

Die Meistersinger y el derecho del trabajo

(Primera de dos partes)

por Gonzalo Uribarri Carpintero
y Alejandro Anaya Huertas



Richard Wagner en París,
1861

1. Antecedentes: justicia y ópera

En varios artículos en los cuales describimos la presencia de manifestaciones artísticas en las ciencias sociales —concretamente, la ópera en el Derecho— hemos encontrado interesantes referencias a la justicia y a la ley que son causa directa (*Leitmotiv*) de ciertas óperas, tanto en comedia como en drama. A guisa de ejemplo podemos señalar una ópera de las que integra el llamado *Tríptico* (tríptico) de Giacomo Puccini: *Gianni Schichi* [*Pro Ópera* de mayo-junio, 2010], cuya trama se basa en un testamento vuelto a dictar por un actor y bribón del pueblo que se hace pasar por el testador ya fallecido e instituye la herencia a su favor; *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo [*Pro Ópera* de noviembre-diciembre 2010], obra verista por excelencia, que presenta el doble homicidio causado por un hombre atormentado por los celos; *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni [Revista *Académica* de la Facultad de Derecho de la Universidad La Salle, de enero, 2011], la otra obra representativa de la escuela del verismo, ofrece un ejemplar manejo de las pasiones humanas que concluyen en un duelo, figura, ésta última, abordada en su ámbito del derecho penal; *El caso Makropulos* de Leoš Janáček [*Pro Ópera* julio-agosto, 2011], el compositor checo que en el auge de su trayectoria artística en los años 20 del siglo pasado escribió esta obra maestra basada en una historia fantástica que entremezcla un testamento perdido, un juicio sucesorio que dura más de cien años (tema que puede quedar enmarcado en la garantía de la justicia pronta) y la longevidad de una cantante de ópera que vivió más de 300 años y que busca afanosa y astutamente el señalado testamento que trae consigo la receta para vivir otros 300 años más.

Podemos señalar más títulos (seguiremos publicando artículos que aborden la temática jurídico-operística) pero para esta ocasión nos hemos decantado por *Die Meistersinger von Nürnberg*, que trata acerca de una asociación de poetas y músicos aficionados en la que la mayoría eran artesanos maestros en su oficio, durante el Renacimiento alemán (siglo XVI) aunque con cierta visión romántica, centrándose en las relaciones entre el artista y su público, y en la presencia viva de los gremios o corporaciones medievales, llenos de *formas* que en su última etapa fueron convirtiéndose en una casta, transformada en un círculo hermético y exclusivo, de lo cual Richard Wagner da muy bien cuenta en la ópera cuando se trata de probar a alguien para admitirlo en su gremio. En la ópera tiene lugar un torneo de canto con base en un “poema de menestral” [Andrés Batta refiere que se denomina “poesía menestral” a la lírica medieval alemana que entre los siglos XIV y XVII fue producida, casi siempre por el estamento artesanal, usando las reglas poéticas gremiales. *Ópera*. Königswinter, Alemania, H.F. Ullmann, 2009, p. 782], en que se encomienda a un árbitro juzgar los errores del concursante (toda semejanza con los *Reality shows* televisivos es mera coincidencia).

Se afirma hoy que los gremios son en cierta forma un lejano antecedente de los actuales sindicatos, pero, como veremos más adelante, el sistema corporativo medieval regulaba no necesariamente relaciones laborales con patrones (no existía aún la conciencia de “clase trabajadora”) sino que dominaba el mercado de sus productos, gran parte artesanales, los precios y la organización del trabajo en toda una comunidad y conformaban en sí auténticas asociaciones de patrones.

2. Wagner y los maestros cantores

Richard Wagner (1813-1883) es el mayor genio de la ópera alemana en la historia y es importante destacar que su creatividad de Wagner no se limitó a dejarnos óperas de incalculable valor artístico, sino que reformó inclusive las diferentes técnicas de las representaciones, pues a partir de la construcción

de su propio teatro en Bayreuth (gracias al mecenazgo al que Wagner tantas veces recurría) cambió la forma de construir la escenografía, la iluminación y la colocación de la orquesta en un foso para que no estorbara la visión de la acción a representarse en el escenario, entre otras innovaciones.

