

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 60 AÑO 2007

TEMA 2: ANÁLISIS DE SU OBRA EN GENERAL: MUSICÓLOGO, DRAMATURGO, POLÍTICO...

TÍTULO: **EL DRAMA WAGNERIANO Y LA TRAGEDIA GRIEGA**

AUTOR: *Guillermo-C Pérez Galicia*

INTRODUCCIÓN

El objetivo primordial de este trabajo es mostrar las analogías existentes entre el Drama Wagneriano y la Tragedia Griega, así como una relación de los diversos intentos importantes de restaurar la Tragedia Griega que se fueron llevando a cabo a partir del Renacimiento. Analizaré con el máximo rigor posible también la noción griega de *mousiké* y en qué medida se fue intentando restaurar desde el Renacimiento hasta Wagner, centrándome en este último.

Antes de introducirnos en la cuestión, debemos recordar no sólo la belleza de la Antigua Grecia, sino especialmente que buena parte de nuestra propia identidad cultural europea está irremisiblemente ligada a Grecia. Además, la gran importancia de Wagner ha sido desdeñada y la relevancia de su figura ha sido sumamente olvidada en los estudios de la tradición clásica.

LA MOUSIKÉ EN LA GRECIA CLÁSICA

Las obras poéticas griegas eran una de las tres facetas de la *mousiké* (poesía, danza y música); al igual que danza y música, la obra poética en Grecia tenía una utilidad política inmediata: La utilidad de la belleza. En efecto, deleitaba el alma de los ciudadanos, dentro del contexto del mito y del ritual, produciendo así una cohesión social ligada a festivales religiosos; en el caso del Teatro, estos festivales eran en Atenas las Leneas y las Dionisiacas.

El lenguaje era concebido como un arte, en igualdad con la danza y la música. A los niños griegos, tras la educación ética en casa, se les enseñaba en la escuela a recitar obras poéticas, a bailar y a cantar, todo ello ligado. La pragmatidad de la *mousiké* griega estaba unida al mantenimiento de unos

valores políticos (de la *pólis*), que procuraban a la *pólis* una cohesión social mediante unos rituales que a la vez tenían un sentido didáctico y producían una *catársis* en los ciudadanos mediante el temor y la compasión.

La poética es un proceso de emulación, es una *mimesis*: siempre imita acciones, caracteres, pasiones, emociones humanas, lo cual llevan también a cabo la música y la danza, por lo que las tres formaban parte de una misma unidad; pero, aunque posteriormente fue desligándose de lo religioso, la poética desde sus inicios estuvo ligada a los rituales, a lo religioso, con unos contenidos míticos, con unos héroes que padecían como cualquier ser humano, pero, si la comedia hacía un reflejo de las personas de algún modo “haciéndolas peores”, la tragedia las hacía mejores (en el sentido de la imagen que reflejaban). La poética estaba ligada al contexto del *mýthos*, por lo que estaba unida a lo religioso.

La forma típica de expresión del *mýthos* es el verso, por oposición al *lógos*, cuya forma de expresión es la prosa y cuyos contenidos no suelen tener que ver con el mito, aunque en época arcaica encontrábamos algunos *physiologoi* (como los llamó Aristóteles), que se expresaban mediante la forma propia del mito, y en época helenística y más aún en época imperial, se desligarán entre sí esas artes y además el verso será de nuevo utilizado en unión con contenidos no-religiosos y a su vez la prosa ligada a contenidos religiosos.

Dentro de las obras literarias griegas vemos la importancia que se da al lenguaje, pues los héroes no sólo se muestran valientes en el combate, sino también elocuentes, por ejemplo, al hablar ante una asamblea de guerreros.

Al contrario que la retórica, la poética se centra en conmover y no en convencer (lo cual no quiere decir que existan aspectos en la poesía que produzcan también ese efecto, unas veces en mayor grado que otras). Toda poética es de origen agonal (de *agón*, lucha), pues todos los géneros literarios surgen en el contexto de alguna competición, que a su vez está ligada al culto religioso. Toda la poética competía, como en el deporte, a fin de elegir las mejores obras, y, como en el deporte, estaba en principio unida a lo religioso.

