

Las claves españolas en el decadentismo de Hofmannsthal

FELICIANO PÉREZ VARAS
Universidad de Salamanca

1. La tradición literaria inmediata

Una observación atenta del que habitualmente denominamos período realista —el que se extiende desde la muerte de Goethe, en 1832, hasta el momento en que ven la luz los primeros manifiestos naturalistas, en 1882— desvirtúa la noción de homogeneidad y hegemonía que suele llevar adherida ese concepto como consecuencia de una adecuación simplista del realismo alemán a las circunstancias del realismo del resto de Europa, y pone de manifiesto la existencia en la parcela específicamente alemana de un campo dinámico heterogéneo cuya composición explica la evolución seguida por la literatura alemana a partir de la década de los ochenta. Debido a la pujanza del romanticismo alemán, ese medio siglo, de cuño indudablemente realista, está compuesto en realidad por un conjunto de fuerzas disímiles que, de acuerdo con determinadas afinidades, pueden ser distribuidas en dos haces.

Los veinte primeros años (1830-1850) son, ciertamente, los años de la erupción de las nuevas corrientes propulsoras de la renovación y del progreso. Por un lado constituyen el período de irrupción de los afanes debeladores del movimiento «Junges Deutschland» y son los dos decenios estremecidos por la publicación de la obra iconoclasta de Heine, Börne, Laube, Wienbarg, Mundt y Gutzkow y por la promulgación del «Beschuß des Deutschen Bundestages» de 1835. Pueden servirle como límites referenciales dos obras de Heine: el *Buch der Lieder*, publicado en 1827, y el *Romanzero*, aparecido en 1851.

Simultáneamente, esos dos decenios constituyen también el ámbito de desarrollo del realismo temprano alemán, el representado por Grabbe, Büchner

(cuyo encuadre en un grupo concreto es un mero recurso operativo), Hebbel y Gotthelf. Como límites referenciales en este caso pueden servir el drama de Grabbe *Napoleon oder Die hundert Tage*, escrito en 1831 (aunque no representado hasta 1895) y la novela de Gotthelf *Uli der Pächter*, de 1849. Hasta aquí, la literatura naciente, realista, positivista, orientada hacia el futuro y que permite hablar de una nueva época.

Pero por otro lado (y ésta es una circunstancia que no siempre se valora debidamente al analizar el curso evolutivo de la literatura alemana) esos veinte años son también el ámbito de vigencia de una literatura de cuño idealista —en innegable fase de extinción y tan epigonal como se quiera— pero integrada por figuras que hoy seguimos considerando relevantes y por otras figuras que, si hoy nos merecen escasa consideración, disfrutaron en su época (e incluso en la posteridad inmediata) de un considerable prestigio y ejercieron una influencia literaria y cultural más que estimable.

En esos veinte años nace la obra tardía de Tieck —la parte correspondiente al denominado «späte Tieck»—, y junto a ella, con una sorprendente densidad, la creación literaria de románticos, postrománticos y afectos al espíritu «Biedermeier» tan relevantes como Platen, Chamisso, Mörike, Eichendorff, Grillparzer, Schwab, Rückert, Uhland, la Droste y Lenau. El bloque puede considerarse iniciado con las *Gedichte* de Chamisso, publicadas en 1831, y concluido con la narración de Grillparzer *Der arme Spielmann*, de 1848.

Los veinte años siguientes (1850-1870) suponen una indiscutible hegemonía de la literatura realista, que alcanza su fase de plenitud. Es el período correspondiente a la obra de Otto Ludwig, Gustav Freytag, Theodor Storm, Gottfried Keller y Wilhelm Raabe. El decenio siguiente, desde 1870 hasta 1882, mantiene esa línea, y a los ya mencionados se unen Stifter y Fontane. Pero el realismo no se acaba en 1882; al contrario, las obras más significativas de los escritores realistas aparecen de 1880 a 1895, es decir, cuando el naturalismo ha dado ya sus frutos más relevantes, e, incluso, el impresionismo ha dejado ya ver sus primeros brotes.

Estos treinta años, ciertamente, manifiestan en el campo idealista una densidad que no soporta la comparación con el torrente de la literatura realista. Apenas si pueden reseñarse como obras estimables desde la perspectiva de hoy la novelita de Mörike *Mozart auf die Reise nach Prag* (1855) y las tragedias de Grillparzer *Die Jüdin von Toledo*, *Ein Bruderzwist in Habsburg* y *Libussa*, estrenadas en 1872. La relativa entidad de las dos últimas obras en cuanto a su valor de antecedentes está compensada en el caso concreto de Hofmannsthal por el peso específico de la tradición nacional.

Para rematar este bosquejo del panorama referencial de Hugo von Hofmannsthal es preciso tener en cuenta las reediciones de la literatura del clasicismo y el romanticismo, y recordar, además, un factor relevante: la creación de Richard Wagner jalona casi todo ese medio siglo con sus «Musikdramen», que habían comenzado a estrenarse en 1843 (*Der fliegende Holländer*) y mantienen

vivo hasta 1882 —justamente el año en que aparecen los primeros manifiestos naturalistas— el testimonio de la «Universalpoesie» romántica con sus representaciones ininterrumpidas: en 1845 *Tannhäuser*, en 1850 *Lohengrin*, en 1865 *Die Meistersinger*, en 1876 *Der Ring des Nibelungen* y en 1882 *Parsifal*.

No hay realmente, pues, solución de continuidad, no puede hablarse, evidentemente, de una consunción del romanticismo y de su relevo *ex nihilo* por las corrientes realistas, positivistas luego.

2. El panorama literario contemporáneo

Los impulsos de carácter predominantemente materialista o positivista que habían venido manifestándose desde el movimiento «Junges Deutschland» y animando las corrientes realistas más avanzadas cristalizan en el naturalismo, que alborea a partir de 1880 y declina hacia 1900. No es casual que los naturalistas de primera hora se sientan herederos de aquel movimiento y una de sus revistas programáticas, *Moderne Dichtercharaktere*, cambie en su segunda aparición su título por el de *Jung-Deutschland* o *das Jüngste Deutschland*. Ni que Fontane sea nombrado presidente honorífico de la «Freie Literarische Gesellschaft», fundada a finales de 1890.

