El austriaco Hugo von Hofmannsthal y la tradición calderoniana

José Miguel Sáenz

(En el tercer centenario de la muerte de Calderón)

Al celebrarse el tercer centenario de la muerte de don Pedro Calderón de la Barca (murió el 25 de mayo de 1681), se cumplen en Austria tres siglos de tradición calderoniana. Son tres siglos «largos» en rigor, pues en vida ya del genial dramaturgo se escenificaban en Viena algunas de sus obras, incluso en el original castellano. Entre 1667 y 1673, es decir, más de diez años antes de su muerte, se estrenaban en la Corte vienesa comedias suyas como *Darlo todo y no dar nada* y *El secreto a voces* [1]. En 1671 veía, a su vez, la primera luz en la imprenta imperial de la capital austriaca su obra *Fineza contra fineza,* adelantándose así a la respectiva publicación de Madrid de 1672, considerada erróneamente, hasta hace poco, como «edición príncipe» [2].

Calderón tiene en vida la satisfacción de ver su obra entronizada en la Corte Imperial de Viena. Hasta el mismo emperador Leopoldo I, haciéndose eco de la popularidad de que en su propia ciudad goza el poeta cortesano de Madrid, le encomienda la composición de una pieza teatral. Calderón responde con *Fineza contra fineza,* comedia que en 1671 se representa en la «Hofburg» para celebrar una fiesta hispano-austriaca: el cumpleaños de la reina de España, doña Mariana de Austria [3], a la sazón ya viuda de Felipe IV y en funciones de regente de su hijo, el desdichado Carlos II.

Para cuando Calderón muere, es ya evidente en Viena el conocimiento de la obra de Calderón y su interés por ella. No es esto debido, sin embargo, a contingencias fortuitas; tampoco sólo a la ya de por sí imperiosa fuerza del mensaje o del estilo y géneros literarios de Calderón; es a este respecto un hecho curioso que, por ejemplo, en el país vecino, Alemania, no despierta la obra de Calderón apenas entusiasmo hasta el romanticismo del siglo XIX. A Viena llega la obra de Calderón inmediatamente y por vías connaturales, como por sistema de vasos comunicantes. Y es que, no tanto entre el pueblo

---

[1] Véase Wolfgang von WURZBACH, «Eine unbekannte Ausgabe und eine unbekannte Aufführung von Calderóns «El secreto a voces». En: *Estudios eruditos in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín* (1875-1926), tomo 1.º, Madrid, 1927, págs. 181-207.

[2] Véase Martin FRANZBACH, *Untersuchungen zum Theater Calderóns in der europäischen Literatur vor der Romantik,* München, 1974, pág. 131.

[3] Véase Pribram-Landwehr von PRAGENAU, «Privatbriefe Kaiser Leopold I. an den Grafen F. E. Pötting 1662-1673», tomo 2.º, Viena, 1903-1904, pág. 207. En: *Fontes Rerum Austriacarum,* tomo 57. Citado por: Martin FRANZBACH, *op. cit.,* pág. 131.

BOLETÍN AEPE Nº 25. José Miguel SÁENZ. El austriaco Hugo von Hofmannsthal y la tradición c...
Centro Virtual Cervantes

llano de España y Austria, como entre las Cortes de Madrid y Viena, o sea, entre los Habsburgos españoles y los austriacos, existe una eficaz red de comunicaciones y una comunidad de intereses que vienen estrechando relaciones desde siglos atrás.

Efectivamente, desde que, a principios del siglo XVI, uniera Carlos V en su corona los Estados patrimoniales de su padre Habsburgo y de su madre castellana, y con más motivo desde que su hermano Fernando, nacido y formado en Alcalá de Henares, pasara a la capital austriaca para hacerse cargo aquí de aquello que se dio en llamar el Sacro Imperio Romano Germánico, las dos familias reales se habían comprometido y aprovechado en el planteamiento y realización comunes de idénticos programas e ideales [4]. Cuestiones políticas, culturales, religiosas, habían sido abordadas en Madrid y Viena «viribus unitis». La amenaza turca había reunido, ya en los comienzos de tales vinculaciones, a las fuerzas armadas de ambos países. La causa de la Contrareforma había movilizado luego campañas conjuntas en orden a efectuar la «reformatio in capite et in membris» exigida por la Cristiandad. Unos y otros Habsburgos se habían intercambiado príncipes y princesas que casaron en «bárbara consanguinidad». A Viena habían venido «Grandes de España» con brillante séquito y cultural bagaje, contribuyendo a que la lengua castellana se impusiera pronto como segunda lengua oficial de Palacio.

Igualmente, en la primera época de la historia conjunta, hasta el mismo emperador Carlos V, que había venido a España sin saber todavía castellano, se hacía acompañar en sus viajes de poetas españoles, como Garcilaso de la Vega, quien (1532) en una isla del Danubio —al que llama «río divino»— siente profundamente los encantos de la naturaleza, se inspira, y compone uno de sus más destacados poemas [5]. Y otro poeta, el fraile Cristóbal de Castillejo, llegado a Austria entre los primeros españoles que acompañaran a Don Fernando, Rey de Romanos, se enamora de Viena y dedica a doña Ana de Schaumburg sus «Obras de Amores», en las que, a la vez que describe las sensaciones y estrategias del amor, insinúa la vida liviana y despreocupada de los cortesanos vieneses. De la Viena misma nos deja un elogio en sus «Obras de conversación y pasatiempo» [6].

---

[4] Para ilustración y guía bibliográfica de las relaciones dinásticas y culturales entre Habsburgos autriacos y españoles, véase: «Spanien und Österreich. Nachklang zum 400. Gedenkjahr des Todes Kaiser Karls V (1558). En: *Religion, Wissenschaft, Kultur,* 1960.