Wagner creía en la ópera como la *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”, en alemán) en la que caben danza, música, teatro, pintura —lo que el compositor llamaba “la combinación de las artes”— y el “drama musical” [John Louis Digaetani, *Invitación a la ópera*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1989, p. 251]. Wagner es muy conocido por su *Tetralogía* (*El oro del Rin*, *La Valquiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*), que sigue deleitando a muchos auditorios desde su estreno (1869 a 1876) en que la música y la acción dramática se unen de modo tan efectivo que representa el mayor logro de la historia de la ópera. Podemos afirmar sin temor a exagerar que todas sus óperas, cuyos libretos él mismo escribía —lo cual era una audacia y maestría que pocos reunían—, son impactantes y profundas: desde sus primeras creaciones: *Las hadas* y *La prohibición de amar*, *Rienzi*, *El holandés errante*, *Lohengrin* y *Tannhäuser*; hasta *Tristán e Isolda*, pasando, por supuesto el ciclo del *Anillo de los Nibelungos*, hasta su última ópera, *Parsifal*.

“Decidí componer *Los maestros cantores*”, dijo un Wagner extrañamente lacónico y preciso. Y *Los maestros cantores de Núremberg* fue estrenada en Múnich el 21 de junio de 1868 en la Ópera de la Corte, escrita en cierto tono festivo, que ha sido catalogada como comedia social. Contiene, según Roger Alier [*¿Qué es esto de la ópera?*, Barcelona, ediciones Robinbook, 2008, p. 129], una manifestación artística más o menos nacionalista, como una especie de homenaje a la burguesía medieval y a lo mejor del arte alemán.

El objeto de este trabajo es describir, así sea brevemente, el *modus operandi* de los gremios de esa época, sin soslayar la belleza lírica de la obra. La ópera en cuestión es, como casi todas las de Wagner, una obra un poco compleja pero la describiremos con la mayor sencillez posible y en un contexto que nos permita destacar los tópicos legales que en ella se encuentran, así como apreciar la belleza de la música, la razón de ser de varios personajes y la puesta en escena. El poeta zapatero Hans Sachs —personaje clave de esta ópera— fue un famoso maestro cantor que vivió en Múnich de 1494 a 1576, y fue autor de más de 6 mil poemas integrados por poesía y canto religioso (algunos poemas fueron dedicados a Lutero). Wagner acudió a una fuente histórica concreta que realmente reproduce el lenguaje poético de Hans Sachs y en la ópera se aplican puntualmente los nombres de las canciones menestrales, las reglas de métrica, lista de fallos y penalizaciones.

Efectuaremos un análisis breve del libreto y de cómo identificó Wagner a los personajes de la ópera hacia él mismo y hacia otros individuos contemporáneos; aportaremos una semblanza de lo que fueron los gremios o corporaciones del Medioevo y su influencia en muchas facetas —trabajo, economía, artes— de la sociedad en que operaban. Como se puede apreciar, en la ópera se aprende de todo.

La ópera está compuesta de tres actos y los personajes son: Los viejos maestros de Núremberg: Hans Sachs, zapatero (bajo-barítono); Veit Pogner, orfebre (bajo); Kunz Vogelgesang, curtidor (tenor); Konrad Nachtigall, hojalatero (barítono); Sixtus Beckmesser, escribiente municipal (barítono); Fritz Kothner, panadero (barítono); Balthasar Zorn, fundidor de estaño (tenor); Ulrich Eisslinger, vendedor de especias (tenor); Augustin Moser, sastre (tenor); Hermann Ortel, jabonero (barítono); Hans Schwarz, calcetero (barítono); Hans Foltz, fundidor de cobre (barítono); Walther Von Stolzing, un joven caballero de Franconia (tenor); David, aprendiz de Sachs (tenor); Eva, hija de Pogner (soprano); Magdalene, ama de Eva (soprano); un guardia nocturno (barítono); ciudadanos y mujeres de todos los gremios; operarios, jóvenes aprendices; pueblo (coro).