Posteriormente, el mito quedará desacralizado, convirtiéndose en un mero elemento para la obra sin ninguna finalidad religiosa ni política, sino el simple

entretenimiento, y por ejemplo la gente dejará de ir progresivamente al teatro, cobrando vigor obras como la pantomima, que prácticamente es puro gesto. Los niños griegos aprendían la poética a base de imitar las obras y hacer ellos otras para la vida religiosa de la *pólis*, con lo que cumplían una función social. La poética nace íntimamente unida al mito, pues el mito es una composición poética indiferente al criterio de veracidad y solamente narraba cosas verosímiles, ni verdaderas ni falsas. La fuente de inspiración poética era el mito, y eso pone de manifiesto la pragmaticidad del lenguaje, pues lenguaje y acción estaban muy unidos. Mientras realizaban unos rituales, competían entre sí las composiciones poéticas. Esos rituales se realizaban unidos al mito, de manera mimética, siempre en la misma fecha, en un sentido circular del tiempo. Todo lenguaje, aunque no sea literario, es pragmático y político social, porque está en el contexto de unas acciones con las que nos relacionamos. La poética es mimética porque está unida al ritual, que, por conmemorar algo de manera imitativa, es asimismo mimético.

LOS PRIMEROS INTENTOS DE RESTAURACIÓN DE LA TRAGEDIA GRIEGA: LA ÓPERA, EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO

La ópera barroca, al principio, solamente fue un experimento intelectual cuyo principal objetivo consistía en llevar a la práctica las teorías musicales del siglo XVI que pretendían restablecer la música grecorromana y restaurar lo que ellos creían que había sido el teatro griego. En el siglo XVI había vuelto a editarse el teatro grecorromano y esta vez adquiere una enorme difusión gracias a la extensión de la imprenta.

Sin embargo, aquellos estudiosos partían de lo que hoy sabemos que es un error: Creían que las tragedias clásicas eran cantadas en todas sus partes; por ello, pensaban que para restaurar el teatro antiguo, lo perfecto era imitar tal modelo, ya que, de ese modo, restablecerían a la perfección el teatro antiguo.

En buena parte, esta confusión y la nostalgia de los teóricos por la música de la Antigüedad Clásica perdida llevó a una tremenda reacción contra la música del momento: la polifonía, que enturbiaba esa anhelada comprensión del texto con la mezcla de voces y eso también llevó al estudio de los géneros de la música

griega para llevarlos después a la práctica. Cabe señalar que este afán por restaurar el Teatro Griego no fue una preocupación minoritaria entre unos pocos expertos, sino ampliamente compartida por numerosos eruditos de todo el Renacimiento Europeo.

Hay que decir además que no faltó durante todo el Renacimiento la creencia en una especie de “poder mágico” de la unión de música y métrica, capaz de conmover profundamente al oyente y transmitirle lo que otros procedimientos no eran capaces de transmitir, lo que atrajo un inmenso interés por rescatar aquella perdida unión de métrica-música.

Ciertamente, todo esto llevó al primer intento serio de recreación de la Tragedia griega: Andrea Gabrieli presentó una versión del *Edipo Rey* de Sófocles, en que se buscaba una unión de métrica y la música en los coros, con motivo de la inauguración del Teatro Olímpico de Vicenza en 1585, construido también siguiendo modelos clásicos. No hubo más intentos de este tipo.

Pero, ¿qué ocurrió?, ¿qué fue lo que falló? Dejando aparte la infundada creencia de que toda la obra era cantada que ya he mencionado más arriba, el ambiente era un ambiente erudito, estando además adaptada la obra con vistas a gente preparada, por lo que faltaba la unión del pueblo entero en sus diferentes estratos sociales, era muy elitista, lo cual no encaja con lo que fue la Tragedia Ática (al margen de la división del graderío por estamentos, que no impide que el pueblo entero presencie la representación). Pero aparte de esto, si dejamos al margen esta ausencia de fin político-social inseparable a la Tragedia Griega, podemos observar que faltó también ese sentido agónico de enfrentamiento de diversos autores (suponemos que la mayoría con obras de enorme calidad), en resumidas cuentas: Ese sentido ritual de cohesión social que era casi inherente a la Tragedia Griega.

