

El caballero de la rosa de Hofmannsthal y el *Tristán* de Wagner

ALFONSINA JANÉS
Universidad de Barcelona

Hugo von Hofmannsthal sentía una especial inclinación por realizar obras dramáticas a partir de un modelo preexistente. Fruto de esta característica son sus numerosas adaptaciones de grandes obras del teatro europeo, pero también una gran parte de su producción propia: Casanova, Hoffmann y J.P. Hebel, Thomas Otway, Calderón, la literatura china o la medieval europea, la tragedia griega, Molière apadrinan una gran parte de su obra. Precisamente Molière se halla también en el fondo de algunos elementos de su comedia *El caballero de la rosa*, concebida en colaboración con Harry Graf Kessler para el compositor Richard Strauss. Molière está presente en esta comedia con su *Monsieur de Pourceaugnac*, *Le médecin malgré lui*, *Le bourgeois gentilhomme*, *George Dandin*; pero a *El caballero de la rosa* Francia le presta también la novela de Louvet de Couvray *Les amours du chevalier Faublas*, que dio origen a la ópera de Louis Artus *L'Ingénu libertin ou La Marquise et le Marmiton* (Hofmannsthal-Kessler, 1968: 229, 253). Por otra parte Inglaterra está presente a través de la ambientación creada por Hogarth en sus grabados *Marriage à la Mode*, Italia con el *Falstaff* de Verdi, Austria con *Las bodas de Fígaro* de Mozart y Alemania, entre otros, con Wagner.¹

Respecto a Wagner el propio Hofmannsthal nos proporciona en varias ocasiones pistas a seguir: el 4 de noviembre de 1910 escribe en su diario:

¹ Weisstein (1987: 76) menciona entre las fuentes wagnerianas *Los maestros cantores* y *Tristán*. Un estudio detallado de las fuentes de *El caballero de la rosa* lo publica la edición crítica (Hofmannsthal, 1986: 701-719). Aquí se mencionan las analogías con *Los maestros cantores* pero no aparece *Tristán*.

Ähnlichkeit: die Figur der Marschallin im Rosencavalier mit der Hans Sachs<'> in Meistersingern. Verzichtet, und vermählt die Jungen. Bildet das geistige Band des Ganzen, ist Hauptfigur und doch nicht Held. (Hofmannsthal, 1986: 661)

Mucho antes, el 12 de junio de 1909, confiesa a Strauss que el aria del barón «*zwecklos* ist, wenn sie nicht dazu dient, den Ochs so scharf zu charakterisieren, wie z.B. Beckmesser charakterisiert ist.» (Strauss-Hofmannsthal, 1990: 64) El 3 de agosto, comentando el tipo de humor de su obra y la manera de expresarse de Ochs, vuelve a referirse a *Los maestros cantores* (Strauss-Hofmannsthal, 1990: 77). El 20 de mayo de 1909, en una carta a Kessler en la que le aclara ciertos pormenores sobre la ópera que concibieran conjuntamente, escribe sobre el papel de Octavian y Sophie:

Das Liebespaar als Centrum, wagnerisch, liegt mir gar nicht; beim Ausarbeiten des Szenario war uns das noch nicht so ganz klar. (Hofmannsthal-Kessler, 1968: 225)

El 2 de septiembre del mismo año en su carta a Strauss sobre la conversación entre Octavian y Sophie en el segundo acto se muestra un poco más explícito:

Zu einem eigentlich erotischen à la Wagnerischen Aufeinanderlosschreien möchte ich diese beiden jungen, naiven, gar nicht walküren- oder tristanartigen Geschöpfe womöglich nicht zwingen. (Strauss-Hofmannsthal, 1990: 81)

Hasta qué punto le desagradaba la manera como Wagner trataba sus escenas amorosas lo demuestra el hecho de que, pasado casi medio año, el 6 de junio de 1910, vuelva a insistir sobre este particular y escriba a su colaborador acerca del final del tercer acto:

Für das allerletzte Duett, Quinquin-Sophie, war ich ja durch das von Ihnen gegebene Versschema sehr gebunden, doch ist eine solche Gebundenheit an eine Melodie mir eigentlich sympathisch gewesen, weil ich darin etwas Mozartisches sehe und die Abkehr von der unleidlichen Wagnerischen Liebesbrüllerei ohne Grenzen, sowohl im Umfang als im Maß, – eine abstoßend barbarische, fast tierische Sache, dieses Aufeinander Losbrüllen zweier Geschöpfe in Liebesbrunst, wie es praktiziert. (Strauss-Hofmannsthal, 1990: 91)

Y un último indicio. Hofmannsthal constata consternado que en la edición se han alterado algunas expresiones de la manera de hablar vienesa y pide la corrección correspondiente. Deseando él mismo realizar un cambio, afirma:

Seite 31 lassen Sie Octavian und Sophie einander: «Geliebter-Geliebte» zuzufügen; dieses pathetische, der naiven Sprechweise beider widersprechende, in diesem Sinn unwienerische Wort an so markanter Stelle stellt mir die Charakteristik der zwei Figuren geradezu auf den Kopf! Ich habe es also durch «Liebster»- «Liebste» ersetzt und bitte *dringend*, diese Veränderung zu genehmigen. (Strauss-Hofmannsthal, 1990: 99)

Así pues, Hofmannsthal se muestra declaradamente enemigo de un tratamiento entre enamorados patético, de una palabra que Wagner utiliza a placer en su *Tristán e Isolda*, y abomina las declaraciones amorosas al estilo del *Tristán*. Por otra parte constata la similitud existente entre su mariscala y el Hans Sachs de Wagner, un personaje que afirma: «Mein Kind./ von Tristan und Isolde/ Kenn ich ein traurig Stück:/ Hans Sachs war klug, und wollte/ nichts von Herrn Markes Glück.» (Wagner, 1971: 477) Examinando atentamente *El caballero de la rosa*, podemos descubrir sin embargo otras coincidencias, algunas tan curiosas que nos inducen a preguntarnos si esta comedia no será en gran parte fruto de la aversión de su autor por el creador del drama musical decimonónico.