[5] Se trata de la Canción Tercera que empieza por «Con un manso ruido...» Según algunos autores, la escribió Garcilaso en una isla del Danubio cercana a Viena; según otros, junto a Ratisbona. Véase: Garcilaso de la VEGA, *Obras,* Madrid, Espasa-Calpe/Clásicos Castellanos, 1958, págs. 181-84.

[6] He aquí un extracto: «Respuesta del autor a un caballero que le preguntó qué era la causa de hallarse tan bien en Viena. No sé si por darme pena / Me demandáis, caballero, / Por qué yo, siendo extranjero, / Me huelgo tanto en Viena, / Y por morada la quiero. / Andemos a las verdades: / Yo confieso ser así / Por sus buenas calidades / Y grandes comodidades / Que todos hallan allí. / La ciudad llana y gentil, / Y capaz de mucha gente, / Iglesia muy excelente, / Cual puede ser entre mil, / Y en lugar muy competente. (...) / Tanta abundancia y frecuenia, / Que apenas cabe en la plaza, / Ya las veces me embaraza; / Salidas por excelencia, / Y toda suerte de caza. / Nunca falta compañía, / Que allí acude a la contina / De Bohemia y su valía, / Y de Selesia y Hungría, / E Italia, qu'está vecina. / (...) Hay docta universidad / Y devota clerecía, / Que dan honra a la ciudad / y gentes de autoridad / Que tratan mercaduría. / Yo tengo buena posada, / Y en lugar bien conveniente, / Proveída honestamente, / Do, ya que no siembre nada, / Hambre ninguna se siente, / Porque amigos comarcanos, / Sin que se sienta ni vea, / Con muy liberales manos / Como señores y hermanos / «Hacen qu'esto se provea. / (...) Con esta provisión buena, /

BOLETÍN AEPE Nº 25. José Miguel SÁENZ. El austriaco Hugo von Hofmannsthal y la tradición c...
Centro Virtual Cervantes

En Viena se encuentran ya establecidos españoles poetas, letrados, artistas, eclesiásticos y nobles, cuando se extiende y por fin llega a la capital austriaca la fama de Calderón. Su obra penetra aquí como en su elemento. Nada tan grato y apropiado al distinguido estilo y gusto depurado del cortesano vienés de finales del siglo XVII como las excelencias del barroco Calderón. Sus comedias, sus dramas, sus autos sacramentales con todo su aparato escénico y su mucha música hallan apropiados escenarios y seguros espectadores en los palacios y templos vieneses de apoteósica decoración. El Siglo de Oro, período clásico de las Artes y las Letras españolas —su culminación con Calderón— lo vive Viena en todo su esplendor.

No se trata, sin embargo, de un lucimiento o éxito fugaz. La superficie artística de Calderón, sus formas literarias, quizá efímeras como el tiempo, se sostienen gracias a la robustez de la idea a que sirven. El mensaje de Calderón trasciende el ámbito puramente sensitivo e impresiona las mentes. Son muchos los austriacos que, durante tres siglos largos, han vibrado al toque de esa obra. Su lenguaje alegórico, principalmente, ha cautivado el genio creativo de artistas y les ha inspirado nuevas obras. Entre ellos destacan dos entusiastas de la dramática calderoniana, que se convierten en aprovechados intérpretes e imitadores suyos. Citemos, ante todo, a Franz Grillparzer (1791-1872), el más notable representante de la literatura austriaca y uno de los más sobresalientes dramaturgos del mundo de habla alemana. El estudio y traducción de obras de Calderón le lleva a incorporar en su propia producción ideas, imágenes y técnicas de aquél. Resulta obligado mencionar, por lo menos y aunque no sea más que de paso, dramas de Grillparzer tan importantes como *Ahnfrau* (título de difícil traducción), en que claramente se trasluce el drama religioso calderoniano *La devolución de la cruz;* o *Der Traum ein Leben* («El sueño es vida»), que traspone el material y la idea de *La vida es sueño* de Calderón. El legado del dramaturgo español lo funde Grillparzer para su época y le inspira una nueva vida. Logra de este modo piezas dramáticas de acabada perfección [7].

Otro tanto se propone el principal austriaco calderoniano de nuestro siglo: Hugo von Hofmannsthal.

Hofmannsthal tiene ya de entrada un punto de contacto con su modelo español. Vive, como éste, una época semejante por concurrir en ambas decadencia y transición. Calderón presencia, por su parte, la degeneración de la Corte española y en ella, especialmente, la de la familia real de los Habsburgos madrileños. Hofmannsthal, a su vez, que nace en Viena y muere en 1929, contempla cómo Europa se descompone, acabando por romperse en mil pedazos. Desorientado al ver rotas relaciones históricas que él había imaginado inconmovibles, decepcionado de las diletantes soluciones de los políticos, busca un remedio sobrehumano, trascendente. Es entonces cuando intensifica el estudio de Calderón, en cuyo mensaje cree finalmente encontrar la fórmula. Hofmannsthal acomete la labor de actualizar la idea calderoniana. Y así surgen *Das Kleine Welttheater* («El pequeño teatro del mundo», 1897), *Jeder-*

Ventajas y condiciones, / Ya veis, señor, si hay razones / Del preferir a Viena / a todas otras naciones./» Cristóbal de CASTILLEJO, *Obras de conversación y pasatiempo.* En: *Obras,* Tomo II, Madrid, Espasa-Calpe/Clásicos Castellanos, 1957, pág. 279.

[7] Sobre las influencias de Calderón en Grillparzer, véase la tesis doctoral de Waltraud BRANDSCHEID, *Grillparzer und Calderón,* Düsseldorf, 1963.