Los impulsos de carácter predominante idealista que habían venido manteniéndose como herencia del post-clasicismo y del post-romanticismo se abren en una serie de corrientes que afloran a partir de 1890 y que, aparte de su idealismo básico, en algunos casos tienen en común poco más que su hostilidad al naturalismo. Desde 1890, y más o menos hasta 1920, alienta el neo-romanticismo, una corriente de difícil delimitación que agrupa a todos los movimientos contrarios al naturalismo, excepto el nuevo clasicismo. Ha recibido sus impulsos iniciales del simbolismo francés y pronto comienza a desflejarse disolviéndose en las otras corrientes afines. Lo mismo que el neo-romanticismo, el denominado «Jugendstil», es, más que una escuela, una estética imprecisa cuyos rasgos se aprecian aislada y episódicamente en la mayoría de los autores que profesan actitudes idealistas. Algo más definible es el impresionismo, cuyo período dinámico se extiende aproximadamente desde 1890 hasta 1910, pero que había tenido brotes tan tempranos como los *Soldatenlieder* de Heinrich von Reder en 1854 o los *Adjutantenritte* de Detlev con Liliencron en 1883. El nuevo clasicismo, que mantiene una actitud contraria no sólo al naturalismo, sino también al Impresionismo y al decadentismo, empieza a definir sus posiciones hacia 1905. Y la denominada «Heimatchichtung», de larga tradición literaria, había venido manifestándose ininterrumpidamente y en ambos campos, puesto que había sido cultivada también por escritores de algunas áreas del realismo. E incluso, dentro de éste, los cultivadores del denominado realismo poético estaban en ocasiones cercanos a posiciones idealistas.

Pero, además, la evolución de la literatura de lengua alemana manifiesta en este último cuarto del siglo XIX y en el primero del XX una clara dependencia

de modelos e impulsos extranjeros en todas sus corrientes. El naturalismo alemán, sin perjuicio del cuño personal que adquirirá luego, ha nacido a la sombra de Francia, de Rusia y de los países escandinavos. El haz de corrientes de filiación y procedencia idealista, también sin perjuicio de los caracteres autóctonos que cada una desarrollará en su caso, responde a incitaciones procedentes fundamentalmente de Francia, donde se generaron estéticas e idearios de tan amplia difusión europea como el impresionismo, el simbolismo y el decadentismo.

3. La incardinación en la literatura contemporánea

En este complejo panorama cultural nace a la vida literaria Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), al que —como a otros escritores de su época— se etiqueta alternativamente como impresionista, simbolista y decadentista. Y no sin razón, siempre que cada una de estas clasificaciones no pretenda detentar la hegemonía y excluir las otras.

Hofmannsthal nace a la vida literaria muy pronto. Es ya un tópico citar, cuando se habla de su precocidad, un verso que aparece en el prólogo escrito en 1893 para *Anatol*, la obra de su amigo y compañero Arthur Schnitzler, y que retrata a los integrantes del incipiente «Grupo Juvenil Vienés» con tres certeros trazos: «*Frühgereift und zart und traurig*». (Hirsch, 1957, vol. 1, p. 15). La madurez temprana queda manifiesta cuando se advierte la seguridad con que elige su propio camino en un paisaje que —como hemos visto y seguiremos viendo— no se caracterizaba precisamente por su claridad. Hugo von Hofmannsthal tiene dieciséis años cuando escribe sus primeras composiciones, y diecisiete cuando, en 1891, escribe su primera obra teatral, *Gestern*. En esos años está todavía en su apogeo el realismo, y tres de sus maestros más caracterizados están publicando las obras que cimentarán su gloria: Conrad Ferdinand Meyer publica ese mismo año *Angela Borgia*, Wilhelm Raabe *Stopfkuchen* y Theodor Fontane *Unwiederbringlich*. Fontane publicará al año siguiente *Frau Jenny Treibel*, y todavía no ha publicado *Effi Briest*, *Die Poggenpuhls* ni *Der Stechlin*, que no aparecerán hasta 1894 la primera y 1896 las dos últimas. Pero la destreza de los maestros realistas en la aprehensión y el diseño del entorno vital carecen de atractivo para el joven Hofmannsthal, que no encuentra en ellos modelos dignos de imitación.

En estos años, también, está en su apoteosis el naturalismo en todas sus facetas: la del éxito popular arrollador de Hermann Sudermann con *Die Ehre*, estrenada dos años atrás, en 1889; la del deslumbrante naturalismo consecuente de Arno Holz y Johannes Schlaf, nuevos ídolos de la literatura alemana, que ese mismo año de 1889 han provocado en el mundillo literario sensación y desconcierto con su *Papa Hamlet* y al año siguiente han cosechado un triunfo resonante con el estreno de *Familie Selicke*; y, sobre todo, la faceta del magisterio naturalista de Gerhart Hauptmann, que también dos años atrás, ha devuelto al nuevo

teatro alemán el rango europeo con su *Vor Sonnenaufgang* y ha continuado su carrera triunfal con *Das Friedensfest* en 1890 y *Einsame Menschen* en 1891.

En 1892, año que aparece la segunda obra teatral de Hofmannsthal, *Der Tod des Tizian*, el naturalismo alemán cobra triunfos tan resonantes como *Die Weber* de Hauptmann y el crudo drama de Johannes Schlaf *Meister Ölze*. El año siguiente, 1893, en que Hofmannsthal escribe su tercera obra teatral, *Der Tor und der Tod*, es para el naturalismo alemán el año de éxitos como el drama amoroso *Jugend*, de Max Halbe, el drama de Hermann Sudermann *Heimat*, paseado en triunfo arrollador por Eleonora Duse por todos los escenarios europeos, y, sobre todo, el año de *Der Biberpelz*, de Hauptmann, una de las mejores comedias del teatro alemán de todas las épocas.

Todo esto parece no provocar la menor influencia ni ejercer la menor atracción sobre el incipiente escritor vienés. Ni el deslumbrante alarde léxico, ni la maestría técnica tanto narrativa como dramática, ni el novedoso descubrimiento de insospechados campos temáticos, ni la sorprendente capacidad analítica de caracteres y almas que soportan el naturalismo seducen al joven Hofmannsthal.

Realismo y naturalismo, las dos corrientes avaladas por el éxito en aquellos momentos, se encuadran en el campo de la literatura presidida por el materialismo, y el camino de Hugo von Hofmannsthal se orienta desde el principio en otra dirección. Podría decirse, no sin ironía, que, dándole la razón al naturalismo, Hofmannsthal no podía ser naturalista. Efectivamente, si se aceptan como válidos los postulados del determinismo genético y del determinismo social, si se admiten como insoslayables los condicionantes de la raza, la época y el ambiente, resulta absolutamente «natural» que aquel joven vienés de la buena sociedad, culto y refinado, encontrara su ámbito vital en la herencia de la tradición cultural de occidente que sustentaba el cosmos de la monarquía danubiana, y que buscara su cauce expresivo en escuelas y esquemas de base idealista y de cuño y sensibilidad formal predominantemente románicos: el neo-romanticismo, el simbolismo, el impresionismo y el decadentismo. Todas esas estéticas, no siempre fácilmente delimitables entre sí, aparecen combinadas en la obra literaria de Hofmannsthal desde sus creaciones tempranas, las que empiezan a ver la luz bajo los pseudónimos «Theophil Morren» y «Loris» porque a los «Gymnasiasten» no les está permitida la publicación de obras impresas.

