

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 26 AÑO 1997

TEMA 3: OBRAS – 3.7: TRISTAN UND ISOLDE

TÍTULO: **TRISTÁN Y EL SENTIDO DEL HONOR**

AUTOR: *Judith Cabaud*

En “Mi Vida”, Richard Wagner menciona como comienzo de la composición de su gran obra maestra “Tristán e Isolda”, la fecha de octubre de 1857, un mes después de terminado el poema, el famoso 18 de septiembre. Trabaja deprisa: el primer acto queda listo para Año Nuevo y empieza ya a instrumentar el preludio. Se encuentra en esa época, bien instalado en Zurich en la casita bautizada con el nombre del “Asilo”, a pocos metros de la villa Wesendonck. Su vida, muy ordenada, al parecer, tiene como puntos culminantes las horas de trabajo, los largos paseos y las lecturas de autores españoles recientemente traducidos al alemán, especialmente la obra de Calderón. Pese a los corrientes problemas materiales de la vida cotidiana, así como la precaria situación financiera de sus amigos Wesendonck cuya inmensa fortuna se encuentra amenazada de ruina por el bursátil crack americano, Wagner cuenta imperturbablemente como el marido, Otto, se vio obligado a marchar a Estados Unidos y como él, Richard, continuaba la lectura en voz alta de Calderón para sus amigos en su propia casa donde durante toda la mañana había estado trabajando en “Tristán”. “El autor español, precisa, para quien me había preparado la literatura dramática de Schack, me dejó una huella profunda y perdurable”.

Conocemos suficientemente bien la anécdota de la transposición de la historia de amor imposible entre Richard Wagner y Mathilde Wesendonck en esta época para dejar de lado el relato de la composición de los “Wesendonck lieder” y su profunda influencia en la composición de “Tristán”. Aquí se tratará de intentar calcular la influencia o el impacto, si existe, del autor a quien Wagner tan a menudo menciona: Pedro Calderón de la Barca, poeta dramático español, nacido en Madrid en 1600 y cuyo fallecimiento en 1681 marcó el final del “siglo de oro” de la literatura española, sobre la obra maestra que Wagner escribía en esa época. Pues incluso fuera de “Mi Vida”, Richard no cesa de

evocar al poeta castellano en el transcurso de todo el invierno de 1857-1858. El 1 de enero escribe a Liszt: “En este momento únicamente leo a Calderón quien podría finalmente animarme a aprender todavía un poco de español”.

Poco tiempo después, sabemos que Richard, deprimido por el regreso de Otto y su situación con relación a los Wesendonck, marcha a París desde donde escribe de nuevo a Franz Liszt:

“Muy querido Franz, mi buena estrella me ha hecho encontrar otro buen amigo. Me ha sido dado sentir cuan reconfortante resulta, en la madurez de la vida, llegar a conocer a un poeta como Calderón(...) No me falta mucho para colocarle por encima de todos sus iguales. También es él quien me ha hecho ver lo que realmente es España; el producto de una floración extraordinaria, incomparable, que se desarrolla con una rapidez tal que, de perecer la materia, debía llegar fatalmente 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 que los sentimientos más nobles y al mismo tiempo los más terribles, se convierten en la segunda religión en la que el egoísmo más espantoso y la abnegación más sublime buscan por igual su satisfacción. Jamás la naturaleza del “mundo” propiamente dicha se nos había llegado a aparecer bajo trazos más nítidos, más esplendorosos, más imponentes, pero al mismo tiempo más negativos y más espantosos. Las descripciones más cautivadoras del poeta tienen como 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 ensalza; la simpatía herida se refugia en una melancolía generosa que nos hace reconocer lo que terrorífico y fútil existe de la naturaleza del mundo. Es esta convicción, trágica por así decirlo la que, en Calderón, se traduce en una maravillosa potencia creadora y, bajo este concepto, ningún poeta en el mundo logra igualarle. La religión católica interviene para aproximar estos dos extremos y en ninguna parte ha sabido alcanzar la importancia que consigue aquí, en donde el contraste entre el egoísmo del mundo y la simpatía del individuo adquiere un carácter más nítido, más resaltado, más plástico que en ninguna otra nación”.