Además, aquello era sólo un nostálgico intento que tenía algo de artificial y en buena parte se trataba de una mera copia adaptada, que tenía poco de original, pues conviene distinguir entre una mera emulación y una imitación, si bien es cierto que no debió faltar originalidad en lo musical.

Y no sólo eso, sino que faltaba una profundidad filosófica en la obra y además aquellos eruditos se habían olvidado de la unión de la danza, que, como nos

dice Aristóteles, era componente esencial de la *mousiké*, junto con poesía y música.

Pero seríamos injustos si no le reconociésemos a aquel intento el entusiasmo con que fue realizado y el empeño que pusieron en llevarlo a la práctica lo mejor que pudieron, de acuerdo a los conocimientos que en aquel momento tenían. Y sobretodo hay que reconocer que aquello fue el primer intento más o menos consciente de resucitar la Tragedia Griega.

Un segundo intento importante se puso en práctica cuatro años más tarde. En efecto, ligada a la Universidad de Florencia surgió la "*Camerata Fiorentina*"(1570-1592), academia surgida en torno al Conde Giovanni Bardi, profundamente filo-helénica, cuyo principal representante fue Vincenzo Galilei (padre de Galileo). Éste publicó en 1581 una obra que sintetizaba el pensamiento del ala más filo-helénica de la Academia a la que perteneció y en la que defendía la superioridad de la *mousiké* griega frente a la música posterior, atendiendo a un aspecto que sería también observado por Nietzsche y Wagner tres siglos después: el valor del significado de las palabras, la importancia de la poesía y la relevancia emotiva y catártica. Analizó además la importancia entre música, texto y mimesis y la influencia griega en la música del momento. Esa obra era "*Diálogo de la música antigua y de la moderna*".

Todo esto fue llevado a la práctica gracias a la corte de los Medici, cuya fama como mecenas del humanismo grecolatino es universalmente conocida.

Efectivamente, en 1589 se casaron el Gran Duque Fernando de Medici y la princesa Cristina de Lorena, con unos festejos muy bien preparados que duraron un mes. En ellos tuvieron lugar diversos actos y celebraciones, entre las que nos interesa la representación de seis composiciones en las que no sólo hubo inspiración clásica en la forma poético-musical, sino también en los contenidos, aunque no de teatro, sí de otras obras clásicas (extraídos de Platón y Plutarco, entre otros muchos).

Hay dos innovaciones importantes respecto al intento anterior que las acercan aún más a la Tragedia Griega:

-Un sentido en cierto modo ritual por su unión a algo festivo (aunque le falta el carácter cíclico de los rituales por tratarse de meras celebraciones de bodas).

-El fin político-social que tiene de trasfondo, plagado de alusiones simbólicas alabando a la grandeza de los Medici y fomentando su continuidad y su poderío, a lo que hay que añadir que estaban dirigidas a un gran público, al contrario que la obra representada cuatro años antes, aunque no a toda la sociedad (la Tragedia Ateniese estaba destinada a la cohesión y unión de la ciudadanía en el contexto de la democracia ateniense, no bajo un poder nobiliario).

Por otra parte, tuvieron el detalle de representarse solamente una vez, como ocurría con las tragedias griegas, aunque fue un festival puntual y ya no se representaron otras obras en el mismo contexto, lo que cohibió el posible desarrollo de un paralelismo con la Tragedia Griega.

Tenían también la novedad, que las acercaba también al teatro griego, de representarse varias seguidas, pero no se ajustan a lo dicho por Aristóteles sobre el Drama porque se representaron demasiadas obras seguidas y además no había sentido agónico de competición entre las diferentes obras ni tan siquiera estaban hechas por la mano de un mismo autor, sino por escritores y compositores que después unían sus respectivas obras.

Hay que señalar un aspecto importante de aquellas para el surgimiento de la Ópera: entre las diferentes obras se ejecutaron interludios musicales que poco tenían que ver con el contenido de la obra; esto las aproxima a Agatón, que introdujo también esa novedad en la Tragedia Griega.