Y, puesto que los ídolos de la Alemania guillermina no ejercen seducción sobre él, se busca maestros y guías en otros horizontes: el italiano Gabriele D'Annunzio, el franco-belga Maurice Maeterlinck, el danés Jens Peter Jacobsen y, sobre todo, el alemán Stefan George, que configurará el primer capítulo de su vida literaria. A todos ellos les cuadra la adscripción a una o incluso a varias de estas escuelas de cuño idealista. Lo mismo que a los amigos y correligionarios de la «Jung-Wiener Gruppe» Hermann Bahr, Richard Beer-Hoffmann y Arthur Schnitzler, todos ellos entre ocho y doce años mayores que él.

El niño prodigio que hacia 1890, a los dieciséis años, se ha ganado ya un prestigio literario, cae pronto en el ámbito de influencia de un hiperesteta con

el que cree sentirse identificado: Stefan George, que en 1890 ha publicado su libro de poemas *Hymnen* y en 1892 otro titulado *Algabal*, y que se gana a Hofmannsthal, seis años más joven que él, como colaborador para su revista *Blätter für die Kunst*. George, poeta en conexión directa con el simbolismo francés, es una personalidad egocéntrica, endiosada y absorbente que reúne en torno a sí un círculo de correligionarios y discípulos, el denominado «George-Kreis», desde cuyo trono define pontificalmente. Alguno de los poetas enrolados en el círculo, atraído por el arte exquisito de Stefan George, lo ha abandonado pronto considerando insoportables la autoridad suficiente y la conducta autocrática del maestro. Hugo von Hofmannsthal mantiene su vinculación con Stefan George durante un largo período de quince años, pero se trata de una extraña y compleja vinculación que tras algunas semanas de identificación plena se transforma en una relación profundamente conflictiva. Durante este período, que constituye la etapa inicial de su andadura poética y concluye con una de las dos crisis fundamentales de su vida como hombre y como artista, Hofmannsthal discurre por un cauce en el que, dentro de una cosmovisión decadentista, confluyen elementos temáticos y formales neo-románticos, impresionistas y simbolistas.

Impresionista es en el joven Hofmannsthal la percepción de la realidad circundante: la preferencia por el «scheinen» sobre el «sein», por la apariencia sobre la esencia. Impresionista es su léxico: la preferencia por el adjetivo sobre el sustantivo, porque el adjetivo da el matiz y la impresión que modulan la materia prima del sustantivo. Impresionista es su sintaxis, rectilínea, paratáctica, acomodada a la instantaneidad y a la linealidad de la recepción de las impresiones, que son momentáneas, sucesivas, irrepetibles.

Neo-romántico es, p. ej., su rechazo de lo cotidiano y su preferencia por lo extraordinario, por lo maravilloso, por lo mágico, su rechazo de lo real, de lo burdo, de lo concreto, de lo «natural», y su preferencia por lo irreal, por lo refinado, por lo inconcreto, su rechazo del presente y su preferencia por el pasado, por lo histórico y lo legendario. Neo-romántica, en definitiva, es su actitud de repudio de todo lo que integra el repertorio temático naturalista.

Simbolista es la atmósfera de irrealidad en que flotan sus creaciones, concebida como puente hacia los estratos esotéricos del mundo y del alma. Y simbolista es la elaborada ambigüedad expresiva que se dirige más a la receptividad sugestiva del lector que a su capacidad de comprensión. Simbolista es el uso de símbolos de acuñación personal, desconcertantes, a veces metafóricos, con los que se propone provocar una sintonía entre la sensibilidad subjetiva y el entorno vivencial del lector. Simbolista es también la ausencia en sus creaciones de cualquier nexo con su entorno socio-cultural y la exclusión de toda finalidad u objetivo para la creación literaria, de acuerdo con el principio básico de la escuela: *L'art pour l'art*. Simbolista es, consiguientemente, la ausencia de toda vinculación y todo compromiso éticos, su fidelidad a la norma de que la belleza y el arte son lo único digno de atención, de respeto y de entrega. Simbolistas

son, finalmente, la trabajada musicalidad del lenguaje y el refinamiento en el uso de todos sus recursos estilísticos, el exquisito esteticismo, en definitiva.

4. El decadentismo de Hofmannsthal

Al decadentismo hubiera llegado Hofmannsthal con sólo dejarse llevar por las aguas del simbolismo, puesto que ésa fue la desembocadura lógica para la intensificación superlativa del simbolismo. La consciencia de pertenecer a una cultura que había llegado a su culmen tenía que generar la idea de que el inevitable paso inmediato era la decadencia. Y en el ambiente de pesimismo y escepticismo de aquel *fin de siècle* de cansada resignación, que se recreaba en el refinamiento descriptivo casi masoquista de procesos psicológicos —con predilección por los dolorosos—, la temática comenzó a incluir su preferencia por las aberraciones anímicas y corporales, por lo enfermizo, lo degenerado y lo efímero, por la confrontación simbiótica de vida y muerte, y por la relación con la vida y con la muerte de valores como el arte, la belleza o el amor.

Pero el decadentismo debía encontrar además en el joven Hofmannsthal fácil acogida porque la evolución de las circunstancias históricas ofrecía al decadentismo en Austria un terreno particularmente abonado. El crepúsculo de la monarquía austro-húngara fue una sombra permanente en su ánimo. Y decadentistas en mayor o menor grado y durante un período más o menos largo fueron también en su juventud Arthur Schnitzler, Peter Altenberg, Richard Schaukal, Anton Wildgans y Rainer María Rilke.