He aquí resumida de algún modo, por la pluma de Richard Wagner, una síntesis sobre el sentido del honor tan querido por la sociedad de la época de

Calderón y que abarca la historia moral del hombre en el momento preciso en que Wagner es presa de los tormentos de un amor imposible con Mathilde Wesendonck. “El egoísmo del mundo” para Wagner es precisamente esta “razón de estado” en el interior de la cual se encuentra prisionera la princesa de Irlanda en el momento en el que la distingue en el balcón de la Villa Wesendonck, y esta ardiente “simpatía del individuo” en perpetuo conflicto con el mundo exterior.

¿De qué forma pudo haberse sentido Wagner tan singularmente impresionado en esta época por la obra de Calderón y cómo llegó a utilizar los conceptos alegóricos expresados en los “autos sacramentales” del gran dramaturgo español?

La historia del pundonor legada más tarde a Corneille, a Víctor Hugo o a Edmond Rostand se remota al problema del honor en la literatura en general. En la Antigüedad, en los autores griegos, se constata que las acciones de los hombres vienen siempre determinadas por el destino y que este destino pertenece por entero a los dioses. *Electra* quiere que su hermano *Orestes* venga la muerte de *Agamenón* no como satisfacción personal sino para que se cumpla la venganza de los dioses. La misma guerra de Troya no tiene lugar más que por voluntad de los dioses. De manera análoga, en la “Tetralogía”, por un vestigio del destino, *Fricka* reclamará venganza para *Hunding* cuyo honor ha sido escarnecido por *Siegmund* y *Sieglinde*. Pero este honor no es menor que el de los dioses. Los hombres se convierten entonces en meros instrumentos del destino.

En el mundo romano, la noción de Estado y nación substituye de alguna forma a la gran maquinaria divina: el honor secularizado se encontraba las más de las veces materializado por la fidelidad al César y al poderío romano.

Con el advenimiento del Cristianismo, el sentido del honor pasa a depender de la noción del bien y del mal y de la del pecado. El honor se convierte en el instrumento de medida por el cual el hombre se convertía en moralmente digno de ser redimido gracias a la revelación cristiana.

En el Renacimiento, los poetas neo-clásicos regresaron a los temas antiguos con, detrás suyo, el saber y la experiencia del Cristianismo y la filosofía escolástica de la Edad Media. Durante la edad de oro española, el

sentido del honor fue impulsado hasta la idolatría de un valor humano. Convertido en un fin en si mismo, el honor escarnecido únicamente podía ser reparado a través de la muerte.

Cuando Wagner, enriquecido por sus innumerables lecturas de la literatura universal, como da testimonio su colección de obras de todos los países en su biblioteca de Wahnfried, se detuvo sobre el problema del honor en plena composición del “Tristán”, vio en él la motivación principal de las leyes del honor social.

En primer lugar la situación del rey *Marke* es la de un jefe de estado cuyo honor y prestigio van obligatoriamente unidos a su función como hombre político. Su papel de soberano únicamente puede realizarse a través de las leyes del honor social.

A este estado de hecho se sobrepone el problema del honor de *Isolda* que es más complejo:

En primer lugar, la princesa de Irlanda, conducida a Cornualles como tributo de guerra, debe defender su dignidad como persona cuyo país ha sido vencido por el enemigo. En segundo lugar, debe igualmente defender el honor del difunto *Morold*, su prometido, valiente caballero a cuya vida ha puesto fin *Tristán*: “su fin, -dice ella-, constituyó el fin de mi honor”. En tercer lugar, ella defiende su honor de mujer que ha cuidado a ese *Tristán* herido, aquel que de forma engañosa se hizo pasar por otro, un tal *Tantris* y que ella ha reconocido como el asesino de *Morold* por la mella en la espada que sostenía en su mano. Su sentido del honor se halla aquí sometido a una dura prueba pues en lugar de vengar la muerte de su prometido, se deja enternecer por la mirada de *Tristán*:

El me mira a los ojos...

Su angustia despierta mi compasión...

La espada... cayó de mis manos,

La herida que le infligió Morold,

yo se la he tratado para que cure,

que regrese a su país...

¡y su mirada deje por fin de importunarme!

Conflicto entre el honor y la compasión... conflicto entre el honor y un sentimiento de amor irracional que le impulsa a amar a *Tristán*, su enemigo y vencedor, por encima de todo razonamiento.