BOLETÍN AEPE Nº 25. José Miguel SÁENZ. El austriaco Hugo von Hofmannsthal y la tradición c...
Centro Virtual Cervantes

mann (1911), *Das Salzburger Grosse Welttheater* (El gran teatro del mundo de Salzburgo, 1922) y *Der Turm* (El torreón, 1925).

Tres obras de Calderón aportan principalmente ideas y materiales a las citadas en Hofmannsthal: El auto sacramental *El gran teatro del mundo* (1633?), el drama ético-religioso *La vida es sueño* (1635) y la comedia de capa y espada *La dama duende* (1635). Dado que estas piezas representan principales categorías del arte dramático de Calderón, cabe afirmar que en la obra respectiva de Hofmannsthal se encarna la temática del poeta español.

A continuación se va a tratar de parangonar entre sí las dos obras siguientes: *El gran teatro del mundo*, de Calderón [8], y *Das Salzburger grosse Welttheater*, de Hofmannsthal [9]. Interesa primero conocer los distintos mundos para los que escriben nuestros dramaturgos; del análisis sinóptico de una y otra obra se deducen los elementos que asume el austriaco del español y, finalmente, se destaca lo propio de Hofmannsthal, lo cual hace a su obra independiente.

Tanto Calderón como Hofmannsthal siguen en sus respectivos argumentos la línea de las «moralidades», que se caracterizan por su finalidad pedagógico-alegórica y por la personificación de valores abstractos. Uno y otro difieren, sin embargo, en la caracterización de los personajes principales; se acomodan a sus respectivas circunstancias.

Calderón compone *El gran teatro del mundo* para un público culto en la tradición católica e iniciado en el sistema escolástico; su retórica puede remontar vuelos de teología. Así, Leopold Andrian, crítico de la obra de Hofmannsthal, comenta a propósito de la época de Calderón: «Desde el principio hasta el fin, Calderón basa su composición en una retórica florida y sonora en el más hermoso sentido de la expresión, así como en una apologética minuciosa y aguda. Ambos ingredientes tenían que satisfacer total y cabalmente a un público de españoles de la época barroca, iniciados en el arte de la lengua y en los cánones de la religión, un público al que le interesaban todos los pormenores de la fe porque los comprendía, un público al que le encantaba toda imagen bella, del mismo modo que la sonoridad y musicalidad de las rimas castellanas y del latín» [10].

Calderón es, en su orientación, teocéntrico. Busca a Dios en el Cosmos, en las criaturas, en las tendencias de éstas, en su libertad y en su contingencia. Sigue el sistema escolástico y se recrea en la contemplación intelectiva y comunicativa de Dios y sus criaturas. «El teatro de Calderón —afirma el investigador calderoniano Edgar Hereder— vocea al infinito del cosmos cristiano y clama, con desembarazados e imperiosos lirismos, llamando a los hombres a elevarse a alturas de superrealidad. El gran teatro es simbólico ascensor que transporta el obrar humano al tablado en que mora Dios, es representación alegórica, orquestada por coros de las alturas» [11]. Hugo von Hofmannsthal, a su vez, vive una época muy distinta y distante. El público al que se dirige tiene una índole y mentalidad distintas del de Calderón. Vive, sí,

---

[8] Citamos por la siguiente edición: CALDERÓN DE LA BARCA, *Autosacramentales. I, El gran teatro del mundo*, Madrid, Espasa-Calpe/Clásicos Castellanos, 1972.

[9] Citamos por una de las primeras ediciones de la obra: Hugo von HOFMANNSTHAL, *Das Salzburger Grosse Welttheater*, Leipzig, Insel-Verlag, sin año.

[10] Leopold ANDRIAN, *Das Grosse Salzburger Welttheater*. En: *Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker*, Frankfurt, Gotthart Wunberg, 1972, pág. 302.

[11] Edgar HEREDER, *Hugo von Hofmannsthal*, Frankfurt, Fischer-Verlag, 1960, pág. 297.

BOLETÍN AEPE Nº 25. José Miguel SÁENZ. El austriaco Hugo von Hofmannsthal y la tradición c...

Centro Virtual Cervantes

un período de transición y decadencia —también la segunda mitad del siglo calderoniano es decadente—; pero entre la muerte del poeta español y la época de Hofmannsthal median trascendentales acontecimientos que transformaban a los hombres. El año 1922, en que se publica por primera vez *Das Salzburger grosse Welttheater,* cae en el crítico período de entreguerras. Agotada y desmoralizada Europa después de la primera guerra mundial, yace inerte, abismada en pesimismo y apocalípticas visiones. A Hofmannsthal le ha tocado padecer los virulentos cambios de finales de siglo, la caída de la Monarquía de los Habsburgos y la guerra. Desconfía de la autosuficiencia del hombre y, antes de desesperar de sí mismo y quitarse quizá la vida, recurre a la fe, se humilla. Es cuando cobran para él más valor las obras de Calderón. Al sentirse él interiormente liberado, cree que los mismos valores tradicionales de la fe que a él le alientan podrán ser también valederos para algunos individuos y sectores de la colectividad, si bien la gran masa de la sociedad que le circunda los considera ya caducados. El crítico anteriormente citado trata de justificar la actitud de Hofmannsthal cuando afirma: «El nuevo afán de asegurar el concepto de la vida y de la ética está reservado por naturaleza a la doctrina de la Iglesia. Ilustrada ésta por la luz divina, así como veló junto a la cuna de nuestra histórica época, velará también un día junto a su ataúd» [12]. La coincidencia de la idea general de Hofmannsthal respecto a Calderón no es, pues, ni mucho menos sólo circunstancial. La interpretación calderoniana de la vida como espectáculo representado en el tablado del mundo ante la presencia de un Dios creador, el cual vigila a distancia el arbitrario actuar del hombre, que finalmente no quedará sin recompensa según calidad de las obras —y no según categoría de los papeles—, es plenamente consciente y ambicionado en Hofmannsthal. La asume con toda justicia en su *Welttheater.*