De todas estas cosmovisiones (impresionismo, neo-romanticismo, simbolismo, decadentismo), de sus respectivas preferencias temáticas y de su expresión estilística pueden encontrarse testimonios en la obra de Hofmannsthal desde las primeras creaciones. El poema *Erlebnis*, por ejemplo, concebido en 1892, el mismo año en que, cuando él cuenta dieciocho, escribe *Der Tod des Tizian*, puede servir como antología sucinta. (Hirsch, 1957, I, 11). El título (*Vivencia*) refleja ya el modo de percepción psico-sensorial característico del impresionismo, y los treinta y un versos que componen el poema ofrecen un expresivo repertorio estilístico de las varias escuelas coincidentes en la creación literaria del joven Hofmannsthal: sinestesias, encabalgamientos, estructura paratáctica, exquisitez léxica, pulida soldadura de las palabras en el verso y simbología cromática utilizada con la utilización de colores puros y colores mixtos. La sonoridad y el armonioso ritmo dimanantes de la forja cuidadosa de los decasílabos yámbicos de rima masculina alternados con endecasílabos de rima femenina, yámbicos también e iniciados con anacrusis, llegan tan fácilmente al oído como puede comprobarse:

*Mit silbergrauem Dufte war das Tal
Der Dämmerung erfüllt wie wenn der Mond*

*Durch Wolken sickert. Doch es war nicht Nacht.
Mit silbergrauem Duft des dunklen Tales
Verschwammen meine dämmernden Gedanken,
Und still versank ich in dem webenden
Durchsichtigen Meere und verließ das Leben.
Wie wunderbare Blumen waren da
Mit Kelchen durchglühend. Pflanzendickicht,
Durch das ein gelbrot Licht wie von Topasen
In warmen Strömen drang und glomm. Das Ganze
War angefüllt mit einem tiefen Schwellen
Schwermütiger Musik. Und dieses wußt ich,
Obgleich ich's nicht begreife, doch ich wußt es:
Das ist der Tod. Der ist Musik geworden,
Gewaltig sehnd, süß und dunkelglühend,
Verwandt der tiefsten Schwermut.*

Aber seltsam!

*Ein namenloses Heimweh weinte lautlos
In meiner Seele nach dem Leben, weinte,
Wie einer weint, wenn er auf großem Seeschiff
Mit gelben Riesensegeln gegen Abend,
Auf dunkelblauem Wasser an der Stadt,
Der Vaterstadt, vorüberfährt. Da sieht er
Die Gassen, hört die Brunnen rauschen, riecht
Den Duft der Fliederbüsche, sieht sich selber,
Ein Kind, am Ufer stehn, mit Kindesaugen,
Die ängstlich sind und weinen wollen, sieht,
Durchs offene Fenster Licht in seinem Zimmer—
Das große Seeschiff aber trägt ihn weiter
Auf dunkelblauem Wasser lautlos gleitend
Mit gelben, fremdgeformten Riesensegeln.*

En toda esta deslumbrante imaginería sobrenada un tema nuclear que puede servirnos como boya en el seguimiento del curso del decadentismo de Hofmannsthal: la antinomia vida-muerte. Este par antinómico constituye un «Leitmotiv» a lo largo de su producción teatral, y con él se relacionan una serie de pares concomitantes como ser-no ser, verdad-apariencia, ayer-hoy, transformación-perseverancia, que reaparecen en las distintas fases de su evolución estética y ética, o, dicho de otro modo, en las distintas etapas de su proceso de maduración como artista y como hombre.

La primera de estas etapas comienza en 1891 y concluye hacia 1900. Son los años de la amistad y la controversia con Stefan George, los años de elaboración personal de la influencia de D'Annunzio, Jacobsen y Maeterlinck —que aflora todavía visiblemente en su obra—, los años, en fin, de la creación literaria nacida de aquella imprecisa raíz que Hofmannsthal denominaba «Präexistenz». Aparte de composiciones poéticas como la que hemos visto, y de algún ensayo relacionado con sus estudios de filología francesa, la producción de este período está compuesta por una serie de obras dramáticas que corresponden a la equívoca categoría de dramas líricos y se enmarcan en el decadentismo.

La etapa se abre con *Gestern*, un estudio dramático que el propio Hofmannsthal denominó «Proverb in Versen mit einer Moral». Tiene un sólo acto —de acuerdo con el canon impresionista—, y le valió al joven autor de diecisiete años un puesto relevante en la vanguardia vienesa. El boceto, cuya acción discurre en la época renacentista, debate una de las cuestiones problemáticas del momento: la pervivencia activa del «ayer» en el «hoy». El joven caballero Andrea profesa una ética consistente en seguir en cada momento los impulsos del propio ánimo y saborear las vivencias de cada instante porque entiende que no existe más verdad que el «hoy», un «hoy» que él, además, sitúa a la distancia conveniente para asumirlo desde una actitud hedonista. La presencia, por ejemplo, de un grupo de penitentes flagelantes y su fanatismo no encuentran en él más que una reacción estética. Andrea es, en definitiva, un arquetipo del immoralismo estético, que Richard Alewyn ha retratado con tanto tino como precisión: *Dingen und Menschen sind nur da, um von ihm besessen und genossen zu werden.* (Alewyn, 1963: 49 y 51). Este concepto hedonista de la vida tiene una base impresionista: el mundo y el alma se transforman permanentemente, son como una serie de impresiones subjetivas, y las impresiones son instantáneas, irrepetibles, inconexas y caducas. El ayer no existe y el hoy debe ser paladeado en su instantaneidad sin pretender retener la hora presente, porque eso constituiría una violación de la vida. Entre el ayer y el hoy se abre un abismo infranqueable. La traición de su amante y de su amigo saca a Andrea de su error y le enseña una amarga lección: la existencia de un «Du» que posee los mismos derechos que el «Ich» y la vigencia perenne del ayer en el hoy: *Was einmal war, das lebt auch ewig fort.*

Al año siguiente, 1892, escribe el fragmento dramático en verso titulado *Der Tod des Tizian*, ambientado lógicamente también en el mundo renacentista, que el decadentismo finisecular idealizó como época de embriagador vitalismo artístico. El fragmento, que constituye un alarde de hipersensibilidad decadentista, se desarrolla en la villa de Ticiano, situada en las afueras de Venecia y concebida como un templo accesible sólo a los iniciados, aislado del exterior por altas verjas y tupida yedra que deben servir de muro protector, porque el exterior —dice Antonio, uno de los discípulos— debe ser más sentido que visto. Desde la terraza se divisa en la lejanía el odioso mundo real y vulgar: la ciudad, Venecia, que atrae con su belleza en la distancia. Pero, dice Desiderio, otro de los discípulos del pintor (H.v.H., Insel, 164):

*Da wohnt die Häslichkeit und die Gemeinheit,
Und bei den Tieren wohnen dort die Tollen;
Und was die Ferne weise dir verhüllt,
Ist ekelhaft und trüb und schal erfüllt
Von Wesen, die die Schönheit nicht erkennen
Und ihre Welt mit unsren Worten nennen...
Denn unsre Wonne oder unsre Pein
Hat mit der ihren nur das Wort gemein...*

Los elementos simbolistas recogen como un marco el núcleo decadentista del fragmento. La escena discurre en la antecámara de la habitación en que Ticiano, ya en su lecho de muerte, trabaja enfebrecido, y la acción (hasta donde el desarrollo del fragmento puede ser considerado «acción» en sentido estricto) consiste en un bello diálogo en endecasílabos yámbicos en el que sus discípulos exaltan la vida inmarcesible y bella que el maestro ha creado mediante su arte, y que ahora va a recibir su coronación natural con la muerte.