Sin embargo, en aquellas obras se incluyeron elaboradas composiciones polifónicas, algo que ha contribuido a que expertos como N. Pirrota hayan rechazado la "*Camerata Fiorentina*" tachándola de conservadora y oponiendo a esa academia lo que constituye el tercer intento de restaurar la Tragedia Griega: El círculo interdisciplinar formado en torno a Jacobo Corsi, crítico teatral, en la década de 1590.

Este intento acabaría desembocando en el origen de la Ópera; ellos defendían "el nuevo ideal de la monodia", entrando ya en un choque frontal con la polifonía y pretendiendo restaurar la Tragedia Griega mediante un recitativo musical de pronunciación sencilla y a una sola voz. Intelectuales como Octavio Rinucci, que compondrá los primeros libretos de ópera o músicos como Peri, compositor de algunas de las primeras óperas, pertenecieron a este círculo de

eruditos. La inspiración temática en que se basaban no era la Tragedia Griega, aunque sí estaba ligada al mundo clásico: la fábula pastoril arcaica de tipo mitológico. El nuevo intento de restauración de la Tragedia Griega fue llevado a la práctica basándose en “*La Fábula de Orfeo*” (obra teatral de Poliziano escrita en 1480, considerada precursora de la ópera).

Los primeros libretistas barrocos imitaron el estilo de esa obra de Poliziano, siguiendo la teoría del círculo de J. Corsi, del que ya he hablado. La primera ópera de que tenemos noticia, siguiendo esta línea, es *Dafne*, cuyo libreto es obra de Rinuccini y cuya música fue compuesta por Peri, representada en Florencia en 1597.

Claudio Monteverdi llevó a la escena en 1607 en Mantua, en la Corte de los Gonzaga, rivales de los Medici, dio una mayor sencillez a aquellos intentos, creando así una ópera que fue la que más contribuyó al éxito y difusión del nuevo género: *Orfeo* era su título. Monteverdi aumentó el acompañamiento instrumental, le quitó artificiosidad y añadió pasajes más melódicos, prefigurando las arias.

Sin embargo, no se logró resucitar la Tragedia Griega: No había una competición agónica, ni se representaban en trilogías, ni había una perfecta comunión de danza, música y coro (*mousiké* griega); tampoco el libreto era obra del compositor, ni había un sentido ritual con finalidad político-social, aunque sí que se componían sólo una vez, como la Tragedia Griega.

En 1637, en Venecia, se produce un nuevo avance, pero a la vez un retroceso: La ópera se extiende a un público variado socialmente, como sucedía en Grecia, también con finalidad político-social, aunque faltándole el sentido ritual y la repetición cíclica en fechas concretas que a ello venía unido en la Tragedia Griega.

Se produjeron dos retrocesos en el intento de vuelta a la Tragedia Griega: Uno en el sentido de que comienzan a incluirse, en los contenidos, temas historiográficos (no sólo mitológicos, aunque es cierto que predominaron éstos); el otro fue que comenzaron a representarse nuevas obras, en vez de representar cada vez una obra nueva.

Sigue faltando también el sentido agónico de competición entre autores. Habrá, por otro lado, una ausencia total de los mitos cultivados por los trágicos griegos

en los contenidos, aunque ya he dicho que sí utilizaban otros mitos, pues la Iglesia Católica aprovechó la oportunidad para fomentar mitos de fácil interpretación alegórica para ponerlo en relación con la Doctrina Cristiana, lo que hace que, aunque no hubiera un sentido ritual como el de la Antigua Grecia, sí se aproxime en ciertos aspectos. La finalidad político-social parece que pudo adaptarse bien a los diferentes contextos, pese a que, evidentemente, nada tenían que ver esos contextos con el de la Tragedia Griega.

NUEVOS INTENTOS DE RESTAURACIÓN DE LA TRAGEDIA GRIEGA: LAS POLÉMICAS SOBRE EL PREDOMINIO DE MÚSICA O LENGUAJE

Como señala la profesora E. Vintró, una prueba manifiesta de la polémica entre quienes quieren supeditar la poesía a la música y quienes quieren supeditar la música a la poesía, será una polémica que durará siglos en el intento de reconciliación de ambas; quizá los dos momentos más importantes que lo pusieron de manifiesto fueron las polémicas entre Gluck y Puccini (este último a favor de supeditar la poesía a la música), y especialmente la de Richard Wagner, que pretendía restaurar la Tragedia Griega reconciliando lo que Aristóteles llama *mousiké* (poesía, música y danza), en una organización jerárquica en que la música quedaba supeditada a las exigencias de la poesía, colocando la danza en tercer lugar de importancia.