Reunión de los maestros cantores



Grabado de la imagen de Hans Sachs, 1545



Escena de *Die Meistersinger* en Bayreuth

Acto I

Tras la portentosa Obertura, que se sigue representando con grandes aclamaciones, nos ubicamos en el interior de la Iglesia de Santa Catalina. El caballero Walther von Stolzing ha viajado a Núremberg para vivir en dicha ciudad; en casa del orfebre Veit Pogner conoce a Eva. Ambos se enamoran a primera vista. Pogner ha prometido la mano de su única hija como premio al vencedor de un torneo de canto que debía desarrollarse conforme a las normas de los *Meistersinger*. Como únicamente está permitido participar a los miembros del gremio de los *Meistersinger*, Von Stolzing se presenta como candidato a ser incluido en dicho gremio. David (aprendiz de zapatero de Sachs) le informa que el arte de la poesía está regulado para los *Meistersinger* por severas y numerosas reglas. Walther es examinado ante los maestros cantores, y a Beckmesser se le designa “Merker”, es decir, árbitro (considerado más como juez que como árbitro en estricto sentido dada la función que tenía que desempeñar, pues no era en sí necesario dictar un laudo), cuyo cometido es marcar los fallos del cantor mientras éste canta. Beckmesser, por cierto, está enamorado también de Eva. Como es de esperarse, Walther no es admitido, sin embargo sólo Sachs reconoce la belleza novedosa que esconde la canción de Stölzing.

Acto II

(Una calle entre la casa de Sachs y Pogner.)

De noche, Magdalene, David y jóvenes aprendices se regocijan a punto de celebrar la fiesta de San Juan. Eva está preocupada por el resultado del concurso. Sachs medita sobre la novedad de la canción de Walther y se da cuenta del interés que siente Eva. Walther y Eva, dada la situación, desean escapar de Núremberg. De madrugada, Beckmesser da una serenata nocturna a Eva, pero en su lugar aparece en la ventana Magdalena disfrazada, y Sachs, con cada golpe de su martillo de zapatero, va marcando los fallos de Beckmesser. Su canto va siendo cada más fuerte y chillón, se asustan los vecinos y corren a la calle. David ve a Magdalena en la venta y comienza por celos una pelea que concluye en confusión y escándalo. Sachs observa el intento de fuga de los amantes pero lo impide y lleva a Walther a su casa.

Acto III

(Cuadro 1, en el taller de Sachs.)

Temprano, David felicita a Sachs en su onomástica fiesta de San Juan; Sachs considera el tumulto de la noche anterior una especie de sueño de una noche de verano. Llega Walther y con la ayuda de Sachs termina un poema menestral. Todos salen de escena y entra Beckmesser, quien encuentra el taller de Sachs vacío, descubre el manuscrito de Walther y lo intenta robar. Pero Sachs se lo regala. Llega Eva y Sachs le dice que el caballero Stolzing ha venido por ella. Un soplo de amor divino recorre la habitación y toca a Eva, Magdalene, David, Walther y Sachs. Tiene lugar el famoso quinteto vocal del tercer acto.

(Cuadro 2, en un prado abierto cercano a la ciudad de Núremberg.)

Tiene lugar el desfile de los gremios y el torneo de los cantantes. Beckmesser hace el ridículo, enredado en palabras ajenas y la nueva forma de canto de Stolzing. Walther, por su parte, subyuga a los maestros y al público y vence gracias a su propio sentimiento y maestría adquirida. Sachs es aclamado por el pueblo y recuerda ante todos que el mayor deber es honrar a los “maestros alemanes”.

A lo largo de sus casi cinco horas de duración, es sencillo reconocer motivos que Wagner utilizaría en otras obras suyas. Así, Hans Sachs tiene *algo* de Wotan y del Rey Mark. En Walther y Eva vemos *algo* de Tristán e Isolda (“Yo amo a una mujer y quiero casarme con ella, y ser su marido para toda la vida”, dice Walther, con un tono que sutilmente parodia la ardientemente invocada muerte de amor de Tristán). Ironía, autocrítica, final feliz. Un Wagner que no se ve todos los días. ●



Estatua de Hans Sachs en Núremberg

* Doctor en Derecho, profesor en la Universidad La Salle.

** Maestro en Administración Pública.