En este mundo irreal, fanal de exquisitez habitado por doncellas y efebos que, reclinados en cojines y alfombras, dejan transcurrir el tiempo en alquitara-dos diálogos en los que desgranán y saborean su agridulce tristeza, se rinde a la belleza un culto morboso que se manifiesta en las palabras, en los gestos y en las actitudes. Cuando Ticiano pide que le traigan sus viejos cuadros para comparar colores y luces de aquéllos con el que está pintando en sus últimas horas, y dos criados transportan a la cámara del moribundo pintor los cuadros de «Venus con las flores» y «La gran bacanal», tan pronto como las pinturas entran en la antecámara los discípulos se ponen en pie, se destocan, inclinan respetuosamente la cabeza y se mantienen en esa actitud reverencial hasta que los cuadros han desaparecido de su vista.

Pero esa isla de esteticismo está amenazada por la muerte, que sobrevuela la cámara del pintor, y los discípulos lamentan el desamparo en que va a dejarlos la ausencia del hombre que fue capaz de aunar arte y vida, belleza y existencia. Conscientes de su incapacidad, de su condición epigonal, de su decadencia, conscientes de que a la capacidad artística creadora del maestro ellos no pueden contraponer más que su estéril voluntad artística que se agota en la degustación del arte, en su devoción por él, reflejan la impotencia masoquista de la generación finisecular (H.v.H., Insel: 165):

*Wer lebt nach ihm, ein Künstler und Lebender,
Im Geiste herrlich und der Dinge Bändger
Und in der Einfalt weise wie das Kind?*

.....
.....
Wer will uns sagen, ob wir Künstler sind?

Der Tor und der Tod (1893), ambientada en los comienzos del siglo XVIII, repite el tema recurrente de la muerte y presenta, otra vez, la figura de un noble y joven esteta imbuido del espíritu *fin de siècle*. Claudio, al que la soledad de un sereno atardecer le trae la consciencia de que, embriagado en la degustación del placer sensorial y estético, ha consumido una vida estéril y egoísta, parasitaria de la vida de los demás (H.v.H., Insel: 143 ss.):

*Was weiß ich denn vom Menschenleben?
Bin freilich scheinbar drin gestanden,
Aber ich hab es höchstens verstanden.
Konnte mich nie darein verweben.*

*Hab mich niemals daran verloren.
Wo andre nehmen, andre geben,
Blieb ich beiseit, im Innern stummgeboren.
(.....)
Ich hab mich so an Künstliches verloren,
Daß ich die Sonne sah aus toten Augen
Und nicht mehr hörte als durch tote Ohren;*

Ante la presencia de la muerte, que aparece en su habitación en figura humana con un violín colgado de la cintura y el arco en la mano, Claudio se niega a seguir la invitación al viaje sin retorno y se aferra a la convicción de que la suya ha sido una vida no vivida (... *Ich habe nicht gelebt!*...), a lo que recibe la desconsoladora respuesta: *Bist doch, wie alle, deinen Weg gezogen!*

La muerte lo somete a juicio y hace volver del más allá como testigos de su egoísmo a su madre, a una de sus amantes y a un amigo. Los tres recuerdan —nostálgicas ellas, airado él— su entrega humanamente generosa, asumida irresponsable y ciegamente por Claudio sin correspondencia. Del juicio resulta una culpa evidente y sustancial, que formula el amigo de cuya amistad sincera se sirvió egoístamente Claudio:

*Lebst du noch immer, Ewigspielender?
Liest immer noch Horaz und freuest dich
Am spöttisch-klugen, nie bewegten Sinn?
Mit feinen Worten bist du mir genah,
.....
Der keinem etwas war und keiner ihn.*

El drama, que deja flotando la sentencia condenatoria de Claudio, el que no fue nada para nadie, y nadie fue nada para él, implica una negación de la licitud moral del esteticismo decadentista y esboza la convicción de la obligación de integrarse en la totalidad de la vida y de pagar el tributo debido a la convivencia en la comunidad de los seres humanos. En el ajuste de cuentas consigo mismo que el protagonista lleva a cabo al final de su vida y de la obra se debaten también algunas de las contraposiciones fundamentales que constituyen la preocupación permanente de Hofmannsthal. Así, la contraposición verdad-apariencia, que aparece en una reflexión tan amarga como una lección inútil por tardía:

*Warum bemächtigt sich des Kindersinns
So hohe Ahnung von den Lebensdinge,
Daß dann die Dinge, wenn sie wirklich sind,
Nur schale Schauer des Erinnerns bringen?*

O la antinomia vida-muerte, que Claudio quiere resolver en una síntesis sólo aparentemente paradójica:

*Da tot mein Leben war, sei du mein Leben, Tod!
Was zwingt mich, der ich beides nicht erkenne,
Daß ich dich Tod und jenes Leben nenne?*

Y engarzado en esta aparente paradoja aparece ya también el símil calderoniano de la vida como sueño y la muerte como vigilia:

*Erst, da ich sterbe, spür ich, daß ich bin.
Wenn einer träumt, so kann ein Übermaß
Geträumten Fühlens ihn erwachen machen,
So wach ich jetzt, im Fühlenübermaß
Vom Lebenstraum wohl auf im Todeswachen.*

Para Ernst Robert Curtius, que considera decisivo el encuentro de Hofmannsthal con Calderón y lo explica en razón de un secreto parentesco anímico, de un «Sicherkennen im anderen», ha sido precisamente el tema de la vida como sueño el que atrajo a Hofmannsthal: *Was war nun aber – so müssen wir uns fragen – das Element der Calderónschen Welt, durch welches Hofmannsthal sich berührt, betroffen, gebunden empfand? Durch die Jugendgedichte Hofmannsthalts zieht sich wie eine ewige Melodie das Traumerlebnis...* Curtius (1968, 11/12), no obstante, coloca la primera estación de este encuentro bastante más tarde, en una reelaboración libre de *La vida es sueño* realizada por Hofmannsthal en 1902, pero no publicada hasta 1918. Egon Schwarz (1962, 14), en cambio, señala el punto de partida en la obra siguiente.

De 1897 es el drama lírico, en un acto como los anteriores, *Das kleine Welttheater oder Die Glücklichen*, que ofrece novedades en varios sentidos. El breve drama, que Hofmannsthal concibió casi como una obra de teatro de marionetas, está construido con una técnica que recuerda el esquema medieval de cuadros sucesivos, en cada uno de los cuales un único personaje expone sus planteamientos vitales, y en ese esquema se encaja el conocido tema del teatro barroco español: la concepción del mundo como teatro en el que los personajes, pendientes de hilos movidos por la mano de Dios, representan el papel que les ha correspondido en los planes de la Providencia.