La situación del primer acto de la comedia de Hofmannsthal y la del segundo acto de *Tristán e Isolda* tienen un punto común: se trata de una noche de amor. En la primera obra contemplamos a los amantes al amanecer, en la segunda en el momento de espera y encuentro. El ingenuo Octavian cree que nadie más conoce a su amante como la conoce él y esta idea le lleva a reflexionar sobre el significado de la palabra «tú» y del conjunto «tú y yo» de esta manera:

Du, du – was heißt das «du»? Was «du und ich»?
 Hat denn das einen Sinn?
 Das sind Wörter, bloße Wörter, nicht? Du sag'! (Hofmannsthal, 1986: 9)

También el dúo del segundo acto de *Tristán* empieza con una presentación destacada de los dos pronombres personales, claro que después de la exclamación de los nombres y de los vocablos que tanto critica Hofmannsthal «Geliebte» y «Geliebter» (Wagner, 1971: 348). En este sentido, Hofmannsthal muestra su ironía al no darnos los nombres respectivos sino el apodo cariñoso con que la mariscala trata siempre a Octavian, es decir Quin-quin, y con la palabra «Engel» referida a una dama que no se nos muestra precisamente en un comportamiento angélico. Así, Hofmannsthal ofrece una devaluación de nombres y palabras, contrariamente a Wagner, para quien cada una de ellas tiene un peso considerable. Por ello Wagner no se limita a hacer que sus personajes se expresen como «tú» y «yo» sino que incluye varias exclamaciones haciendo pasar el «tú» y el «yo» del nominativo al acusativo o al dativo y transformándolos en pronombres posesivos, operación que culmina con el «Mein und dein!» (Wagner, 1971: 349) cantado a dúo. Wagner no se limita a destacar la idea reflejada por los pronombres tú y yo, sino también la conjunción haciendo que Isolda la defina como «Dies süße Wörtlein: Und» (Wagner, 1971: 357) por ser el signo de la unión amorosa, indestructible según *Tristán*.

Sin el patetismo wagneriano pero con la misma exaltación Octavian se retracta de su devaluación de las palabras pues se da cuenta de que en ellas hay algo, hay «ein Schwindeln, ein Ziehen, ein Sehnen, ein Drängen!» (Hofmannsthal, 1986: 9) Estos impulsos de que habla se realizan concretamente en el acercamiento y la unión,

aber das Ich vergeht in dem Du,
ich bin dein Bub – aber wenn mir dann Hören und Schen vergeht –
wo ist dann dein Bub? (Hofmannsthal, 1987: 10)²

No hay duda de que esta observación está formulada de una manera que recuerda mucho la preocupación de Isolda por el destino de la palabra «und»:

Dies süße Wörtlein: und,
was es bindet,
der Liebe Bund,
wenn Tristan stirb,
zerstört es nicht der Tod? (Wagner, 1971: 357)

Así como Isolda pregunta inquieta qué será de la unión si muere Tristán, Octavian se preocupa más bien por la pérdida de identidad que supone precisamente la unión.³ La respuesta de la mariscala es suave pero firme: «Du bist mein Bub, du bist mein Schätz!» (Hofmannsthal, 1986: 10), es decir que estas preocupaciones no le afectan (más adelante pedirá a Octavian que no se ponga a filosofar), ella vive su presente, las cábalas de su amante no cambian en nada la situación; tanto si Octavian se siente transformado como si no, sigue siendo para ella lo que es. Para Isolda, en cambio, se abre sólo un camino: la muerte.

Octavian inicia acto seguido la exposición de una nueva idea con su

Warum ist Tag? Ich will nicht den Tag!
Für was ist der Tag! Da haben dich alle!» (Hofmannsthal, 1986: 10)

Es curioso que en el gran dúo de *Tristán e Isolda* después del ampuloso saludo basado en los dos nombres propios, en los vocablos múltiples destinados a describir la alegría de la unión y las variaciones sobre el tema «tú y yo», se empiece a glosar el motivo de la lejanía en la que viven los dos amantes culminando con la abominación de la luz y la declaración de guerra al día cuando Tristán exclama:

Dem Tage! Dem Tage!
Dem tückischen Tage, dem härtesten Feinde
Haß und Klage!» (Wagner, 1971: 350)⁴

² A Jefferson (1991: 28) este fragmento también le recuerda el *Tristán* de Wagner: «From fig. 18, Octavian is philosophising, venturing into doubtful territory, like Tristan and Isolde do in their Act II Love Duet; but Strauss has insufficient confidence in Octavian's ability to deserve Wagner's key for the episode.»

³ Giordano (1963: 260) entiende la relación entre Octavian y la mariscala como atracción de lo inestable por lo estable sin que exista reciprocidad entre el tú y el yo, y añade: «Therefore is no exchange between egos.»

⁴ Jefferson (1991: 28) confirma la analogía con *Tristán*, que ve corroborada por Strauss, quien compone este fragmento «in Wagner's key of Bb». Por otra parte piensa que al cerrar las

Tristán e Isolda asocian el día con la envidia, con el sufrimiento, la amenaza, la mentira. El día es para ellos fuente de engaño, falso resplandor, de ahí su necesidad de hacerle frente o de huir de él, si bien él sabe vengarse por semejante fuga. Octavian, en cambio, aborrece el día no por los peligros que comporta ni por la obligada lejanía de la amada sino sencillamente porque piensa que durante el día la mariscala no sólo le pertenece a él sino a todos.⁵ La suave risa que esta observación provoca en la mariscala y la interpretación que le da Octavian —pregunta si se está burlando de él— podría quedar explicada algo más tarde, cuando a ella se le escapa sin querer el comentario de que aunque su marido esté lejos es un hombre muy veloz y en una ocasión... Incluso sin llegar a este desliz es evidente que Octavian no puede considerarse rey de la noche para la mariscala puesto que precisamente esta noche ella ha soñado con su marido.

Retrocediendo un poco para volver al fragmento en que Octavian manifiesta con infantil sencillez su aversión por el día, el cariñoso diálogo se ve interrumpido por un suave toque de campanilla al que reaccionan de la siguiente manera:

MARSCHALLIN: Horch!