Por último el honor del propio *Tristán* da tumbos entre la fidelidad a su rey y tío a quien hizo la promesa de cobrar en su nombre el tributo de Irlanda trayéndole por esposa a la bella *Isolda* y este amor no confesado que siente hacia ella.

El dilema que se presenta así en el primer acto, como si de un auto sacramental de Calderón se tratara, encontrará su desenlace en los actos segundo y tercero de “*Tristán*”. Como ocurriría en el poeta castellano, la ofensa inflingida a *Isolda* o a *Marke* únicamente encuentra reparación en la muerte o en la renuncia.

Para dar un ejemplo concreto, observemos como la estructura calderoniana pudo haber abordado no sólo el tema de “*Tristán*” sino también la motivación y el desenlace consecuencia del sentido del honor: en “*El mágico prodigioso*”, su autor Calderón nos explica una historia de amor imposible entre dos futuros santos de los primeros siglos del Imperio romano. *Cipriano* y *Justina* son víctimas de su rango, de su fortuna, de su situación social y de sus reglas tiránicas. El honor implica para *Cipriano* un respeto incondicional hacia *Justina*, objeto de su amor, similar al profundo respeto que Wagner siente por la Señora Wesendonck. Para la joven, el honor le permite defender su virtud por encima de su gloria personal. Calderón como Wagner ve el honor como un hecho que sobrepasa las apariencias. A causa de su fe cristiana y a consecuencia de su renuncia a todo egoísmo y vanidad, *Cipriano* y *Justina* se elevarán hasta llegar a unirse a través de la muerte.

Sin embargo el honor, en tanto que apariencia social no es más que una ilusión. Debemos pues examinar el medio a través del cual se crea esta ilusión: es el papel instrumental del filtro, mediador que hace que los acontecimientos se precipiten. Primero, en la leyenda de la Edad Media, el filtro de amor en “*Tristán e Isolda*” llega como una fatalidad. El brebaje es vertido por casualidad y sirve de agente exterior que provoca el sentimiento de amor entre los amantes. Estos son víctimas del destino y como ocurre en el sentido del honor

descrito por los autores griegos, se trata de un fenómeno del que no son en absoluto responsables.

En Calderón, en “El mágico prodigioso” por ejemplo, este “filtro” toma forma viviente pues el prestidigitador en cuestión no es otro que el demonio que provoca este sentimiento de amor imposible para poner a prueba el sentido del honor. Aquí no nos encontramos tanto ante la fatalidad como ante el caso de una libertad determinada: la elección entre el bien y el mal.

Cipriano y *Justina* sobrepasarán al mágico prodigioso, mercader de ilusiones, con el poder de su amor ya que a través de la Fe se volverán a encontrar en la muerte.

En el caso de los amantes de Wagner, el filtro jugará asimismo el papel capital que pondrá a prueba su sentido del honor. Pero como tanto uno como otro saben ya que la única salida a su amor imposible es la muerte, beberán la copa cuyo brebaje servirá simplemente como catalizador de sus sentimientos ya existentes. Así “liberados”, serán capaces de hacer frente, como *Justina* y *Cipriano*, a la negativa de las leyes del honor social, de las apariencias y del qué dirán para esperar su unión cierta y su verdadero honor a través de la muerte.

Aunque los Actos II y III de “Tristán” no son más que un largo desenlace del I, el Acto II muestra episódicamente el problema del honor de los amantes en cuanto a su reputación frente al mundo que, por fin, *Melot* vendrá a hacer recordar al rey *Marke*.

“Te he visto en sueños en la terraza”, escribió Richard a Mathilde Wesendonck en su Diario de Venecia. “Vestías ropa de hombre y en la cabeza llevabas un sombrero de viaje. Tu mirada se hallaba fija en la dirección por la que yo había marchado”. Así sueña Wagner con Mathilde como con la aparición de Rosaura en “La vida es sueño” de Calderón: “Cae la noche. Rosaura, vestida de hombre, aparece en la cumbre de las rocas y empieza a descender.” *Segismundo*, el “encadenado” del drama se encuentra allí, en su prisión, condenado a la oscuridad y el horror por culpa de unas profecías que los astrólogos leyeron en las estrellas en el momento de su nacimiento. De igual forma gemía *Tristán* en Kareol como Richard Wagner en Venecia, presa

de los tormentos de la profunda herida inflingida por la existencia que parece haberse apoderado de cuanto poseía: su amor, su honor y su vida.