No obstante, a esa idea de representación —que Hofmannsthal por lo demás actualiza y recrea— añade la nueva visión de la vida social del hombre, el problema de una sociedad dinámica en pleno desarrollo. Contrasta aquí esta imagen de movimiento con la rigidez de la ordenación estamental del siglo de Calderón. El público de Hofmannsthal no está ya, por otra parte, en condiciones de entender, y menos de aceptar, dogmas de fe con la naturalidad y asimilación de los españoles del XVII; lejos de estimar, como aquéllos, la doctrina escolástica, más bien la aborrece. Hofmannsthal plantea, pues, esta cuestión de modo más sumario y se detiene en la problemática social. Lo que en Calderón se resume en poema de teología estática, evoluciona en Hofmannsthal por vía conflictiva hasta convertirse en drama psicosocial. El *Salzburger grosses Welttheater* no es, en consecuencia, un auto sacramental al estilo calderoniano. Es, desde luego, representación escénica de la vida humana, pero conducida a la tragedia, a esa tragicomedia en que ríe una minoría cínica y sufre la inmensa mayoría de la Humanidad absurdamente convertida en masa. El individual misterio del Gólgota alcanza dimensiones colectivas y actualidad. El escándalo de un mundo injusto, en el que nos rasgamos las vestiduras por el hecho y la sinrazón de no haberlo remediado, lo acerca y abre Hofmannsthal al ámbito de la fe. «La pieza de Calderón —se cita otra vez a Hereder— está toda ella abrazada por la consolación y la certeza de la

[12] Leopold ANDRIAN, *op. cit.*, pág. 301.

BOLETÍN AEPE Nº 25. José Miguel SÁENZ. El austriaco Hugo von Hofmannsthal y la tradición c...
Centro Virtual Cervantes

fe. Hofmannsthal lleva el duro drama al límite en que se hace imposible el mundo y la vida. El misterio comienza a ejercer aquí su poder redentor» [13].

El gran teatro del mundo, de Calderón es, en resumidas cuentas, un fenómeno del tiempo, pero no se sujeta al tiempo. El *Grosse Welttheater,* de Hofmannsthal sujeta la esencia espiritual de la época y obra de Calderón, pero la completa con el conflicto humano que estigmatiza a su siglo.

Es, por otra parte, cuestión más de curiosidad que de trascendencia el calcular la medida en que Hofmannsthal se apropia elementos materiales de Calderón.

Al referirse Hofmannsthal a la dependencia de su *Grosse Welttheater* frente al auto sacramental modelo, en unas breves líneas con que introduce él mismo la edición de su obra, afirma lo siguiente: «Todo el mundo sabe que Calderón escribió un drama titulado *El gran teatro del mundo.* Mi *Grosse Welttheater* toma de aquél la metáfora fundamental: la idea de que el mundo construye un tablado, en el que los hombres desempeñan los papeles que les ha asignado Dios; toma además el título de la obra y los nombres de los personajes que representan a la humanidad. Pero fuera de eso, nada» [14]. El motivo de tal advertencia por parte del autor quizá se deba a cierta susceptibilidad suya respecto a inventiva y originalidad. De todos modos, la conclusión «fuera de eso, nada» choca al que lee ambas obras con criterio analista. Parece que Hofmannsthal pasa por alto en su advertencia bastantes más elementos de Calderón que se observan en su obra. Algunos de ellos, lejos de ser insignificantes, constituyen auténticas claves. Como, por ejemplo, la concurrencia de dividir el escenario en dos esferas, la una, representativa del Cielo, y la otra, de la Tierra. De tal planteamiento se deduce la aceptación del ámbito sobrenatural además del temporal, así como también la superioridad de aquél y el imperio que ejerce sobre el temporal, es decir, sobre el hombre, a pesar de su libre albedrío. Es, igualmente a través de la alegoría de la doble esfera calderoniana —que silencia Hofmannsthal en su introducción— cómo éste atribuye a la cuestión de la libertad humana un sentido escatológico por encima del dinamismo social.

Si a este elemento de las esferas se añaden bastantes más que, virtualmente por lo menos, ha tomado Hofmannsthal de Calderón, se inclina uno a afirmar que el escritor austriaco se queda corto en el cálculo de su dependencia respecto a su *Grosse Welttheater.* A título de ilustración se citan aquí ciertos pasajes que registramos tanto en una obra como en la otra y a los que no alude Hofmannsthal en la susodicha advertencia.

En *El gran teatro del mundo,* Calderón formula una consigna, un lema que atraviesa y domina la obra. Lo expresa en cuanto que le hace decir a la «Hermosura» lo siguiente: «Decidnos, Señor, Vos,/¿cómo en lengua de la fama/esta comedia se llama?». A lo que el autor responde: «Obrar bien,/que Dios es Dios» [15].

Hofmannsthal toma la idea, aunque la presenta naturalmente en acomodación. El «Vorwitz» —personaje semejante al «Gracioso» de las comedias calderonianas— se queja diciendo: «Todavía no nos han dicho el nombre de

---

[13] Edgar HEDERER, *op. cit.,* pág. 297.

[14] Hugo von HOFMANNSTHAL, *op. cit.,* pág. 5. Todas las traducciones del alemán al español son obra del autor de este artículo.

[15] CALDERÓN, *op. cit.,* págs. 84 y 85, vers. 435-38.

BOLETÍN AEPE Nº 25. José Miguel SÁENZ. El austriaco Hugo von Hofmannsthal y la tradición c...