Es la primera manifestación explícita del contacto de Hofmannsthal con la literatura española y la segunda aparición de una clave española en el proceso evolutivo de su época decadentista. Pero se trata todavía del manejo de un tema trascendente desde la óptica de un lirismo esteticista, y tanto esta idea como la anterior de la vida como sueño han de ser consideradas aún semillas que las vivencias personales harán fructificar años después.

La acción comienza al anochecer y se desarrolla sobre un puente tendido sobre el río de la vida. Los personajes, que van cruzando sucesivamente el puente en su camino hacia la otra orilla del río, se detienen unos momentos para definir su existencia, su «papel» en la vida. El «Poeta», el «Jardinero», el «Joven Caballero», el «Forastero» y la «Joven» declaran en lenguaje de cifra neoromántica y simbolista experiencias, esperanzas o ilusiones. El último de la

serie es el «Demente», que quiere arrojarse al río de la vida, intento que impiden «con suave violencia» su criado y su médico.

En este cosmos de ideas, sentimientos y formas se mueven los otros seis dramas líricos correspondientes a esta etapa juvenil y decadentista: *Der Kaiser und die Hexe*, *Der weiße Fächer*, *Die Frau im Fenster*, *Der Abenteurer und die Sängerin*, *Die Hochzeit der Sobeide* y *Das Bergwerk zu Falun*. En ellos, y en el curso de la evolución perceptible a lo largo de las obras anteriores, van apareciendo variaciones sobre el tema en torno a los ya conocidos pares contrapuestos, a las antinomias.

5. La superación del decadentismo

Hacia 1900 sufre Hofmannsthal la tan citada crisis espiritual que supone la conclusión de su etapa juvenil, rematada significativamente con *Das Bergwerk zu Falun*, de 1896, una obra que, como el «deutsches Märchendrama» *Die versunkene Glocke*, estrenado por Hauptmann tres años antes, plantea la incompatibilidad entre el mundo de la fantasía y el de la realidad. La crisis, que procede no sólo de una saturación del refinamiento formal y de la idolatría esteticista, lo lleva a la convicción de que la continuación de su creación literaria no tiene más que un camino: el que pasa por el compromiso ético que debe expresarse en la renuncia al esteticismo orgulloso, excluyente y amoral, y por la participación generosa en la vida circundante, en las inquietudes, ilusiones y carencias de su entorno. Sea cual sea la valoración que quiera hacerse de determinadas circunstancias biográficas, es preciso recordar que a la época de esta transición corresponden su alejamiento de Stefan George, consumado hacia 1904, su estrecha amistad con el director teatral Max Reinhardt a partir de 1903, y su íntima colaboración con el músico Richard Strauss desde 1905.

Hofmannsthal inicia entonces un largo proceso evolutivo condicionado tanto por su permanente transformación espiritual y estética como por las circunstancias biográficas, socio-culturales y políticas de su mundo. Este proceso está vertebrado por una idea que es válida tanto para su creación literaria como para su misma vida: la relación dialéctica entre *Verwandlung* y *Beharrung*, entre «transformación» y «persistencia».

La siguiente fase de su creación teatral, que se extiende hasta 1909, está dedicada al análisis de viejos mitos helénicos a la luz de sus nuevas convicciones. *Elektra* nace como tragedia en 1903 y se convierte en ópera, con música de Strauss, en 1909; *Ödipus und die Sphinx* nace en 1906, y *König Ödipus* en 1909. Hay en 1906 un inciso en la serie: *Das gerettete Venedig*, una tragedia de ambiente renacentista basada en la obra inglesa de Thomas Otway.

Esta segunda fase engarza hacia la mitad de su curso con una tercera en la que la reconsideración del trágico mundo clásico va siendo sustituida por un replanteamiento de la tradición cultural europea. En este ámbito nace una serie

de comedias que en parte arrancan de modelos o sugerencias románicos y en parte enraízan en la propia tradición austriaca. De 1907 es *Silvia im Stern*; de 1910, *Christinas Heimreise* y *Die Heirat wider Willen*; en 1917 nace *Die Lästigen*; en 1920, *Dame Kobold*, otra transposición calderoniana; en 1922, la extraordinaria comedia *Der Schwierige*; y en 1923, *Der Unbestechliche*. Aparte de otras connotaciones cuya consideración exigiría un espacio del que no disponemos, las comedias significan una implicación cada vez más profunda en la vida circundante, o, dicho en otras palabras, una abjuración del aislamiento esteticista de los comienzos artísticos de Hofmannsthal.

6. Las claves españolas en el proceso de superación

Efectivamente, a medida que avanza la vida, la implicación de Hofmannsthal en su mundo se va haciendo no sólo más profunda, sino también más compleja en los dos planos, el ético y el estético. Y así surgen dos ciclos que se imbrican con el anterior:

Por una parte, la colaboración con Richard Strauss ha promovido la creación de una serie de comedias musicales y óperas en las que se vierten no sólo temas de nueva creación y procedentes de fuentes diversas, sino también temas aparecidos ya en formas escénicas no musicales: en 1911, *Der Rosenkavalier*; al año siguiente, *Ariadne auf Naxos*; en 1919, *Die Frau ohne Schatten*; en 1928, *Die ägyptische Helena* y en 1933, *Arabella*.

Y por otra parte, surgen las obras del bloque nuclear que, en el espíritu de los viejos misterios medievales, plantean temas trascendentales recogidos con anterioridad en la literatura europea: en 1911 (aunque el trabajo de elaboración comienza en 1903) se estrena *Jedermann*, el «misterio» basado en el drama medieval inglés *Everyman* y en la comedia de Hans Sachs sobre la muerte del rico, al que, llegada la hora de la partida definitiva, no le acompañan más que su fe y sus buenas obras, representadas en la escuálida figura de una mujercilla que se apoya en muletas. En 1922 se estrena *Das (Salzburger) große Welttheater*, la reelaboración de la obra calderoniana del mismo título. Y en 1928 se estrena *Der Turm*, segunda versión de la reelaboración que de la obra de Calderón *La vida es sueño* se había publicado en 1923 a 1925 en la revista *Neue deutsche Beiträge*. La sintonía de Hofmannsthal con el mundo espiritual calderoniano —que es más antigua y más permanente de lo que pueden hacer suponer los hitos más visibles, y se extiende a otras obras que por razones de espacio han de ser silenciadas aquí— se intensifica tras la guerra de 1914-1918 por razones que él mismo explica: en una carta de 1918 a Hermann Bahr le confiesa a su amigo que el drama *La vida es sueño* y su reelaboración *letzterdings erst durch die Erlebnisse des Krieges ganz faßlich geworden waren*. La guerra le había provocado la segunda gran crisis de su vida.