OCTAVIAN: Ich will nicht.

MARSCHALLIN: Still, paß auf.

OCTAVIAN: Ich will nichts hören! Was wirds denn sein? (Hofmannsthal, 1986: 10)

Nuevamente este breve diálogo nos trae a la memoria otro fragmento tristiano. En la obra de Wagner, después de pasar revista a las situaciones de soberanía diurna, los dos amantes invocan la llegada de la noche, fuente de olvido, liberadora de los lazos del mundo, protectora de la unión, inspiradora del deseo consciente de no volver a despertar, creadora del éxtasis. En este momento se oye la voz de Brangäne, la servidora de Isolda, quien, desde la almena y sin que pueda percibirse su silueta, avisa a los amantes del paso de la noche y los invita a no estar desprevenidos. La reacción es ésta:

ISOLDE: Lausch, Geliebter!

TRISTAN: Laß mich sterben!

ISOLDE: Neid'sche Wache!

TRISTAN: Nie erwachen!

ISOLDE: Doch der Tag
muß Tristan wecken?

cortinas, Octavian imita el gesto de Brangäne en el primer acto. Abert (1972: 49) menciona también el *Tag-Motiv* de *Tristán* que precede a la pregunta de Octavian «Warum ist Tag?» y la existencia de otras reminiscencias wagnerianas.

⁵ Giordano (1963: 261) opina que la aversión de Octavian por el día obedece al hecho de que en el estado de pre-existencia —con este término hace referencia a *Ad me ipsum*— no se puede o no se desea reconocer la continuidad del transcurso temporal.

TRISTAN: Laß den Tag
dem Tode weichen! (Wagner, 1971:356)

El paralelismo de este fragmento con la reacción a los toques de campanilla en *El caballero de la rosa* es asombroso. En los dos casos ella le pide al amado que preste atención, él se niega, ella vuelve a insistir, si bien por lo que respecta a Isolda esta insistencia se produce mediante una referencia a la voz de la sirvienta y su invitación a tener mucho cuidado; luego él vuelve a negarse a tener presente la voz de aviso. Naturalmente en Wagner todo ello se presenta con un vocabulario ampuloso y patético, Hofmannsthal en cambio se sirve del estilo conversacional y, en el caso de Octavian, de una porfía infantil que culmina con su ilusorio «Hier kommt mir keiner herein! Hier bin ich der Herr!» (Hofmannsthal, 1986: 10)

De esta manera Hofmannsthal parece querer destacar la vacuidad de la retórica wagneriana. Si en Wagner Brangäne repite al cabo de un rato su advertencia, en Hofmannsthal la llegada del día se hace patente con la entrada del negrito Mohammed que está al servicio de la mariscala y le trae el desayuno; si en Wagner la llegada del día impone a los amantes tomar una decisión y esta decisión es la de morir, o sea arrostrar las últimas consecuencias de su acto ilícito, en *El caballero de la rosa* ocurre todo lo contrario: la única solución sensata es que Octavian se esconda, es decir, no permita que su acto ilícito se ponga en evidencia. Pero Octavian ha olvidado su espada delatora que hay que ocultar también detrás de la cama.

Con la mención de la espada nos hallamos de nuevo ante un motivo presente en el segundo acto de *Tristán e Isolda*. Aquí, la pareja es atrapada por el rey, el marido de Isolda, a quien el amigo de Tristán, Melot, ha revelado los amores ilícitos. Melot, irritado por el beso que Tristán estampa en la frente de Isolda después que ésta se manifiesta dispuesta a seguir a su amado al reino de la noche, desenvaina la espada, Tristán hace lo propio, invita al amigo traidor a atacarlo y cuando esto sucede deja caer su arma y cae herido en brazos de su criado. La espada es en la obra de Wagner el signo del peligro mortal, pero en Hofmannsthal este objeto de muerte es degradado a signo de adulterio, puesto que constituye una señal inequívoca de la presencia de un hombre. La espada en el dormitorio de una dama es un objeto traidor. Así pues, en *El caballero de la rosa* la espada viene a ser la contrapartida de la figura de Melot en *Tristán*, de manera que nuevamente la ironía hofmannsthaliana nos comenta, gracias a este detalle, que para poner al descubierto un acto ilícito no es necesario que se produzca la ruptura de una amistad en la que la envidia juega un papel importante, ni es preciso que dos hombres se batan en duelo, pues la simple presencia de un objeto basta para poner a cualquiera en antecedentes.

Tras el incidente de la espada, la mariscala recrimina cariñosamente a su amante por un descuido tan comprometedor, a lo cual el joven —una vez más con una increíble ingenuidad— se pregunta qué encuentra ella en él si su com-

portamiento le parece demasiado absurdo. Los razonamientos de Octavian son por lo visto excesivos para la mariscala, de manera que le pide que se deje de filosofías ya que es hora de desayunar. Ciertamente no puede decirse que las observaciones de Octavian tengan nada que ver con filosofar. Más bien hay que admitir que esto es lo que hacen Tristán e Isolda en su largo dúo sobre el día, la noche y su mutuo amor; y, como es sabido, el resultado de tales razonamientos es la decisión común de morir. Contrariamente a estos dos amantes, que llegan a la conclusión de que su único destino es la noche y la muerte, la mariscala pone fin a su noche de amor con un desayuno, es decir, con un acto relacionado con el día y la vida porque, como dice, «Jedes Ding hat seine Zeit» (Hofmannsthal 1986: 11). De esta manera relativiza la relaciones amorosas; aquí el amor no ocupa un lugar dominante y menos exclusivo, aquí no se vive para el amor ni se muere para permanecer eternamente unido al amado. El tiempo de vals con que Strauss adornó este pasaje acentúa todavía más el sentido de la realidad de que hace gala la mariscala.