Centro Virtual Cervantes

la obra que vamos a representar. ¡Ni que fuéramos unos inexpertos obligados a improvisar!» El «Angel» replica entonces: «Os anuncio el nombre del drama: Obrad el bien, que Dios está por encima de vosotros» [16].

Semejante paralelismo se acusa en los pasajes que describen la actitud de rechazo y rebelión del «Pobre» frente a su destino. Se dice en *El gran teatro...* de Calderón: «¿Por qué tengo de hacer yo/el pobre en esta comedia?/¿Para mí ha de ser la tragedia/y para otros no?» [17]. En Hofmannsthal es el «Alma» quien le apostrofa al mundo: «Ahí tienes, coge ese papel (de pobre) que me han encomendado. Que lo represente otro. No, yo no» [18].

Otro tanto cabe decir acerca del lamento del mismo «pobre» ante su suerte: así, en Calderón: «Es mi papel la aflicción,/es la angustia, es la miseria,/la desdicha, la pasión,/el dolor, la compasión,/el suspirar, el gemir,/el padecer, el sentir,/el importunar y rogar,/el nunca tener qué dar,/el siempre haber de pedir» [19]. Y en Hofmannsthal: «Esto no es vida. Tormento y urgencia. Urgencia y tormento. Tormento y miseria. Burla y desprecio. ¡Qué horrible el abandono, qué infierno! ¿De qué me sirve gritar en el desierto? Vivo bajo un puente y he de comer de lo que ni los ratones quieren» [20].

Se reconocen, a su vez, en ambas obras las diferencias entre la suerte venturosa y la adversa que viven unos y otros hombres. Calderón: «Ya sé, que si para ser/el hombre elección tuviera/ninguno el papel quisiera/del sentir y padecer;/todos quisieran hacer/el de mandar y regir» [21]. Hofmannsthal: «Eso lo sabe cualquiera...: mandar a diestra y siniestra, dar órdenes, vivir bien y con imperio, llevar la voz cantante, hacer sentir a otros el propio poder... ¡eso sí que es papel! Pero aguantar golpes, soportar insultos, humillarse, callar cuando los demás hablan... ¡eso no es plan!» [22].

Finalmente, en una y otra obra encontramos igualmente formulado el «Mandamiento Nuevo». Calderón hace que se presente la «Ley de Gracia», que dice con el papel en la mano: «Yo, que Ley de Gracia soy,/la fiesta introduzgo hoy;/para enmendar al que yerra/en este papel se encierra/la gran comedia que Vos/compusisteis sólo en dos/versos que dicen así:/Ama al otro como a ti,/y obrar bien que Dios es Dios» [23]. Hofmannsthal hace que se adelante el «Angel», que dice: «En este libro que tengo en mis manos, y que todos conocéis, está la sentencia que resume el sentido y esencia de vuestro drama: Amarás a tu prójimo como a ti mismo, y por encima de todo a Dios. He aquí el contenido del drama, el mismo que enuncia el título: Obrad el bien, que Dios está por encima de vosotros» [24].

Las citas de los elementos calderonianos registrables en Hofmannsthal podrían prolongarse. Se omite la transcripción de los textos para no exceder los límites que impone esta exposición. Consta simplemente que Hoffmannsthal toma de Calderón también los siguientes elementos: la preexistencia de las almas [25], la explicación del libre albedrío [26], la guerra entre los cuatro elemen-

[16] HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, págs. 17 y 18.
[17] CALDERÓN, *op. cit.*, pág. 83, vers. 389-92.
[18] HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, pág. 21.
[19] CALDERÓN, *op. cit.*, pág. 89, vers. 579-87.
[20] HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, pág. 23.
[21] CALDERÓN, *op. cit.*, pág. 81, vers. 319-24.
[22] HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, pág. 16.
[23] CALDERÓN, *op. cit.*, pág. 92, vers. 659-67.
[24] HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, pág. 18.
[25] CALDERÓN, *op. cit.*, págs. 79 y 80, vers. 279-88.
[26] CALDERÓN, *op. cit.*, pág. 101, vers. 929-37.

BOLETÍN AEPE Nº 25. José Miguel SÁENZ. El austriaco Hugo von Hofmannsthal y la tradición c...
Centro Virtual Cervantes

tos [27], la acusación del «Pobre» dirigida a la «Discreción» [28]; la tentación de que es objeto la «Discreción» por parte de la «Hermosura» [29], y el ornamento alegórico de los personajes, por ejemplo, el hecho de que tanto el «Autor» de Calderón como el «Meister» de Hofmannsthal salgan revestidos de un manto de estrellas [30].

Son, en consecuencia, más numerosas de lo que Hofmannsthal presupone las aportaciones de Calderón al *Salzburger Grosse Welttheater*. El aprovechamiento no desmerece en sí. Lo justifica ya el valor intrínseco de los elementos.

La obra de Hofmannsthal reviste, en medio de todo, indudable originalidad. Tres rasgos principales la caracterizan: *1*) los nuevos personajes; *2*) el estilo personal que abarca diversos registros lingüísticos, y *3*) el argumento central del drama, que constituye un auténtico «drama social».

Hofmannsthal da vida en su obra a dos personajes que no aparecen en la de Calderón: el «Vorwitz» y el «Widersacher».

El «Vorwitz» —al que se ha citado anteriormente y que representa un papel parecido al clásico «Gracioso»— mezcla en sus observaciones notas de humor y formas dialectales; revela en su conjunto una concepción ingenua de la vida, pero no carente de sabiduría; tiende a representar el papel de pueblo llano. Es característica del «Vorwitz» cierta impertinencia en el hablar y la curiosidad que se atribuye a las vecindades rurales. Sus sentencias caen, a veces, con aplomo, expresan verdades eternas y tienden a confirmar el axioma «vox populi, vox Dei». Sus salidas, graciosas en unas ocasiones, contrastantes en otras, contribuyen a introducir un respiro en medio de la tensión. Cuando el «Creador», por ejemplo, ante el apuro de los expectantes recién llamados a la existencia, da la orden de preparar un espectáculo monumental y dice: «Voy a recrearme en la representación de una obra escogida...», después de interpelar el «Mundo» diciendo «¿De qué misterio habla el «Maestro»?, interviene el «Vorwitz», que exclama «¡Buenos estamos! De la tierra sucia quiere sacar oro. Eso es cosa de alquimia» [31]. El «Gracioso» lo emplea Hofmannsthal también para expresar que «ridente dicere verum».

