



El teatro de Calderón y el drama musical wagneriano

Margarita Garbisu Buesa

Universidad San Pablo-CEU

Resultará extraño que en unas jornadas conmemorativas del cuarto centenario del nacimiento de Calderón de la Barca quiera hablar de Richard Wagner, el gran compositor alemán nacido en Leipzig el 22 de mayo de 1813 y muerto el 13 de febrero de 1883 en Venecia. Dos siglos les separan, pero les unen muchas más coincidencias de las que, en una primera impresión, pueda parecer.

Aunque a Wagner se le reconozca fundamentalmente por su música, por sus grandiosas, magníficas melodías y por sus extensas óperas, hay que empezar diciendo que Wagner fue, además de músico, escritor, dramaturgo y artista. Wagner creía en la música, por supuesto, pero también en la literatura y, sobre todo, en el Arte con mayúsculas.

Como músico, Wagner poco o nada tiene que ver con Calderón de la Barca; es obvio que no. No podemos decir lo mismo del dramaturgo y del artista. En estas dos facetas, la deuda con nuestro autor es importante, pues el músico alemán conoció y admiró la obra del español y su concepción del arte. Es aquí donde encontramos las influencias o, cuando menos, las semejanzas.

Desde niño, Wagner respiró en su hogar un ambiente literario y musical. Su padre y su tío Adolfo eran grandes aficionados al teatro; sus hermanas Clara y Rosalía fueron soprano y pianista respectivamente; y su madre adoraba la poesía y la música. El propio Wagner recuerda en sus memorias la influencia de ésta:

La influencia más grande que recibí de mi madre fue el entusiasmo casi patético con que expresaba sus ideas respecto a la belleza y sublimidad del arte. Ciertamente es que afirmaba siempre no entender nada del arte teatral, pero sí de la poesía, la música, la pintura, amenazándome con su maldición si algún día llegara a ser actor¹.

De aquí que no suene extraño que la primera vocación de Wagner fuera la de ser poeta. Con tan sólo once años admiraba a Shakespeare y a los griegos y, siguiendo el modelo de teatro de estos últimos, escribió con tan temprana edad sus primeros bocetos de tragedias.

Llegó, por lo tanto, a la literatura antes que a la música, que descubrió cuando escuchó a Beethoven y Mozart; pero, tal y como se lo explica en una carta a Federico Villot, alcanzó el arte musical a través del género dramático:

A pesar de una seria educación científica, viví desde mi juventud en relaciones estrechas y continuas con el teatro. Esta parte de mi vida corresponde a los últimos años de Carlos María Weber, que dirigía entonces en la ciudad que yo habitaba (Dresde) la ejecución de sus óperas. Mis primeras impresiones musicales fueron recibidas de este maestro. [...] Su muerte en un país lejano llenó de desolación mi corazón de niño. La muerte de Beethoven siguió de cerca a la de Weber y ésta fue la primera vez que oí hablar del gran maestro. [...] Las impresiones que recibí determinaron en mí una inclinación cada vez más enérgica hacia la música. Pero hasta más tarde, hasta que mis estudios me introdujeron en la antigüedad clásica, no entré a fondo en el estudio de la música. A la sazón compuse una tragedia con propósitos de hacerle un acompañamiento musical².

Desde este momento, cambió su vocación, pero nunca abandonó la literatura; es más, concibió el arte como la unión de estas dos —permítanme la redundancia— artes.

Wagner comenzó a componer casi exclusivamente óperas dramáticas, esto es, un género no únicamente musical, sino *combinador* del elemento sonoro y del texto. ¿Por qué eligió este género? Porque Wagner quería componer no sólo la música sino también, y con el mismo entusiasmo, lo que conocemos como *libretto* de esas óperas, esto es, la literatura.

Así nacieron sus dos primeras creaciones: *Las hadas* (1833) y *La prohibición de amar* (1834), escritos texto y música por el compositor. Tuvo dificultades en estrenar la primera de ellas (no hay que olvidar que los estrenos de Wagner casi siempre fueron complicados y, a veces, escandalosos), porque en esos momentos la ópera era terreno italiano. El gusto italiano, las arias, el *bel canto*, el lucimiento de las divas con dibujos canoros ascendentes y descendentes es lo que buscaba el público. Y la ópera de Wagner no era eso; la ópera de Wagner precisamente quería alejarse de eso.