Este desayuno tiene una escenificación y un desarrollo que, una vez más, evoca determinados pasajes de la ópera wagneriana. Hofmannsthal indica que Octavian se sienta al lado de la mariscala, se muestran muy cariñosos y él deja descansar su rostro sobre las rodillas de ella, quien entonces le acaricia el cabello. El dúo del segundo acto de *Tristán e Isolda* tiene, desde el punto de vista poético, musical y escénico dos grandes partes. La primera se caracteriza por su extraordinaria exaltación, sus ideas principales son la centralidad del tú y el yo y la abominación del día, y en su transcurso los dos cantantes permanecen de pie. Al finalizar esta parte la música va entrando en un mundo de calma, adecuado para que se produzca la invocación a la noche, y los intérpretes se sientan. Wagner da la siguiente indicación escénica:

Tristan zieht Isolde sanft zur Seite auf eine Blumenbank nieder, senkt sich vor ihr auf die Knie und schmiegt sein Haupt in ihren Arm. (Wagner, 1971: 355)

El parecido con la indicación de Hofmannsthal es asombroso:

Octavian setzt sich dicht neben sie. Sie frühstücken sehr zärtlich. Octavian legt sein Gesicht auf ihr Knie. Sie streichelt sein Haar. (Hofmannsthal, 1986:11)

De esta manera, el poeta austríaco traslada al terreno de lo cotidiano y de lo trivial lo que en Wagner era distintivo de la magia nocturna y del éxtasis amoroso. Pero a Hofmannsthal esto no parece bastarle pues acto seguido Octavian dirige su mirada a la mariscala y se inicia un breve dúo de las siguientes características:

OCTAVIAN: Marie Theres'!
MARSCHALLIN: Octavian!
OCTAVIAN: Bichette!

MARSCHALLIN: Quin-quin!

OCTAVIAN: Mein Schatz!

MARSCHALLIN: Mein Bub! (Hofmannsthal, 1986: 11-12)

Seguidamente el autor indica que los dos amantes desayunan. Es lo que podríamos llamar un dúo de amor. Este dúo se inicia con la exclamación del nombre real del amado y acto seguido del apodo⁶ y de una expresión cariñosa que expresa lo que el uno significa para el otro. En el primer acto de *Tristán e Isolda* se produce algo parecido en el momento en que los protagonistas se toman el bebedizo amoroso, un elixir bien distinto del succulento chocolate con que más tarde se deleitará del barón Ochs.

ISOLDE *mit bebender Stimme*. Tristan!

TRISTAN *überströmend*. Isolde!

ISOLDE *an seine Brust sinkend*. Treuloser Holder!

TRISTAN *er umfaßt sie mit Glut*. Seligste Frau! (Wagner, 1971:341)

También aquí se oye el nombre y la descripción de aquello que cada uno supone para el otro.

No menos burlesco y casi parodístico se nos antoja el pasaje siguiente de *El caballero de la rosa*. Octavian se jacta de su presa —la mariscala— mientras el mariscal está cazando en los bosques de Croacia. Éste es el momento en que ella le confiesa que esta noche ha soñado con su marido, quien, en la fantasía de la infiel esposa, se ha presentado de improviso. Se comprende la consiguiente indignación de Octavian de que semejante sueño la haya visitado precisamente esta noche de amor. Curiosamente en estos momentos se oyen ruidos en el exterior y todo parece apuntar a que el sueño se va a hacer realidad y el mariscal va a sorprender a su esposa en tan delicada situación. De haber sido así, *El caballero de la rosa* hubiera sido un bis de *Tristán e Isolda* puesto que la noche de amor se hace aquí posible gracias a una cacería organizada por Melot para dar al rey oportunidad de sorprender a su esposa en pleno adulterio. Este objetivo se consigue porque, en su éxtasis, los amantes hacen caso omiso a la voz de la sirvienta que les previene del peligro. En la obra de Hofmannsthal la pareja no dispone de mucho tiempo para salvar la situación, pero sí de suficiente para que se desarrolle una verdadera parodia de las escenas en las que unos amantes son sorprendidos en sus relaciones ilícitas. Se oyen ruidos en el exterior, la mariscala está segura de que es su marido, Octavian intenta convencerla de que es imposible porque la zona adonde ha ido de caza está muy lejos, pero ella sabe que su

⁶ Giordano relaciona los apodos Bichette y Quinquin respectivamente con el motivo de la cacería y con la inmadurez de Octavian. Por otra parte destaca el valor de los números 8 y 5 en los nombres Octavian y Quinquin. Trasladando estos números al mundo de la música descubre en ellos la octava y la quinta, síntomas de que Quinquin designa la fase pre-existencial del joven y Octavian lo que será su verdadera existencia en el mundo.

marido es un hombre veloz porque en una ocasión... El celoso Octavian desea saber qué sucedió en aquella ocasión y, ante la negativa a darle tal información por parte de su amante, se siente burlado. La mariscala tiene buenos motivos por pensar que el ruido que se oye se debe a la presencia de su marido porque nadie más iba a desear entrar en su dormitorio pasando por el cuarto de vestir.

Octavian debe esconderse, pero él, sintiéndose un auténtico caballero, está decidido a salir al paso al mariscal y manifiesta su preocupación por lo que pueda pasarle a ella si le hace caso, se esconde y lo descubren. Ella lo tranquiliza pues no va a permitir que esto ocurra y alaba a sus lacayos que intentan impedir que entre alguien en el dormitorio. Pero ahora ya se puede oír la voz, y esta voz no es la del mariscal sino la de su primo, el barón Ochs. Octavian, mientras tanto, se ha vestido de mujer, y ante el desconcierto de los lacayos hace su entrada el barón, quien desde el primer momento intenta acercarse a la doncella de la mariscala —Octavian— con intenciones lascivas. Así pues, al igual que en la correspondiente escena de *Tristán e Isolda*, el amante no puede salvarse de la penosa situación —en el drama de Wagner *Kurwenal*, el sirviente de Tristán, llega demasiado tarde con su exclamación «Rette dich, Tristan!» (Wagner, 1971: 360)—, pero así como aquí el desenlace es que el protagonista, no por falta de pericia sino por su firme voluntad de entregarse a la muerte, es herido gravemente, en *El caballero de la rosa* el galán con quien se distrae la solitaria mariscala se convierte en blanco de la voluptuosidad de un obseso sexual que en su insaciabilidad cae en el ridículo de no saber ni siquiera distinguir entre un muchacho disfrazado y una mujer. Por supuesto el joven anti-Tristán, lejos de tomar los acontecimientos en serio, le sigue la corriente e interpreta perfectamente el papel de jovencita inexperta.