Otro de los personajes propios de Hofmannsthal en su *Grosse Welttheater* es el «Widersacher», nombre traducible por «Espíritu de la Discordia». Es un reflejo del tentador del «Evangelio», disfrazado aquí de «Doktor der Logik». El «Meister» le permite tentar al hombre. «Inspirador del mal desde el incidente de la manzana de Eva —le dice Dios—, puedes sugerir al hombre lo que quieras. A ninguno le he taponado los oídos. Para que el hombre decida a su arbitrio, le infundí en la creación algo de la libertad suprema» [32]. El «Widersacher» desempeña también el papel de abogado defensor en los litigios de los hombres limitados en su libertad. En una ocasión dice: «Reivindico para esta criatura la natural igualdad del destino» [33]. Y en otro lugar: «La naturaleza da a todos los mismos derechos. La naturaleza no ha creado ni ricos ladrones ni pobres vagabundos» [34]. El «Widersacher» acompaña conti-

[27] CALDERÓN, *op. cit.*, pág. 69, vers. 9-20.
[28] CALDERÓN, *op. cit.*, pág. 98, vers. 845-48; HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, pág. 45.
[29] CALDERÓN, *op. cit.*, págs. 93 y 94, vers. 675-78, 683-89 y 719-24; HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, págs. 33 y 34.
[30] CALDERÓN, *op. cit.*, pág. 69; HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, pág. 9.
[31] HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, pág. 10.
[32] HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, pág. 14.
[33] HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, pág. 25.
[34] HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, pág. 47.

BOLETÍN AEPE Nº 25. José Miguel SÁENZ. El austriaco Hugo von Hofmannsthal y la tradición c...
Centro Virtual Cervantes

nuamente al «Pobre» del *Grosse Welttheater* y, dado el caso, le presta sus servicios de abogado contra el poderoso. Del «Rico» le dice: «El trabajo de ese astuto rey de ratas es embrollar mentiras» [35]. Y tras intrigar y atizar la ira del «Pobre» contra el «Rico», le incita a emplear finalmente la violencia: «Atrona al mundo con tus gritos —exclama—. ¡Venga un manifiesto, venga el monstruo de un único dictado! ¡Que nos trague al fin la tierra a todos!» [36]. Y cuando tiene ya al «Pobre» hecho una furia, quedamente le susurra al oído: «Anda, ,hijo mío: lo que has de hacer..., hazlo pronto» [37].

Los demás personajes de Hofmannsthal los encontramos en Calderón. Los de una y otra obra se diferencian entre sí no esencialmente, sino en cuanto se lo exige el distinto ambiente. El «Labrador» de Hofmannsthal, por ejemplo, es un estereotipo del campesino austriaco con su temple rudo y su lenguaje dialectal.

Precisamente en este campo del lenguaje tiene Hofmannsthal originalidad que no cabe en Calderón. El dialecto es uno de los dominios del escritor austriaco; su registro alcanza a las clases sociales que no hablan nunca el alemán culto y que representan en Austria una gran mayoría de la población. La expresión de Hofmannsthal es, pues, más variada y matizada, más plástica y ágil que la del dramaturgo español. De este modo, mientras el «Labrador» masculla su montaraz dialecto, hacen gala el «Rico» y el «Rey» de su cultismo; el «Gracioso» emplea con agilidad el lenguaje de la calle; el «Angel», el lenguaje bíblico, y el «Maestro» recoge las frases legendarias y el estilo patriarcal que los austriacos atribuyen con respeto y cariño a su emperador Francisco José. Hofmannsthal logra así un efectismo lingüístico de propio patrón. Dentro de las mismas formas del idioma culto y de la lengua literaria, Hofmannsthal aporta otra novedad, alterna de forma curiosa la prosa con el verso, lo cual tiene su función: la prosa describe los acontecimientos que se desarrollan en la esfera del Cielo, los diálogos entre sus moradores: el «Maestro», los ángeles y las almas, mientras que, por el contrario, el verso y la rima intervienen cuando hablan representantes de la Tierra o se narran acontecimientos que tienen lugar en esta esfera. Hofmannsthal no revela la razón del hecho. Se puede suponer, sin embargo, que la prosa, en cuanto forma de expresión llana y natural, la considera menos propia de este mundo, cuyo lenguaje no es expresión directa del sentimiento, sino más bien producto de un artificio elaborado en el cerebro, es decir, doblez, rima de intereses.

Donde Hofmannsthal se sale definitivamente del esquema calderoniano es en el arquetipo del «Pobre». No se trata aquí del humilde y resignado «Pobre» de Calderón. Hofmannsthal presenta propiamente a un «Mendigo» («Bettler») que se rebela contra el destino y se convierte en altivo resquebrajador de las capas geológicas que le oprimen. La acción del «Mendigo» de Hofmannsthal ocupa el centro del «drama social» de la obra.

El «Mendigo» aparece en escena a las palabras del «Angel», que dice: «Despertad, humanos, al drama de la vida...» [38]. Se desenvuelve en el plano inferior del escenario, dividido éste horizontalmente en dos. La decoración en torno al «Mendigo» consiste en un enorme peñasco y en un árbol, que debe simbolizar la «ciencia del bien y del mal».