Comienza en seguida la crítica de Wagner hacia lo italiano, no porque su, llamémosle, monopolio operístico no le permitiera estrenar, sino porque no entendía la concepción artística de éstos. El error de la ópera italiana consistía, en palabras del propio Wagner, en «haber convertido un medio de expresión —la música— en fin, y el fin de la expresión —el drama— en medio»³. Es decir, para los italianos el *libretto*, el texto, no era más que un pretexto para la expresión musical, para el lucimiento del canto y del cantante; el compositor italiano era capaz de mantener una misma sílaba compases y compases de modulación vocálica. ¿Quién conoce a los libretistas de las óperas

italianas? Tan sólo los expertos; el público general conoce únicamente al músico, a Verdi, a Rossini o a Donizetti.

En las óperas de Wagner todos conocemos al libretista sencillamente porque es el propio Wagner. Y es que para Wagner el texto se convierte en fin y la música en medio, y no a la inversa, como hacían los italianos; es decir, Wagner es tanto músico como dramaturgo. A partir de aquí nace el *drama musical* wagneriano, como unión de la música y la literatura.

En la obra de Wagner no es correcto hablar de óperas, más que para sus composiciones primeras; hay que hablar de drama musical. La diferencia entre estos dos conceptos radica en que la ópera presta una atención mucho mayor a la música y el drama musical, en cambio, es la unión de la literatura y la música concebida para ser puesta en escena. Simplemente, el término drama musical ya nos está diciendo mucho: en él se encierran las dos artes, la literatura y la música, de igual a igual, sin supremacía de una sobre la otra. Dice Wagner:

He aquí un hecho de importancia capital para mí: las diferentes artes aisladas, separadas, cultivadas aparte, no podían, cualquiera que fuese la altura a que las hubiesen elevado los genios, tener la expresión poderosa y de alcance sin límites que resultaba de la reunión general de todas. [...] Cada arte tiende a una extensión indefinida de su potencia [...] cada arte pretende, en cuanto llega a los límites de su potencia, dar la mano a su arte vecino; y sin abandonar mi ideal encontré un vivo interés en seguir esta tendencia en cada arte particular, pareciéndome que podía demostrarla de la manera más concluyente en las relaciones de la poesía y la música [...]. Así, intentaba yo representarme la obra de arte que debe abrazar todas las artes particulares y hacerlas cooperar a la realización superior del objeto. Por esta vía llegaba yo a la concepción reflexiva del ideal que oscuramente se había formado en mí, como vaga imagen a que aspiraba el artista ⁴.

Wagner comprende además que la ópera italiana ofrecía, sobre todo, un entretenimiento, una evasión al público y él quería que la representación tuviera otros fines, que fuera casi la reveladora de los enigmas del mundo, que se convirtiera en enseñanza, como el auto sacramental de Calderón, o como la antigua tragedia griega, en la que el poeta se convertía en sacerdote del pueblo. Como también los griegos hicieron con su tragedia, el fin último con el que Wagner concibió este nuevo género fue convertirlo en símbolo de identidad nacional, en símbolo de exaltación de lo germánico, en expresión cultural y pública de la raza alemana que debía expandirse a todo el universo, sin perder el sello y la naturaleza de lo germano. Una defensa convencida de la grandeza alemana con connotaciones políticas posteriores, que le trajo a Wagner fuertes enemistades (recordemos la amistad y posterior ruptura con Friedrich Nietzsche).

Bajo esta concepción nacieron *Los maestros cantores de Nuremberg*, *Tristán e Isolda*, *Parsifal*, situada en España, y el que fue su gran drama musical, la culminación de toda su obra: la tetralogía *El anillo de los Nibelungos*, después de cuya primera representación afirmó:

No he querido decir que hasta este momento carecíamos de arte; pero sí creo que les ha faltado a los alemanes un arte nacional como lo poseen, a pesar de su endeblez y de sus pasajeras decadencias, los italianos y los franceses ⁵.