En *El caballero de la rosa* hay otra escena en la que una pareja de enamorados es sorprendida en una situación comprometedora. Octavian, elegido por la mariscala como encargado para entregar a la prometida de Ochs la rosa con la que se manifiesta oficialmente la petición de mano, no sólo cumple con su misión sino que además se enamora de la destinataria del objeto. Este tema central de la comedia naturalmente nos remite nuevamente a *Tristán e Isolda*, puesto que también aquí se nos presenta la historia de una petición de mano en la que la diferencia de edad de los novios es notable y el encargado de realizar la petición y la princesa elegida se convertirán en la pareja de amantes. La escena de *El caballero de la rosa* a que nos referimos se encuentra en el segundo acto. Sophie, sorprendida por el repugnante comportamiento del que ha de ser su esposo y subyugada por la elegancia, la simpatía y la juventud de Octavian, busca refugio en éste, quien comparte sus sentimientos y se lo manifiesta besándola. Es en este momento cuando dos intrigantes al servicio de Ochs irrumpen en la escena y dando grandes gritos reclaman la presencia del barón. Éste hace caso omiso a la decisión de Sophie de no casarse con él y a las explicaciones del galante Octavian, de manera que el caballero de la rosa desenvaina la espada y obliga a Ochs a hacer otro tanto. Los acontecimientos tienen cierta similitud con

el final del segundo acto de *Tristán e Isolda*, pero en la comedia todo adquiere un aire grotesco; los encargados de descubrir el idilio no son el amigo celoso Melot sino dos intrigantes a sueldo que ahora se ponen al servicio de Ochs, ahora al de Octavian. El ultrajado no es el digno esposo sino el rudo noble rural que pretende casarse con un buen partido, un hombre que jamás podría pensar que su futura esposa es aquella mujer

die so herrlich,
hold erhaben
mir die Seele
mußte haben (Wagner, 1971: 363)

sino que la describe así:

[...] das Mädchen ist für einen Engel hübsch genug.
Kommt frischwegs aus dem Kloster. Ist das einzige Kind.
Dem Mann gehören zwölf Häuser auf der Wied'n, nebst dem Palais am Hof,
und seine Gesundheit soll nicht die beste sein. (Hofmannsthal, 1986: 18)

Y el resultado del duelo no es una herida mortal sino un rasguño insignificante en el brazo que hace exclamar a la víctima. «Mord! Mord! mein Blut! zu Hilfe! Mörder! Mörder! Mörder!» (Hofmannsthal, 1985: 62), pero que no le impide poco después cantar alegremente ante la perspectiva de su prevista cita con Mariandel, la travestida doncella de la mariscala.

Una tercera variante del tema es ofrecida por Hofmannsthal en el tercer acto de su comedia. Aquí lo cómico y lo grotesco se unen en una auténtica farsa. Se trata de la cita de Mariandel con el barón Ochs en la habitación reservada de una fonda. En esta ocasión Ochs desempeñará involuntariamente el papel de marido infiel y la intrigante Annina, la que antes denunciara el idilio entre Octavian y Sophie, actuará voluntariamente y a cambio de una buena paga que Octavian entrega a su compañero Valzacchi, el de esposa cargada de hijos ultrajada y abandonada. Octavian será al mismo tiempo la joven seducida y el organizador de todo el enredo. La pareja —Ochs y Mariandel— es, pues, sorprendida, según se ha planeado, por Annina; además, debido a las acusaciones de ésta y por deseo del propio Ochs, es sorprendida por la policía; y de acuerdo con las intenciones de Octavian, por Faninal, el padre de Sophie. Y finalmente todos ellos son sorprendidos por una visita impensada e imprevista, por la presencia de la mariscala.

Esta inesperada presencia permite a Hofmannsthal ofrecer una cuarta variante del tema, o en realidad más bien retornar a la primera y darle una conclusión elegante basada sencillamente en la admisión de la verdad. Después que el barón ha caído en el más grotesco ridículo —manifestado de manera visual de forma muy elocuente cuando Ochs, acalorado, se quita la peluca— y ante la sorprendente visita de la policía, Octavian decide confiar al comisario la verdad,

acto seguido se viste con su propio atuendo en el interior de la alcoba, momento en que hace su aparición la mariscala. Así pues, Ochs no volverá a ver a Mariandel sino a Octavian y poco a poco se da cuenta de lo que está sucediendo y sobre todo de lo que sucedió en otra ocasión, cuando fue a ver a su prima y la sorprendió en su dormitorio desayunando y acompañada por la supuesta doncella. Ochs sorprende, pues, ahora realmente a la mariscala y al Octavian del primer acto.

Si la farsa escenificada en este tercer acto no es posible relacionarla con el drama de Wagner más que por el tema en cuestión, con la llegada de la mariscala se abre una nueva puerta que conduce directamente a *Tristán e Isolda*. Como hemos visto, Hofmannsthal relacionó la actitud de su personaje con la del wagneriano Hans Sachs. Es cierto que ambos renuncian a un amor dando con ello preferencia a los sentimientos de una pareja joven. Sin embargo la similitud es más de forma que de fondo puesto que si Eva ha coqueteado con Sachs no lo ha hecho por auténtico amor sino para indagar lo sucedido a su amado Walther von Stolzing en el concurso de canto. Es evidente que ante la alternativa que parecía ofrecérsele —el cantor Beckmesser como candidato—, Eva hubiera preferido a Sachs, pero sus palabras al principio de la obra cuando Walther pregunta si la novia —Eva— con quien será galardonado el vencedor en el concurso tiene elección, ella contesta que le elegirá a él o a nadie (Wagner, 1971: 403). Sachs no renuncia a una mujer que ama, él sabe perfectamente que Eva no se ha acercado a él por él mismo, sabe que se ha servido de él pues:

