bohemia and the Thirty Year's War on the Spanish Baroque Stage". *Bulletin of Spanish Studies* 87.6 (2010): 723-778.
- Tandoc, Edson, Zheng Wei Lim og Richard Ling. "Defining 'FakeNews'". *Digital Journalism* 6.2 (2018): 137-153.
- Vega García-Luengos, Germán. "Calderón y la política internacional: las comedias sobre el héroe y traidor Wallenstein". *Calderón y la España del Barroco*. Red. José Alcalá-Zamora og Ernest Belenguer. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales y Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001. 793-827.
- Wilson, Peter H. *The Thirty Years War. Europe's Tragedy*. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 2009.