Esta exaltación significó, por una parte, utilizar una música grande, sonora, exaltadora, en efecto, de unos ideales, y novedosa (pues Wagner se atrevió con nuevas armonías que hasta entonces eran consideradas casi como cacofonías); y significó también utilizar una literatura basada en la mitología centroeuropea.

A partir de esta nueva visión, identifica la decadencia del teatro con la desvinculación de artes. Me explico: en el momento en el que todas las ramas del arte se desvinculan, el teatro se convierte en mero entretenimiento, es decir, en lo que estaba ocurriendo con la ópera italiana. De ahí que su propósito sea el mismo que el de los antiguos griegos y que el del propio Calderón. Y aquí enlazamos a Wagner con nuestro dramaturgo ya que ambos creían en la unión en la obra de las distintas disciplinas del arte; pero la herencia calderoniana se deja sentir también en los valores, argumentos e incluso personajes de algunos de los dramas musicales. Y es que Wagner, como dramaturgo, fue un auténtico entusiasta de la obra de Calderón.

Wagner, que conocía a Shakespeare y a los dramaturgos alemanes y franceses, alcanzó asimismo, aunque algo más tarde, el conocimiento de la literatura española. Primero fueron Cervantes y Lope y, ya entrado en años, Calderón. Hay que recordar que durante el Romanticismo alemán, España estaba de moda: su literatura y su teatro y, dentro de éste, fundamentalmente Calderón. Sus obras se representan en todas las salas, sus textos son traducidos por los mejores autores, sus valores patria-honor-nobleza son admirados y, en suma, su literatura tremendamente alabada. Dice Schelling tras la representación de *La devoción de la cruz*: «[...] Creemos que no existe nada más excelente. [...] Me atrevería a decir que en caso de que se perdiese la poesía del mundo entero, podría ser reconstruida a base de este drama». Añade Goethe sobre *El príncipe constante*: «[...] Si alguna vez he leído una pieza que sea a la vez todo forma y todo fondo, es ésta de Calderón: forma y fondo se compenetran aquí hasta la absoluta diafanidad. El mismo Shakespeare me parece oscuro comparado con Calderón»⁶.

Wagner participó de este espíritu de entusiasmo por Calderón. Se introdujo en su obra, ya en su madurez, gracias a Mathilde Wesendonk, la que fue su musa y confidente, su pasión oculta y quizá su amante. La relación entre ambos se sitúa en los años cincuenta. Desde ahora, Wagner devora la literatura calderoniana. Por el diario de su mujer, de Cosima Listz (hija natural del compositor Franz Listz, gran amigo, por supuesto, de Wagner), sabemos que leyó *La dama duende*, *La gran Cenobia*, *El mayor monstruo del mundo*, *El médico de su honra*, *La devoción de la cruz*, *La sibila de Oriente*, *Amor, honor y poder*, *Apolo y Climene*, *El verdadero Dios Pan*, *El hijo del sol: Faeton*, *El monstruo de los jardines*, *Céfalo y Procris*, *La divina Philotea*, *La niña de Gómez Arias*, *La vida es sueño*, *El mágico prodigioso*, *El príncipe constante*, etc. En la biblioteca de la casa que Wagner tenía en Dresde se encontraron ocho tomos (más de 3 000 páginas) de teatro de Calderón, traducidos por J. D. Gries.

Sabemos también que influyó su lectura en la educación de sus hijos pues para la formación de Siegfried eligió a Schopenhauer como filósofo, a Balzac y Walter Scott, como novelistas y a Goethe, Schiller, Dante, Calderón, Shakespeare, Homero, Esquilo y Sófocles, a los que define como «espíritus de primera magnitud», como dramaturgos. Y, en cuanto podía, acudía al teatro a ver alguna representación del dramaturgo. Tal y como nos dice en su autobiografía *Mi vida*, a principios de 1862 se trasladó a Frankfurt para asistir a la representación de *Don Gutiérrez*, de la que opina lo siguiente:

[...] me consideré satisfecho de la forma como transcurrió la representación de la tragedia. La inteligente intérprete del papel principal únicamente estuvo a la altura de su cometido en los pasajes de ternura, pues en las escenas patéticas pareció faltarle el vigor necesario ⁷.