Der Schuster soll auch Alles wissen,
[...]
und ist er erst noch Witwer gar,
zum Narren hält man ihn für wahr:
die jüngsten Mädchen, ist Not am Mann,
begehren, er hielte um sie an; (Wagner, 1971: 476-477)

Como explicación a su supuesta renuncia Sachs aduce su deseo de que no le suceda como al rey Marke, al marido de Isolda por tanto, que se metió sin querer en una triste historia. Sachs sabe lo que la mariscala comprende en el primer acto de *El caballero de la rosa* después de conversar con Ochs y recapacitar sobre su vulgaridad, comparar su compromiso con la joven y rica Sophie con la manera como la enviaron a ella al matrimonio y reflexionar sobre el paso del tiempo, el envejecimiento. Pero si la explicación de Sachs a la renuncia es simple egoísmo: no compartir el destino del marido burlado, la de la mariscala es de una índole muy distinta, enlazada con el misterio de la existencia y con el origen del mal. Por ello, cuando Octavian la deje, la mariscala piensa adoptar la siguiente actitud:

Leicht will ich's machen dir und mir.
Leicht muß man sein:

mit leichtem Herz und leichten Händen,
 halten und nehmen, halten und lassen...
 Die nicht so sind, die straft das Leben und Gott erbarmt sich ihrer nicht.
 (Hofmannsthal, 1986: 39)

Así pues, al primer indicio de que lo inevitable se ha producido ya, la mariscala acude al lugar en el que se encuentran Octavian y Sophie, la fonda en la que Ochs pretendía conquistar a Mariandel, para poner por obra lo que aquellas palabras significan. Con su llegada a la fonda, la mariscala más que a Sachs recuerda al rey Marke, quien, puesto en antecedentes por Brangäne sobre el brebaje amoroso que la sirvienta de Isolda diera a la pareja en vez del brebaje mortal como quería su señora, se ha apresurado a seguir a su esposa a la residencia del moribundo Tristán para unir a los amantes. Con ello Marke realmente renuncia a la mujer que ama y restaura en su interior la armonía perdida, «selig, daß den Freund/ ich frei von Schuld da fand!» (Wagner, 1971: 383) Al igual que la mariscala, Marke acude a Kareol con la intención de «die höchste Treue zu bewähren» (Wagner, 1971: 382). Ahora bien, si Marke actúa así es porque piensa que Tristán e Isolda se aman por efecto del bebedizo, cuando la realidad es que Tristán e Isolda se aman desde el primer día que se vieron. Así Wagner ofrece su última demostración de que quienes viven en el reino del día son víctimas del error. Hofmannsthal, en cambio, no puede presentar una solución que se base en un malentendido, en una falsedad. En su caso la falsedad consistiría en que Ochs se retirara creyendo que la mariscala es un dechado de virtudes. Lógicamente sería una grosería que Faninal y Sophie se enterasen de la aventura de Octavian y la mariscala; Ochs, sin embargo, que estuvo involucrado en la primera escena de *El caballero de la rosa* en que dos amantes son sorprendidos y que precisamente había sido confundido con el marido engañado, tiene que saber que Mariandel no existe y ha de poder comprender el significado de su presencia en el dormitorio de su prima.

Hofmannsthal criticó en varias ocasiones la «Liebesbrüllerei» wagneriana y el protagonismo que Wagner concede a las parejas de amantes en su obras, pero *El caballero de la rosa* demuestra que su aversión no iba dirigida sólo a estos aspectos más o menos formales, sino que es la concepción wagneriana del amor lo que, básicamente, tenía que herirle. Wagner presenta en su *Tristán e Isolda* una teoría del amor. Se trata de un amor impulsivo, obsesivo, excluyente y visto en dimensiones cósmicas; es un amor opuesto a la actividad del pensamiento y de la voluntad y exige la disposición a la autoinmolación.

En *el caballero de la rosa* Hofmannsthal distingue dos clases de amor. No lo expresa abiertamente, pero lo da a entender sin que haya el menor asomo de duda posible cuando hace cantar a la mariscala:

Hab' mirs gelobt, ihn lieb zu haben in der richtigen Weis',
 daß ich selbst seine Lieb' zu einer andern
 noch lieb hab' –
 Hab' mirs freilich nicht gedacht,
 daß es so bald mir aufgelegt sollt' werden. (Hofmannsthal, 1986: 98)

Si hay una manera de amar «in der richtigen Weis'» tiene que haber otra manera de amar incorrecta. En realidad tanto ella como Ochs han sido a lo largo de la obra y hasta este momento ejemplos opuestos de maneras de amar no correctas. Ochs personifica el amor grotesco por su contundente animalidad, por su falta de sentido de la selección, por su lascivia desenfrenada, por su jactancia, su mezquindad y sus miras interesadas, por su absoluta lejanía de la realidad. Hofmannsthal lo describe como «die absolute, wenn auch keineswegs geistlose Gemeinheit» (Hofmannsthal-Kessler, 1968: 225). La mariscala, quien, como afirma Hoffmann (1980-81: 96), ante los planes matrimoniales de Ochs reconoce en Sophie su propio pasado, «die Ungerechtigkeit der Welt, die auch ihr einst widerfuhr», y se indigna al comprobar hasta qué punto el barón desprecia el amor, se presenta al principio de la obra como representante de una fina sensualidad, como mujer algo mayor ya, que aprovecha su todavía efectiva capacidad de seducción para contrarrestar la soledad y el aburrimiento con que vive su matrimonio. Así, no busca una pareja con la que pueda mantener relaciones de igualdad, sino manifestar, dado el caso, su condescendiente superioridad. Esta pareja la encuentra en el jovencísimo primo Octavian a quien puede tratar ahora con ternura maternal, ahora con la autoridad del superior. En contrapartida, también la manera como Octavian ama a la mariscala no es una manera «in der richtigen Weis'», ya que sus palabras y su comportamiento lo delatan como persona absolutamente inmadura, como hombre que busca apoyo en la mujer mayor y experta. Si Ochs es víctima de su avaricia y de su sensualidad, Octavian es un ser encerrado en su propia pasión⁷, característica clave precisamente de las relaciones entre Tristán e Isolda.