En efecto, Christoph Willibald Gluck (1714- 1787) llegó a obtener cierto éxito en sus disputas; al principio compuso óperas italianas de corte tradicional, pero después acabó enfrentándose con ese barroquismo propugnando la sobriedad, simplicidad y naturalidad en la composición.

Consideraba que la ópera se había convertido en una tiranía de la música que supeditaba el mensaje a la voz del actor; pensaba que eso hacía incomprendible la Ópera a todo el mundo, quedando reservada para unos pocos. Pretendía una trama sencilla pero que a la vez fuera de una humanidad que pudiera llegar a todos los estratos sociales, y pensando que la música debía quedar supeditada a las palabras. Para él eso constituiría la restauración definitiva de la Tragedia Griega: un encumbramiento de los héroes en la trama,

una supeditación de la música y una sencillez asequible a todos que al mismo tiempo no hiciera la obra superficial, constitúan para él la resurrección del drama clásico.

Los temas que trató son también del mundo griego, utilizando no sólo contenidos como el de Orfeo, sino incluso héroes de la propia Tragedia Griega (obras como "*Ifigenia en Táuride*", "*Alcestris*"...), al contrario que en la ópera barroca. Sin embargo, sus obras no podían tener el sentido ritual de la Tragedia Griega, porque la religión griega llevaba ya muchos siglos totalmente muerta y sepultada, aunque, como vemos, añade más cosas que nos van acercando progresivamente a la resurrección de la Tragedia Griega.

H.S. Chamberlain, yerno de Wagner y autor de diversas obras de Crítica sobre Wagner y temas relacionados, nos recuerda la importancia que tuvo Mozart, sin saberlo, para el cambio hacia esa "reconciliación de las tres artes". En efecto, esa reconciliación es en buena medida una de las claves de la vuelta a la Tragedia Griega, pues, como no me cansaré de repetir, eso es lo que constituía la *mousiké*. Y efectivamente, W.A. Mozart (1756-1791) siguió un cultivo muy semejante al de su amigo Gluck en cuanto a la forma y concepciones dramáticas, pero le superó con creces, puesto que se observa en él una mayor coincidencia en lo que es la *mousiké*. Por otro lado, es menos llamativa la semejanza de su producción con la Tragedia Griega que la de Gluck porque no sólo los contenidos en que se basa no son de la Tragedia Griega, sino que apenas compuso obras relacionadas con lo clásico, inspirándose además en Roma más que en Grecia. Por último creo que podemos señalar de Mozart que su tratamiento con frecuencia se aproxima más al Drama Satírico Griego que a la Tragedia Griega.

Ludwig van Beethoven (1770-1827), parece que no se propuso nunca restaurar la Tragedia Griega, pues ni siquiera compuso más de una ópera, por lo que su importancia para este trabajo es escasa; lo cito fundamentalmente por la influencia que tuvo en el aspecto musical para Wagner, llegando éste a decir que "toda mi producción musical está basada en la novena sinfonía de Beethoven".

Por otro lado, como afirma el profesor G. Thomson, existen ciertos paralelismos entre la figura de Esquilo y su obra y la figura de Beethoven y su obra:

Beethoven tiene ciertos paralelismos con Esquilo, especialmente los dramas satíricos de Esquilo con el *scherzo* de Beethoven; por otra parte, se puede comparar la *Novena Sinfonía* con la *Orestíada*, como dos obras de dos personajes que las componen, respectivamente, en un momento en que viven intensamente sus circunstancias históricas, lo que nos refleja claramente un cumplimiento importante de la función político-social que tenía el Teatro Griego. El último compositor anterior a Wagner que parece ya prefigurar bastante su pensamiento es Karl Maria von Weber (1786-1826), quien llegó a decir «todas deben desaparecer y sumergirse de distintos modos para emerger de nuevo al crearse un nuevo mundo»; en efecto, Weber, en el fondo, pretendía también conseguir esa reconciliación de la que ya hemos hablado, aunque no se ocupará tanto de llevar a término sus convicciones artísticas como lo hará después Wagner. Además, Wagner se ocupa más de profundizar en la psicología interna de los personajes, mientras que Weber tendía más a quedarse en aspectos externos.