Pero las palabras que mejor expresan su admiración por Calderón son las dirigidas a su amigo Franz Liszt en enero de 1858:

Mi buena estrella me ha hecho encontrar un amigo más. Me ha sido posible experimentar cuan reconfortante es, en plena madurez de la vida, tomar conciencia de un poeta como Calderón.

[...] No me equivoco mucho al colocar a Calderón por encima de otros autores semejantes. Ha sido también él quien me ha hecho ver lo que es realmente España: el producto de una floración extraordinaria, incomparable, que se desarrolla con una rapidez tal que, pereciendo la materia, debía llevar inevitablemente a la negación del mundo.

El carácter de la nación, mezcla de delicadeza y de pasiones profundas, encuentra en la idea del *honor* una expresión en la cual los sentimientos más nobles y al mismo tiempo los más terribles, se vuelven una segunda religión, en la cual el egoísmo más espantoso y la abnegación más sublime buscan igualmente su satisfacción. Nunca la naturaleza del mundo propiamente dicha podría aparecérsenos bajo trazos más limpios, más imponentes, pero al mismo tiempo más negativos y más espantosos.

Las pinturas más sorprendentes del poeta tienen por objeto el conflicto entre el *honor* y la simpatía, este sentimiento profundamente humano; es el honor el que determina las acciones que el mundo aprueba y exalta; la simpatía mancillada se refugia en una melancolía casi inexpressada, pero sin embargo más profunda, una melancolía generosa que nos hace reconocer lo que hay de terrible y de fútil en la naturaleza del mundo.

Es esta convicción, por así decir, trágica, la que, en Calderón, se traduce en una maravillosa *potencia creadora*, y bajo este punto de vista ningún poeta en el mundo le iguala.

Liszt, que desconoce la obra calderoniana, se siente atraído por los temas del honor y del catolicismo y considera la posibilidad de llevarlos a la música. La respuesta de Wagner es evidente; le remite a los autos sacramentales:

[...] La importancia intuida por mí sobre dicho tema, se basa más bien en la impresión total mía de todo el período literario español. En las obras, donde el honor constituye la temática especial. El sentimiento de exigencia del antagonismo salvador es, más bien, el secreto no expresado del poeta; la propia representación finaliza, casi siempre, con la satisfacción exterior de ese sentimiento nacional, mientras que únicamente nosotros notamos con dolor el sacrificio del sentimiento. Nadie es en esto más objetivo que Calderón. Pero precisamente este dolor lo desatan los autos sacramentales.

Y añade en otra carta:

[...] A mí me atrae cada vez más de los grandes poetas lo que callan que lo que hablan. La grandeza de un poeta la aprendo mucho más de sus silencios que de lo que dicen y por ello es Calderón para mí tan querido ⁸.

Wagner menciona varios conceptos que después sonarán en sus creaciones: honor, patria, sentimientos encontrados y *potencia creadora*. Sería exagerado identificar el extremo sentimiento nacionalista (pangermanista, más bien) de Wagner con el amor patrio calderoniano, pero la herencia es evidente, sobre todo si lo vinculamos con el valor del honor.

En este sentido, los estudiosos Jorge Mota y María Infiesta consideran que el tema del honor calderoniano está muy presente en *Tristán e Isolda*, drama en el que, según ellos, se incluyen fragmentos que parecen excluidos de la obra de Calderón; en concreto, la similitud la establecen con *El mágico prodigioso*. Encuentran un acercamiento aún mayor en *Los maestros cantores de Nuremberg*, que definen como «comedia de capa y espada a la alemana» ⁹, con una trama basada en el enredo y una disposición de personajes similar a las comedias clásicas: protagonistas que se enamoran y criados que se enamoran al tiempo. Ambas obras las concibió Wagner durante los años de emoción calderoniana: la década de los cincuenta (aunque la composición se retrasa hasta los 60).