En qué consiste amar «in der richtigen Weis'» lo dice la mariscala y lo pone en práctica en el tercer acto. En primer lugar se trata de reconocer la libertad del amado, sus inclinaciones hacia otra persona y amar aquello que él ama. Esto comporta una actitud general de apertura al entorno del amado. Que la mariscala nunca ha vivido obsesionada por sus sentimientos amorosos, es decir, que su propia vida nunca le ha impedido vivir para otros, se pone de manifiesto en el primer acto cuando expone a Octavian su programa del día que incluye una visita al «Onkel Greifenklau./ der alt und gelähmt ist./ und ess' mit ihm; das freut den alten Mann.» (Hofmannsthal, 1986: 41) En el tercer acto, la mariscala pone en práctica esta condición del verdadero amor por una parte no pidiendo a Octavian explicaciones sino acercándole a Sophie, por otra intentando tranquilizar y mostrarse complaciente con Faninal llevándole a casa en su carruaje. Otra muestra de este deseo de amar a quien ama el otro nos la ofrece Hofmannsthal al final de la ópera, cuando el pequeño criado de la mariscala acude al escenario ya vacío a buscar el pañuelo que se le ha caído a Sophie.⁸

⁷ Cuando Ochs se entera de que Octavian ha estado flirteando con su prometida, descubre en el joven similitudes con él mismo. Stenberg (1972-73: 27) destaca el hecho de que Octavian sea protagonista de una escena de amor con una pareja distinta en cada acto y ve en sus múltiples nombres la plasmación de los deseos de Ochs de ser como «Jupiter selig in tausend Gestalten».

⁸ En opinión de Klotz (1981: 69), este último gesto de la ópera es una «sanft ironische Schlusspointe» con la que se sugiere que en el futuro Sophie tendrá que volver a utilizar el pañuelo

Así pues, amar «in der richtigen Weis'» significa ante todo reconocer la verdad, integrarla en la propia existencia y conseguir situarse en el lugar exacto que le corresponde a cada cual de acuerdo con la verdad.⁹ En el caso de la mariscala el primer cambio que la verdad le exige es eliminar por completo el aspecto sensual de sus relaciones con Octavian, no sólo por la obvia razón de que ahora el objeto de los anhelos del joven no es ella sino Sophie, sino porque tal sensualidad era, en el fondo, sucedáneo de la que su realidad le privaba dado el abandono de que es víctima por parte de su marido. Por otra parte la verdad le pide que mantenga su ternura hacia su antiguo amante, pues, teniendo en cuenta las características temperamentales con que Hofmannsthal adorna a Octavian, lo más natural es que éste sea el sentimiento que despierte en su prima, que le dobla la edad y superó hace tiempo la etapa de las fogosidades. Finalmente, vivir en la verdad le pide también, en este momento concreto, hacer lo posible para que Faninal —realmente ultrajado por la grosera conducta del que iba a ser su yerno y sintiéndose humillado al desvanecerse de esta manera sus esperanzas de conseguir mayor prestigio social— sepa cuanto antes que con el cambio de situación él saldrá ganando, y corroborarlo haciendo las veces de madre del novio.

La realización del amor «in der richtigen Weis'» no es cosa fácil para la mariscala.¹⁰ La renuncia a la sensualidad que se impone al finalizar el primer acto al darse cuenta de que sus relaciones con su primo se basan en un funda-

para secarse las lágrimas pues «die adelige Welt, in die Sophie eingehen wird, kennt keinen Fortschritt, auch nicht in Seelensachen.» Con esta afirmación, Klotz devalúa toda la comedia ya que precisamente lo que su autor nos demuestra es que la noble mariscala lleva a cabo un profundo progreso anímico. En cambio Hoffmann (1980-81: 101) interpreta el pañuelo como símbolo tanto del sufrimiento como de la felicidad de Sophie. La presencia del negrito en el tercer acto se considera también como «Symbol der entsagenden Liebe, die das Leben als Spiel -als verantwortungsreiches Spiel- versteht.» (Hoffmann, 1995: 304)

⁹ Cuando Furst (1984: 119) critica por una parte el hecho de que amar «in der richtigen Weis'» comporte la renuncia y el sacrificio de la mujer y por otra que, llegado el momento, la sociedad espere de ella que se digne «to withdraw with a gracious smile and without a thought for her own rights or the claims of her feelings» tal vez no tiene en cuenta que, respecto a Octavian, la mariscala tiene sentimientos, pero no derechos. En realidad derechos los tiene sólo sobre el mariscal. Otro problema es que ni su encanto ni su elegancia le sirvan lo más mínimo para mantener a su lado al único hombre al que puede exigirle su atención. En *El caballero de la rosa* no sólo es la mariscala la llamada a renunciar, sino también Ochs, a quien su prima invita a hacer «bonne mine à mauvais jeu» (Hofmannsthal, 1986: 92). Por otra parte es a ella a quien corresponde renunciar y no a Octavian, en primer lugar porque está casada, en segundo lugar porque es él quien se enamora de otra mujer que es mucho más adecuada para él, tanto por su edad como por su manera de ser. En este sentido Hofmannsthal escribió que Octavian «ist ein charmanter, doch im Grund gewöhnlicher junger Herr, Sophie ein hübsches, bürgerliches, lebhaftes aber im Grund gewöhnliches Mädchen. Was sie für sich haben [...] ist ihre Jugend, ein unbestreitbares aber etwas banales avantage.» (Hofmannsthal-Kessler, 1968: 239)

¹⁰ Staiger (1980: 271-272) afirma que amar «in der richtigen Weis'» es «etwas, was außerhalb der Macht des bloßen Willens, ja vielleicht sogar außerhalb der Macht des Menschen überhaupt liegt und allenfalls irgendwoher empfangen, doch nicht erzwungen werden kann.»