Sin embargo, al igual que Calderón, Wagner engañará al demonio, mágico prodigioso creador de ilusiones, filtros, malentendidos en serie y sueños. La muerte dejará de ser un ajuste de cuentas como con los griegos, dejará de ser una reparación de la sangre vertida por una ofensa humana. Imperceptiblemente se irá convirtiendo, transportada por las sublimes oleadas de sonidos de la *Muerte de Isolda*, en la entrada en una vida transfigurada.

Resulta asombroso constatar el escaso interés que ha despertado en los biógrafos de Richard Wagner, la enorme admiración del compositor por la obra de Calderón. Ni Kufferath, ni los cuatro volúmenes de Ernest Newman le prestan atención. Únicamente Louis de Fourcaud lo menciona de pasada y Gregor-Dellin no dice más que el propio Wagner en “Mi Vida”.

De creer lo que Cósima escribe en las páginas de su Diario en 1882, Wagner, al final de su vida admiraba cada vez más a Shakespeare y menos a Calderón: “Frente a esta admiración por Shakespeare que crece sin cesar, su antigua predilección por Calderón va más bien debilitándose. En cantidad de detalles, R. reconoce lo que hay de artificial, el estilo jesuita y se cuida de tomarlo en absoluto como un tipo de modelo”.

Sin embargo, durante una de sus crisis de nostalgia en los años 1860, Wagner escribía a Mathilde: “Mi niña ¿a dónde a ido a parar la felicidad de aquellas veladas con Calderón? Qué mala estrella me ha hecho partir de mi único asilo digno...”

Cuánta razón tenía: el “Asilo” constituyó el microcosmos en cuyo interior un fuego creador central se alimentaba cotidianamente de la poesía y la grandilocuencia de Calderón que se convirtieron en carbones ardientes, que se consumían para hacer girar las ruedas de la genial composición de “Tristán”.

Mathilde estaba allí alimentando el fuego devorador y creador como si de una vestal se tratara pues Wagner nunca pudo resistirse a hacer alusión al gran castellano en el caso de Mathilde. En la composición del tercer “Wesendonck lied”, “Schmerzen” (Penas), por ejemplo, el 17 de diciembre de 1857, después de intentar acabarlo por tercera vez sin conseguir una plena satisfacción, Richard se lo envía a su Musa vecina con el siguiente comentario:

“Tiene que llegar a ser más hermoso. Después de una estupenda y reconfortante noche, mi primer pensamiento ha sido esta conclusión corregida: veremos si agrada a la Señora Calderón cuando la interprete hoy allí abajo...”

En 1882, un cuarto de siglo más tarde, tan sólo pocos meses antes de su muerte, Wagner reconoce al artífice del poeta de la edad de oro aunque disfruta más con los delirios del *rey Lear*. En efecto, el artificio de aquella edad de oro se convirtió también en este tiempo bendito, el “maravilloso momento” en que la ilusión de la leyenda medieval y el filtro de la música cromática sumergieron a Richard Wagner y Mathilde Wesendonck, identificada como “Señora Calderón”, en las ansias de un amor imposible.

Los años han transcurrido. Desde entonces *Tristán e Isolda* se encuentran separados en este mundo, Richard y Mathilde también. “Tu educarás a tus hijos: le había escrito él (...) Yo regreso a “Tristán” para dejar hablar en mi lugar, para ti, el insondable arte del silencio habitado por los sonidos...”

En este silencio sonoro, el honor aparente de los hombres y de las mujeres ha quedado a salvo para los mirones y los espectadores de feria que somos nosotros.

Wagner, como Calderón antes que él, había tomado este pundonor únicamente como un punto de partida. Para ellos, como para todos los santos, los genios y los amantes que participan del amor divino, se llega como ocurre en el final del “Tristán” de Richard Wagner a esa región de luz, de dulzura, de oleadas y de perfumes en donde los valores morales alcanzan su verdadero sentido fusionándose en “el infinito hálito del alma universal... ¡supremo deleite!.