Pero quiero detenerme en la potencia creadora con la que Wagner califica la inspiración de Calderón. Potencia creadora porque Calderón concebía, como Wagner, la obra como un todo en el que se unían texto y puesta en escena. La mayoría de los críticos han coincidido al señalar que Calderón escribía sus dramas pensando, como es lógico, en su escenificación y no en su lectura. En este sentido, cuidó en extremo, además del texto literario, todos aquellos elementos que contribuían a la grandiosidad de ésta, como son vestuario, decorados y música. Dos son los géneros en los que se aprecia fundamentalmente esta preocupación escénica: el teatro de corte y el auto sacramental. Cada uno tiene un carácter muy distinto, pero ambos se crean, precisamente para cumplir con los fines que los definen como género, dando entrada a la majestuosidad, esto es, al lujo escénico y a la música. Detengámonos brevemente en cada uno.

Por un lado, el teatro de corte tenía como objetivo entretener al rey y su séquito. Desde 1635 Calderón se convierte en el principal dramaturgo de la corte de Felipe IV y en sus dramas introduce el elemento mitológico (muy apropiado para la fantasía en la tramoya) y abundantes efectos ópticos y sonoros. Se ha hablado incluso del menosprecio del texto en beneficio de éstos. A este respecto dice Sebastian Neumeister: «[...] El texto, objeto principal de la interpretación alegórica desde el Medievo, palidece y cede paso a los nuevos medios ópticos y sonoros» ¹⁰. Tanto es así que el mismo Neumeister califica este género de «ópera filosófica», según él, un «género único en la literatura universal» en el que «lo imaginario rompe, por la unidad de palabra, música y escenografía, los límites de un conceptismo puramente verbal» ¹¹.

Ignacio Arellano va un poco más allá afirmando que Calderón se convierte en inventor de la zarzuela y de la ópera en España ¹² y, por contra, Santiago Fernández Mosquera critica el desinterés que los estudiosos han mostrado por el texto de estos dramas cortesanos en pro de la puesta en escena ¹³.

Por otro lado, se sitúan los autos sacramentales. El fin de éstos era muy diferente al del teatro de corte. Se representaban durante la celebración de la fiesta del Corpus y

guardaban un carácter didáctico-religioso, de exaltación de la Eucaristía. En común con el drama cortesano tenían los temas mitológicos y la introducción de la música, para hacer igualmente más llamativo el mensaje que querían transmitir, aunque ahora muy lejano del entretenimiento de un público cortesano; se trataba de convertir en algo atractivo una idea religiosa que tenía que llegar a un público popular.

Así, tal y como nos señala la estudiosa Carmen Pinillos, Calderón introduce en sus autos sacramentales, por influencia italiana, el recitativo, o bien, el canto monódico, que tanto se utilizará posteriormente en las óperas del XIX. Concluye Pinillos: «La complejidad de los autos es pues evidente y quien los aborde notará que Calderón ha concebido sus autos como una obra artística en el que todas las artes confluyen»¹⁴.

En ambos géneros, teatro de corte y auto sacramental, la vinculación del texto con la música es parte de la génesis de las obras, y, en este sentido, el propio Wagner hace una alusión al carácter musical-operístico de la literatura de Calderón: afirma que, al contrario que lo que ocurrió en Italia, «[...] entre españoles e ingleses el teatro emergió del genuino espíritu popular [...]». Y añade:

Fue a partir de la base de esta esfera realista [...] que Calderón confirió al drama aquella tendencia idealizante que le puso en contacto con los italianos, de tal forma que hoy tenemos que conceder a muchas de sus obras carácter operístico¹⁵.

Finalmente, aludamos a las significativas palabras de Julio Caro Baroja, que coinciden con las de Wagner y Pinillos: «[...] a Calderón le gustaban los temas grandiosos, misteriosos, fantásticos, introducía conceptos filosóficos y teológicos en su teatro y terminó escribiendo dramas musicales, que necesitaban decoraciones barrocas»¹⁶.

Y bien: estamos hablando, en referencia a Calderón, de mitología, de zarzuela, de ópera filosófica y de drama musical, como dice Caro Baroja. Es decir, estamos hablando de música y literatura o, como ha mencionado Pinillos, del concepto de Arte como combinación de diversas artes.