mento ilusorio, se le hace insoportable en el mismo momento en que ha despedido al joven. Si poco antes le ha pedido que se contenga en su pasión porque «Wer allzuviel umarmt, der hält nichts fest» (Hofmannsthal, 1986: 37), cuando él acaba de marcharse exclama apasionadamente «Ich hab' ihn nicht einmal geküßt. [...] Ich hab' ihn fortgeh'n lassen und ihn nicht einmal geküßt!» (Hofmannsthal, 1986: 41) y pide a los lacayos que corran tras Octavian y le hagan volver. Mantener la ternura tampoco le resulta fácil. Cuando exclama «Hab' jetzt einen montierten Kopf gegen die Männer-/ so ganz im allgemeinen!» (Hofmannsthal, 1986: 93) elude mirar a Octavian. Pero lo cierto es que con la correspondiente indicación escénica, es decir, insistiendo en que al pronunciar estas palabras la mariscala debe evitar la mirada de Octavian, Hofmannsthal pone de manifiesto que precisamente Octavian es la causa principal de su amargura. Sin embargo, consigue llevar a cabo la hazaña con extraordinaria elegancia y dignidad. De esta manera ella vence su propia tendencia desordenada, y esta victoria comporta unas cuantas victorias más: la de la verdad sobre el error, la de la normalidad sobre la distorsión, la de la generosidad sobre el egoísmo.

Emil Staiger (1980: 270) subraya el hecho de que la mariscala es presentada al principio con las características que adornan una existencia estética, pues al igual que el emperador, el artista y el aventurero en otras obras de Hofmannsthal, se contempla a sí misma como centro del universo, alrededor del cual gira todo. Staiger recuerda, en relación con ello, uno de los enunciados con los que en *Ad me ipsum* Hofmannsthal describe la soberanía intelectual de lo que denomina el glorioso pero peligroso estado de la pre-existencia: «Das Ich als Universum». Este «Ich als Universum» es precisamente el ideal al que aspiran Tristán e Isolda cuando cantan juntos:

bricht mein Blick sich
Wonn-erblindet,
erbleicht die Welt
mit ihrem Blenden:
[...]
selbst dann
bin ich die Welt:
wonnehehrstes Weben,
Liebe-heiligstes Leben,
Nie-wieder-Erwachens
wahnlos
hold bewußter Wunsch. (Wagner, 1971: 355-356)

La mariscala supera este estado glorioso pero peligroso, Tristán e Isolda no. Las victorias del personaje Hofmannsthaliano comportan, pues, una última victoria: la de *El caballero de la rosa* sobre *Tristán*.¹¹

¹¹ Curiosamente al referirse a la música del dúo final de *El caballero de la rosa*, Klotz (1981: 68-69) lo compara con la obra wagneriana y afirma que Strauss «erzeugt hier eine bezaubernde Illusion

BIBLIOGRAFÍA

- ABERT, ANNA AMALIE, *Richard Strauss. Die Opern*, Welge, Stadthagen. Friedrich Verlag Velber, 1972.
- FURST, LILIAN R., «No Bed of Roses: The Women in the 'Rosenkavalier'», *Jahrbuch für internationale Germanistik* 16, 1984, págs. 116-120.
- GIORDANO, CHARLES B., «On the significance of names in Hofmannsthal's *Rosenkavalier*», *The German Quarterly* 36, 1963, págs. 258-268.
- HOFFMANN, DIRK, «Zum Auftritt der Marschallin im dritten Akt des 'Rosenkavaliers'», *Hofmannsthal-Blätter* 1980-81, H. 23-24, págs. 94-101.
- HOFFMANN, DIERK O., «Transparente Edition. Anmerkungen zum Thema 'hypertext' als neuer Weg des geisteswissenschaftlichen Diskurses und zur 'Théorie génétique' anhand einiger Gedanken zum Auftritt der Marschallin im 3. Akt des Rosenkavaliers», «*Verbergendes Enthüllen*». *Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens. Festschrift für Martin Stern*, Hrsg. W. Malte Fues/W. Mauser, Würzburg. Königshausen & Neumann, 1995, págs. 297-309.
- HOFMANNSTHAL, HUGO VON, *Sämtliche Werke XXIII, Operndichtungen 1*, Frankfurt am Main. S. Fischer, 1986.
- HOFMANNSTHAL, HUGO VON- KESSLER, HARRY GRAF, *Briefwechsel 1898-1929*, Frankfurt am Main. Insel, 1968.
- JEFFERSON, ALAN, «Tonality of the Rose», *Richard-Strauss-Blätter*, 1991, N.F., H.25, págs. 26-43.
- KLOTZ, VOLKER, «Soziale Komik bei Hofmannsthal/Strauss. Zum 'Rosenkavalier' mit Stichworten zur 'Ariadne'», *Hofmannsthal und das Theater*, Hrsg. W. Mauser, Wien. Halosar, 1981, págs. 65-79.
- PARTSCH, ERICH WOLFGANG, «Die 'missglückte' Operette. Zur stilistischen Position des 'Rosenkavalier'», *Österreichische Musikzeitschrift* 38, 1983, págs. 389-394.
- STAIGER, EMIL, «Der Weg der Marschallin im 'Rosenkavalier'», en E. Staiger, *Musik und Dichtung*, Zürich. Atlantis, ⁴1980, págs. 261-287.
- STENBERG, P.A., «Der Rosenkavalier-Hofmannsthal's 'Märchen' of Time», *German Life and Letters* 26, 1972-73, págs. 24-32.
- STRAUSS, RICHARD- HOFMANNSTHAL, HUGO VON, *Briefwechsel*, München-Mainz. Piper-Schott, 1990.
- WAGNER, RICHARD, *Die Musikdramen*, Hamburg. Hoffmann und Campe, 1971.
- WEISSTEIN, ULRICH, «(Pariser) Farce oder wienerische Maskerade? Die französischen Quellen des *Rosenkavalier*», *Hofmannsthal-Forschungen* 9, 1987, págs. 75-102.

die -artistisch, nicht in der musikalischen Substanz- noch weiter reicht als die ausklingenden Liebesduette in *Aida* und *Tristan*: eine Zeit- und Raumenklave schwereloser Inständigkeit, die hier nicht im Tod, sondern im Lebensalltag sich fortsetzen soll.» No en vano *El caballero de la rosa* constituye en palabras de Partsch (1983: 393) «die Abkehr vom Musikdrama Wagnerscher Prägung».