Esta panorámica de la producción teatral de Hofmannsthal desglosada en sus ciclos temáticos o genéricos puede ayudarnos a recuperar el hilo del decadentis-

mo identificado en la etapa juvenil y cuya consideración quedó interrumpida en el punto en que el joven autor vienés, en torno a los veinticinco años, empezaba a repudiarlo. Cuando Hofmannsthal concluye la segunda versión de *Der Turm* tiene cincuenta y tres años. ¿Qué ha sido de su decadentismo en ese cuarto de siglo, y cuál ha sido el camino seguido por aquel esteta exquisito en su evolución?

Ese camino ha estado vertebrado, como ya sabemos, por el lema *Verwandlung und Beharrung*. Lo que Hofmannsthal quería decir exactamente cuando hablaba de «transformación y persistencia» —y, consecuentemente, el camino seguido por él en su evolución desde el decadentismo— puede tal vez estar más claro a la luz de una nota que, escrita en Venecia en octubre de 1904, quedó entre sus apuntes y sus diarios (H.v.H., Steiner: vol. «Aufzeichnungen», 1959, 139):

Falsch: jedes Kunstwerk als definitiv anzusehen, immer so sagen: Er hat das aufgegeben, er wendet sich jenem zu, er steht nur das, er meint also das und das, – falsch das Definitive; – falsch alle billigen Antithesen wie «Kunst» und «Leben», Ästhet und Gegenteil. Richtig, die Kunstwerke als fortlaufende Emanationen einer Persönlichkeit ansehen, als «heures». Beleuchtungen, die eine Seele auf die Welt wirft (Wort von Courbet); – richtig, jeden Übergang und insbesondere alle unterirdischen Übergänge für möglich zu halten; (...) richtig: die Produktion als eine dunkle Angelegenheit zwischen dem Einzelnen und dem verworrenen Dasein anzusehen;...

Esa es realmente la clave para la interpretación del proceso. Salir del decadentismo significó dudar primero del valor moral y artístico de una actitud ética y someterlo a debate, y distanciarse luego paulatinamente de aquella actitud buscando otra más ajustada a los criterios que, al ritmo de la maduración humana, fueron constituyendo su escala de valores espirituales. Significó también abandonar cauces y moldes expresivos formales que estaban ligados a aquella concepción de la existencia. Pero no significó distanciarse de los problemas y las incógnitas que lo inquietaban, ni abandonarlos, sino intentar buscar su explicación, su interpretación y su posible solución desde otros supuestos estéticos y éticos. El camino de su evolución hacia la superación del decadentismo consistió en el replanteamiento de cuestiones de valor permanente y en la adopción de actitudes acordes con los nuevos criterios.

El replanteamiento de esas cuestiones trascendentales presenta el siguiente sistema cíclico:

El problema de la vigencia del «ayer» en el «hoy», planteado en la primera de sus obras teatrales, el estudio dramático *Gestern* en 1891, vuelve a ser sometido a consideración en 1903 en la tragedia *Electra* desde otros supuestos éticos y estéticos. Sigue siendo válida la máxima experiencial de entonces: *Was einmal war, das lebt auch ewig fort*, pero a la pasividad esteticista, casi masoquista, de Andrea, el joven caballero renacentista, se contrapone ahora la tempestuosa dialéctica en que se dirime el futuro de *Electra*, *Crisótemis* y *Clitem-*

nestra después del asesinato de Agamenón, y la confrontación entre pensamiento y acción. Las tres mujeres viven dramáticamente un proceso de implicación del ser humano en las circunstancias vitales de su entorno y, desde unos valores éticos determinados, asumen actitudes comprometidas como la venganza o la fuga existencial.

El encuentro del hombre con la muerte, planteado en 1893 en *Der Tor und der Tod* y resuelto en clave decadentista en el anonadamiento que impulsó a Claudio a despertar del sueño de la vida en la vigilia de la muerte (*Erst, da ich sterbe, spür ich, daß ich bin*) (H.v.H., Steiner, 162) es replanteado en 1911 en *Jedermann*, donde el balance de la vida humana se interpreta de acuerdo con una clave constituida por criterios religiosos y éticos: al margen de su valor religioso, las buenas obras suponen una implicación participativa en la vida de los demás seres.

La incardinación del hombre en la vida y la asunción del papel atribuido en ella a cada uno fueron abordadas en 1897 en *Das kleine Welttheater*. El trascendentalismo calderoniano había sido entonces neutralizado mediante el lirismo despersonalizador que convertía a las figuras en esquemas simbólicos, y el mundo no era un escenario para la acción, porque los personajes, todavía no individualizados, eran incapaces de actuar. El «Jardinero» era feliz porque se había despojado de la vida como se despoja uno de un rico y pesado manto, y ahora podía entenderla. El «Joven Caballero» sentía la inefablemente serena dicha de estar solo. La vida era un río, y el «Demente», el último personaje de la serie de símbolos, quería arrojar al río de la vida y dejarse llevar por la corriente. «Dejarse llevar» era una actitud específicamente decadentista. En *Das Salzburger Große Welttheater*, de 1922, la cuestión recibe el tratamiento que corresponde a la trascendentalidad con que Calderón de la Barca había concebido y desarrollado el tema, y se resuelve de acuerdo con una clave ética, en este caso religiosa y —concretamente— católica. Aquí no hay personajes que quieran colocarse al margen de la vida, o dejarse llevar por ella, o que —profesando una insolidaridad moral— cifren su felicidad en estar solos. Aquí las almas, todavía no corporificadas, reciben del «Maestro» el papel que deben interpretar en el mundo, entre los hombres, y la vida es definida como una obra teatral que recibe un sentido alegórico exclusivamente en función de su referencia divina. E incluso la problemática calderoniana recibe un toque social, y la orden del «Maestro» de amar al prójimo como a sí mismo y a Dios sobre todas las cosas es igual y tajante para el «Rey», para el «Labrador», para el «Mendigo» o para el «Rico».

No es éste momento ni lugar adecuado para comentar la relación entre Hofmannsthal y Calderón, estudiada magníficamente por Egon Schwarz. A nuestro propósito basta señalar que en este caso, como en el siguiente, la superación de la antigua base decadentista se ha llevado a cabo a través de elementos ideológicos y formales procedentes de la literatura española. El propio Hofmannsthal quiso delimitar su dependencia con respecto a Calderón y precisó en el prólogo de su obra (H.v.H., Steiner: vol. III, Dramen, 252):

Von diesem [i.e. Calderón] ist hier die das Ganze tragende Metapher entlehnt: daß die Welt ein Schaugerüst aufbaut, worauf die Menschen in ihren von Gott ihnen zugeteilten Rollen das Spiel des Lebens aufführen; ferner der Titel dieses Spiels und die Namen der sechs Gestalten, durch welche die Menschheit vorgestellt wird –sonst nichts.