Y mi siguiente consideración es: ¿estos conceptos (exceptuando el de zarzuela, exclusivamente español), no nos traen inmediatamente a la memoria el término drama musical de Wagner? Evidentemente, sí. Y es que ambos creyeron en espectáculos impresionantes que transcendían lo puramente literario en uno y lo puramente musical en otro. A ello añadamos la magnífica escenografía de sus representaciones.

En definitiva, tanto en Wagner como en Calderón, con diferentes fines, con diferentes obras y cada uno en su época, podemos hablar de nacionalismo, de mito, de literatura, de música, de grandeza, de majestuosidad y de unión de artes. El alemán admiró y conoció en profundidad al español y su lectura le pesaría al concebir sus dramas musicales. Al primero se le recuerda como literato; al segundo, como músico, pero ambos contaron con la palabra y la partitura en sus creaciones. Ambos creyeron en el ARTE como uno e indivisible, tal y como afirmó Wagner en su credo personal. Permítanme terminar citándolo pues creo que es la mejor forma de culminar esta intervención. Dice así:

Creo en Dios, en Mozart y en Beethoven, así como en sus discípulos y apóstoles; —creo en el Espíritu Santo y en la verdad del Arte, uno e indivisible;—creo que este arte

proviene de Dios y vive en el corazón de todos los hombres esclarecidos; —creo que quien saboreó una vez los gozos sublimes de este arte elevado tiene que serle devoto para siempre y no puede negarlo jamás; —creo que todos llegan a ser dichosos por medio de este arte y que, en consecuencia, a cada uno le está permitido morir de hambre por él.

Y termina:

Creo [...] que los fieles discípulos del arte sublime serán transfigurados en un lugar celeste de sonidos atravesados por los rayos solares, perfumados, y se unirán por toda la eternidad con la fuente divina de toda armonía.—¡Séame dado un destino digno!—
¡Amen!¹⁷.

NOTAS

- (1) Richard Wagner. *Mi vida*. Barcelona: Nuevo Arte Thor, 1977, p. 16. volver
- (2) Richard Wagner. *Mis ideas. Carta a Federico Villot*. Barcelona: Biblioteca Selecta, 1904, pp. 22-23. volver
- (3) Richard Wagner. *Escritos y confesiones*. Barcelona: Labor, 1975, p. 139. volver
- (4) Richard Wagner. *Op. cit.* 1904, pp. 30-31. volver
- (5) Richard Wagner. *Op. cit.* 1977, p. 253. volver
- (6) Cfr. en Jorge Mota Arás y María Infiesta Monterde. *Richard Wagner y el teatro clásico español*. Barcelona: Herguin, 1983, p. 35. volver
- (7) Richard Wagner. *Op. cit.* 1977, p. 54. volver
- (8) *Ibidem*, pp. 52-53. volver
- (9) Jorge Mota Arás y María Infiesta Monterde. *Op. cit.*, p. 73. volver
- (10) Sebastian Neumeister. «Los dramas mitológicos de Calderón». *Ínsula*, 644-645. Agosto-septiembre de 2000: p. 20. volver
- (11) *Ibidem*. volver
- (12) Ignacio Arellano. «Calderón: la múltiple perfección de un dramaturgo universal». *Ínsula*, 644-645. Agosto-septiembre de 2000: p. 6. volver
- (13) Santiago Fernández Mosquera. «Calderón y el texto literario». *Ínsula*, 644-645. Agosto-septiembre de 2000: pp. 31-32. volver
- (14) Carmen Pinillos. «Los autos sacramentales de Calderón ante el nuevo milenio». *Ínsula*, 644-645. Agosto-septiembre de 2000: p. 25. volver
- (15) Richard Wagner. *Op. cit.* 1975, p. 158. volver
- (16) Julio Caro Baroja. «Prólogo» a Jorge Mota Arás y María Infiesta Monterde. *Op. cit.*, p. IV. volver
- (17) Ángel Fernández Mayo. *Wagner*. Barcelona: Península, 1998, pp. 72-7. volver

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