---

[35] HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, pág. 54.
[36] HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, pág. 56.
[37] HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, pág. 65.
[38] HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, pág. 30.

BOLETÍN AEPE Nº 25. José Miguel SÁENZ. El austriaco Hugo von Hofmannsthal y la tradición c...
Centro Virtual Cervantes

La suerte que le ha tocado vivir a este hombre es fatal. Desde hace nueve años, según nos cuenta él mismo, no se ha acostado en lecho limpio. Tuvo una casa propia, familia, mujer e hijos. Un día, mientras él trabajaba en las labores del campo, unos extraños —«perros extraños», les llama— saquearon su casa y la incendiaron. Entre las llamas perecieron su mujer y su ganado. I os hijos escaparon a las llamas refugiándose en el bosque. Pero más tarde sucumbieron al hambre. Solo en el mundo, sin bienes y desamparado de todos, recurrió a la limosna. Peregrinó por el mundo, de pueblo en pueblo, de casa en casa. Al fin no pudo más. Desesperado y enloquecido de rabia, se dio en cometer desafueros. Es entonces cuando empieza a arremeter contra todos sus circunstantes. A las puertas de un convento, conmina a una monja diciéndola: «¿A qué esas gorduras de infames muros? ¿A qué esas rejas de forja en cada agujero?» [39]. Al «Rico» le amenaza con rabia, le llama «filisteo» y le grita: «Nuestra es la hiel, vuestra la miel. ¿Pretendes acaso untarme los labios con miel? ¿Qué quieres si no? Ten cuidado. Mira que yo no tengo nada que perder» [40]. Es clara en esta frase la alusión al Manifiesto Socialista. Luego se compara a sí mismo con Sansón. Promete unir todas sus fuerzas con las de los lacayos y destruir, si es necesario, el mundo y arrasarlo con el fuego. ¡Este mundo tiene que cambiar! —exclama—. ¡Tiene que surgir otro nuevo! ¡Y si fuera necesario que pereciera en un mar de llamas, en un diluvio de sangre, ésa sería la sangre, ése el fuego que queremos!» [41].

El «Mendigo» sigue arrebatado, gritando y blasfemando en un delirio de ira, cuando el «Widersacher» viene a completar la escena y le dice: «¡Grita, pues, como el trueno! ¡Venga el manifiesto!» [42].

La trama experimenta a continuación un giro inesperado. De repente, los ojos del «Mendigo», desencajados por la ira, se clavan inexpresivos en el infinito. Rígido el cuerpo, sufre un espasmo. El «Widersacher» queda atónito a su lado. La muda tensión dura unos instantes. Hasta que el «Mendigo» vuelve poco a poco en sí, recobra el uso de los sentidos y finalmente rompe a hablar. Pregunta entonces: «¿Dónde está el árbol?» «¿Qué árbol?», le replica el «Angel». «¿Dónde está la luz?» «¿Qué luz?» [43]. De su diálogo con el «Angel» se deduce que ha tenido una visión mística como aquella que experimentara San Pablo y le convirtiera de perseguidor de cristianos en apóstol de gentiles. El «Angel» le pregunta: «¿No te cegó la luz que ofuscaron los ojos de Saulo? ¿Oíste la voz del Cielo?» [44]. El «Mendigo» reconoce entonces haber oído la voz de sus progenitores y de haberle inspirado la huida del mundo, el retiro, la soledad, la vida contemplativa.

El incendiario queda así convertido en manso cordero. Por obra y gracia de la visión. Rebosante ya de paz y sosiego, toma en seguida el hacha, se la echa al hombro, da las espaldas al mundo y desaparece en el bosque de la lejanía. Termina con esto el «drama social» y con él comienza el drama de Hofmannsthal: las críticas.

Al estreno de la obra en el teatro, que acompañó a la edición tipográfica de 1922, se levantó, parcialmente por lo menos, una acerba crítica con no

---

[39] HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, pág. 45.
[40] HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, págs. 50 y 51.
[41] HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, pág. 51.
[42] HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, pág. 56.
[43] HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, págs. 68 y 69.
[44] HOFMANNSTHAL, *op. cit.*, pág. 69.

BOLETÍN AEPE Nº 25. José Miguel SÁENZ. El austriaco Hugo von Hofmannsthal y la tradición c...
Centro Virtual Cervantes

menos virulencia que el mendigo en sus mejores tiempos. No se duda, sin embargo, en reconocer como acertado el intento de Hofmannsthal de actualizar a Calderón. Las opiniones se dividen, presumiblemente, en torno al tratamiento del «drama social» protagonizado por el «Mendigo». Los críticos abordan el problema y formulan conclusiones dispares, conforme a su disparidad de cultos. Para quienes creen posible —y por tanto urgente— la solución humana al problema de las injusticias en terreno social, el facilón desenlace de Hofmannsthal resulta lógicamente inverosímil y catastrófico. Para quienes lo contemplan junto al autor mismo y sus circunstancias inmediatas, es el momento psicológico lo que le justifica: la desolación como consecuencia de un cataclismo mundial provocado por los hombres, la desesperanza frente a ellos y la confianza cifrada en el Creador al que se supone sosteniendo la vida humana. El profesor Sofer enjuicia el caso de la siguiente manera: «Si se tiene en cuenta que el poeta plantea la solución del problema en regiones sobrenaturales y prescindiendo de toda teoría social tanto conservadora como radical; si se considera, por otra parte, que Hofmannsthal acentúa continuamente en la obra una alta espiritualidad, se podría comprender su actitud negativa frente a la agitación mundial, sobre todo frente a las excrecencias de la tecnocracia y el materialismo» [45].