La verdad es que una lectura atenta de la obra permite ver sin dificultad que las huellas calderonianas son bastantes más.

El último paso en la pesquisa sobre el proceso de la superación del decadentismo inicial —y el último paso también en el proceso evolutivo de Hofmannsthal— se centra en torno a su último drama, *Der Turm*. La problemática planteada en él había sido abordada, en sus diversos aspectos, en varias de las obras de su etapa juvenil. La trágica disonancia entre los sueños ideales y la vida real —vulgar, pero real— había sido expuesta en 1897 en *Die Frau im Fenster*, y, al año siguiente, en *Die Hochzeit der Sobeide*, con resultado en ambos casos amargo. La contraposición entre ideal y realidad, entre ser y parecer sin ser (con un toque hamletiano), entre pensamiento y acción, vuelven a ser sometidas a ardua consideración durante un período que va de 1923 a 1927 en las dos versiones de *Der Turm*, el drama basado en *La vida es sueño*.

A estas alturas de la vida de Hofmannsthal han pasado por su mundo experiencial muchas vivencias trascendentales, entre ellas la primera guerra mundial, que le provocó una conmoción tan profunda como señala E. R. Curtius (1968, 13): *Die Wandlung, die der Krieg in ihm bewirkte, hat nichts damit zu tun, was wir unter «Kriegserlebnis» verstehen. Es war vielmehr die Erfahrung einer ungeheuren Erschütterung, eine Welt ging aus den Fugen. Es war die Welt des neunzehnten Jahrhunderts, die sich jetzt entlarvte als «Materialismus, als Herrschaft des Geldes über den Geist, als gefährliche Erniedrigung des Menschen, den beständigen Todesfurcht in tausend Verkleidungen zu ohnmächtiger Sklaverei verdammt hatte».*

Las mismas razones de tradición histórica que habían sensibilizado a Hofmannsthal para el decadentismo determinaron que la superación se consumara antológicamente en él. La decadencia sigue presente en su cosmos mental, pero ya no es un cauce para el hedonismo y la estética, sino una trágica realidad espiritual y cultural, nacional y europea, a la que él se siente obligado a hacer frente aferrándose a valores tradicionales que él considera intemporales, permanentes. Y todo eso se refleja en su trabajo sobre *La vida es sueño*. Hofmannsthal ha realizado una compleja ordenación de los elementos del drama calderoniano y ha efectuado sustituciones y adiciones. El príncipe Segismundo, que ha aprendido a través del sufrimiento a considerar la realidad como un sueño, se resiste a admitir la realidad como real, y fracasa en su empeño de entronizar al espíritu como creador de un nuevo orden político y social. La torre que fue su prisión se convierte para él en su refugio, en el refugio del espíritu. El final es desconsolador, derrotista, pero no es decadentista aunque suponga la aceptación de una inevitable decadencia: al contrario, se pretende erradicar esa decadencia. La vida

no es ya considerada, como en las obras de la etapa juvenil, un cauce estético y un ámbito para el placer, sino un proceso histórico movido por fuerzas heterogéneas que le confieren un fatalismo contra el que el espíritu no tiene potencia suficiente. Su único recurso es la interiorización, el encierro en la torre. Se trata, como puede advertirse, de un final bien distinto al calderoniano, pero, en realidad, tiene la misma coherencia que el de Calderón porque responde, como el de éste, a las circunstancias históricas propias: las de la innegable crisis cultural de occidente y las circunstancias políticas de la Austria de su tiempo.

La presencia de claves españolas en el proceso de acrisolamiento espiritual de Hofmannsthal que va desde el decadentismo juvenil, esteticista, hasta la doliente resignación de sus años de madurez tras la lucha inútil, no puede extrañar demasiado. Podría ser objeto de una larga y profunda motivación, y de hecho ha sido glosada repetidamente. E.R. Curtius, p. ej., comenta a propósito del encuentro de Hofmannsthal con Calderón (1968, 10): *Diese Begegnung war eine Erfüllung. Aber sie war schon längst vorbereitet, war schon traumhaft und ahnend vorweggenommen. Dem Österreicher Hofmannsthal mußten die großen Bilder spanischer Blütezeit von jeher nahe sein. [...] In der dynastischen Tradition, in der von der Gegenreformation geprägten Völkfrömmigkeit, in barocker Kunstgesinnung lebten Spuren der alten Verbindung mit Spanien fort. Der österreichische Dichter brauchte Spanien nicht erst mit romantischem Fernzauber als Luftgebilde zu beschwören; es war ihm durch geschichtliche Lebenszusammenhänge nahe.* La cuestión, en definitiva, tiene explicación fácil y breve en una frase del propio Hugo von Hofmannsthal en un ensayo sobre Gillparzer, cuando, al hablar de los escenarios de sus dramas, escribe que uno de ellos (*Die Jüdin von Toledo*) tiene lugar *in Spanien, das in gewissem Sinne zur österreichischen Geschichte dazu gehört.* (H.v.H., Steiner: vol. III Prosa, 1964, 259). Con la inclusión de ideario español en el proceso de «Standortbestimmung», de determinación de su propio lugar en la crisis cultural de occidente, Hofmannsthal no hacía otra cosa que recurrir a elementos pertenecientes a su propia tradición cultural, la austroespañola.

BIBLIOGRAFÍA

- RUDOLF HIRSCH (HRSG.): Hugo von Hofmannsthal, *Prolog zu dem Buch 'Anatol'*. – «Ausgewählte Werke in zwei Bänden». – S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1957. – Vol. I, pág. 9. Citado como «H.v.H., Hirsch».
- RICHARD ALEWYN «Hofmannsthals Anfang: *Gestern'*», págs. 49 y 51. En: R.A., «Über Hugo von Hofmannsthal», Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1963 (3. Aufl.).
- H. V. HOFMANNSTHAL: «Die Gedichte und kleinen Dramen», Insel-Verlag Zweigstelle Wiesbaden 1949. Citado «H.v.H., Insel».
- E.R. CURTIUS: «George, Hofmannsthal und Calderón». En: «Hugo von Hofmannsthal», hrsg. v. Sibylle Bauer. Wege der Forschung, Band CLXXXIII. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968.

EGON SCHWARZ: «Hofmannsthal und Calderón». Harvard Germanic Studies III. Mouton & Co. 's-Gravenhage 1962.

HERBERT STEINER (Hrsg.): 11 H.v.H., «Aufzeichnungen und Tagebücher aus dem Nachlaß. 1904-1921». Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. v. H. Steiner, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1959. Vol.: «Aufzeichnungen», 21. – H.v.H., Steiner, Vol. Prosa III, 1964. Pág. 259.