Otros críticos, sin embargo, acusan llanamente como desacertado el desenlace de Hofmannsthal: «Hay que decir francamente —afirma el hispanista Egon Schwarz— que Hofmannsthal no ha acertado con su solución. Se trata aquí de uno de esos casos en que el personaje claudica agobiado por el problema» [46]. En términos semejantes se expresa la germanista Gabriele Inacker: «Hofmannsthal no ha encontrado aquí para ese tan fundamental antagonismo la solución más convincente» [47].

Quien más frontalmente choca con Hofmannsthal y más radicalmente rechaza su tesis es Karl Kraus. Dice así: «La Iglesia católica, que jamás podría maldecir, sino sólo bendecir, además de perjudicarse a sí misma, se ha hecho responsable de la burla que supone el hacerse cargo de ese Gran Teatro del Mundo de fétidos contrastes que claman al Cielo. Culpa suya es que Hofmannsthal se ponga en escena y siga haciendo, como Dios manda, versos al sufrimiento de las criaturas» [48]. El señor Kraus hace constar a continuación su firme decisión de renegar oficialmente de la Iglesia, es decir, darse de baja de su registro oficial, esperando al mismo tiempo que su ejemplo arrastre [49].

Su postura contrasta con la diametralmente opuesta de Edgar Hederer: «Lo que le sucede al Mendigo —afirma— es la única respuesta satisfactoria al problema social. Llegó ésta cuando Hofmannsthal se confió plenamente a la

---

[45] Johann SOFER, *Die Welttheater Hugo von Hofmannsthals,* Viena, Verlag von Mayer, 1934, página 40.

[46] Egon SCHWARZ, *Hofmannsthal und Calderón,* S-Gravenhage, 1962, pág. 66.

[47] Gabriele INACKER, *Antinomische Strukturen im Werk Hugo von Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker,* Frankfurt, Athenäum-Verlag, 1972, págs. 305 y 306.

[48] Karl KRAUS, «Vom grossen Welttheaterschwindel». En: *Ausgewählte Werke,* Band 2, 1914-1925, Viena, Buchgemeinschaft-Donauland, sin año, pág. 398.

[49] Dicha decisión la expresa en los siguientes términos: «Angesichts aller dieser Umstände und weil ein Hauch von Calderon in gleicher Weise dem Salzburger Hotelgeschäft wie der Wiener Literatur zugutekommt und weil es der Fürsterzbischof gewollt hat, dass Ehre sei Gott in der Höhe der Preise, sehe ich mich genötigt, aus der katholischen Kirche auszutreten, nicht nur aus Gründen einer Menschlichkeit, die bei den Hirten in so schlechter Obhut ist, sondern hauptsächlich aus Antisemitismus». Karl KRAUS, *op. cit.,* pág. 398.

BOLETÍN AEPE Nº 25. José Miguel SÁENZ. El austriaco Hugo von Hofmannsthal y la tradición c...
Centro Virtual Cervantes

verdad revelada. Las dimensiones del auto sacramental son limitadas; igualmente limitadas son las dimensiones del corazón humano hasta que éste toca el umbral del Cielo. En lo humano del Mendigo se revela forzosamente lo eterno del hombre y la luz que orienta al cristiano. No hay ningún nacido a este mundo al que la vida no le preste servicios ingratos» [50].

Para mejor comprender la idea global de Hofmannsthal convendría combinar el estudio del tema planteado en su *Grosse Welttheater* con el de su postrera obra *Der Turm* (El Torreón). Presenta aquí el conflicto social, no como en aquella «sub specie aeternitatis», sino «sub specie temporis». Desarrolla el argumento en cuanto suceso histórico, encomienda luego el problema a la sociedad y ésta trata finalmente de solucionarlo en su propio ámbito temporal.

Al cerrar esta exposición, y refiriéndonos al problema de las injusticias humanas, sin solucionar aún a pesar de siglos de controversias y luchas, recordamos aquellos versos que nos impresionaron ya cuando los aprendimos de pequeños:

> ¿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... [51]
>
> *como dijo Calderón.*

Bibliografía

BAUER, Helga: *Der Index Pictorius Calderóns,* Hamburg: Kommisions verlag Gram, de Gruyter, 1969.

CALDERÓN DE LA BARCA, P.: *El Gran Teatro del Mundo.* Madrid: Espasa Calpe/Clásicos Españoles, 1972.

CURTIUS, Ernst Robert: *Kritische Essays zur Europäischen Literatur,* München, 1963.

Eichendorff, Werke, tomo: Gedichte, Epen, Dramen. Stuttgart: Cota, 1953.

HEDERER, Edgar: *Hugo von Hofmannsthal.* Frankfurt: Fischer Verlag, 1960.

HOFMANNSTHAL, Hugo von: *Das Salzburger Grossße Welttheater,* Frankfurt: Insel-Verlag, ohne Datumangabe.

Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker, Frankfurt: Athenäum Verlag, 1972.

INACKER, Gabriele: *Antinomische Strukturen im Werk Hugo von Hofmannsthal.* Goppingen: Verlag Alfred Kummerle, 1973.

Karl Marx - Friedrich Engels Werke, Tomo IV, Berlín, 1971.

SCHWARZ, Egon: *Hofmannsthal und Calderón,* Gravenhagen: Mouton und Co., 1962.

SOFER, Johann: *Die Welttheater Hugo von Hofmannsthals und ihre Voraussetzungen bei Heraklit und Calderon,* Viena: Verlag von Mayer, 1934.

[50] Edgar HEDERER, *op. cit.,* pág. 307.

[51] CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño,* Madrid, Espasa-Calpe/Clásicos Castellanos, 1971, pág. 74.

BOLETÍN AEPE Nº 25. José Miguel SÁENZ. El austriaco Hugo von Hofmannsthal y la tradición c...

Centro Virtual Cervantes