Y, habiendo dejado a un lado otros importantes genios de la música de escasa relevancia para el tema esencial de este trabajo, llegamos a Richard Wagner.

Wagner incorporó el *leitmotiv*, una ‘frase’ musical que se repite con frecuencia para iluminar la psicología de cierta parte de la acción; consideró que el mundo estaba corrompido y que sólo una revolución en el arte podría sacarlo de la decadencia. Pero ese arte que él concibió lo llamó *Gesamkunstwerk* (“obra de arte total”); ante una evolución particular del drama por un lado y la música por otro, Wagner pretendía una reunificación similar a la de la *mousiké* en la Tragedia Griega, de manera que quedara sometida la música a la poesía y estuvieran ambas unidas a la coreografía.

En él se unifican el coreógrafo, el músico y el poeta, un logro de una increíble magnitud y trascendencia desde la Tragedia Griega; pretendía acabar con una ópera enfocada al mero divertimento y a la ganancia económica para construir un nuevo modelo de obra artística que resucitase la Tragedia Griega y, al igual que ésta, se convirtiese en un acto que produjese la cohesión social de los ciudadanos como método para su “redención trágica”.

Así como en la forma del drama pretendió volver a la Tragedia Griega borrando la mayor parte del pasado operístico, en la música se fundamentó en

Beethoven por considerarle lo más elevado y avanzado de la música, y pensando que llegar más allá de Beethoven constituía la clave para restaurar la *mousiké*, que ya hemos dicho que grossomodo se corresponde con la *Gesamkunstwerk*, pues su pretensión era adaptar la Tragedia Griega a la época, de una música evidentemente más avanzada aunque sólo fuese por los precarios medios musicales de que se disponía entonces.

BREVE SÍNTESIS DE LA VIDA DEL “MAESTRO”

Richard Wagner nació el 25 de Mayo 1813 en Leipzig; su padre murió poco después. Su madre se casó con Ludwig Geyer, actor y pintor que fue el primer instructor de Wagner. Con sólo ocho años se murió su padrastro; pronto Wagner conoció los escenarios, donde también se ejercitaron tres hermanas suyas y un hermano (su hermana Klara era cantante).

La casa de los Wagner fue visitada por C.M. von Weber a causa de la profesión de Klara; pronto Richard sintió una especial admiración hacia el compositor, quedando admirado tras acudir al teatro de la ópera de Dresde (se trasladaron a vivir allí varios años), donde la máxima autoridad era Weber, a quien enseguida tomó como un modelo a seguir...

Habiendo regresado en 1821 a Leipzig, sería allí donde cursaría secundaria y estudios universitarios; quedaría pronto impresionado por la cultura griega; en cuanto a la música, fue casi un autodidacta.

Pronto comienza a devorar toda la literatura que puede, en especial la de Calderón de la Barca, Ibsen, Goethe, Schiller y Shakespeare; enseguida escribe un “drama caballeresco” y un poema en honor a un compañero muerto. A los trece años escribe un drama titulado “*Leubaldo y Adelaida*”, inspirado en Shakespeare; a los catorce, escribe varias obras de inspiración clásica, entre ellas “*La Muerte de Odiseo*”, una especie de ‘tragedia griega’; a los quince ya ha traducido obras de Homero y escribe la tragedia “*Aquiles*”; después escribirá más tragedias y con dieciséis años profundiza más en la música, componiendo oberturas y piezas sinfónicas que llegó a estrenar en Leipzig con cierto éxito.

A los veinte años, contratado como director de coro de Würzburg, comienza su carrera profesional, trabajando desde entonces en una serie de teatros

provincianos, escasos de dinero y con un público de poca categoría. El joven Richard compuso sus primera óperas para tales teatros desde el puesto de director de orquesta: *Las hadas* (Die Feen), en Magdeburgo (1834), basada en un cuento de Gozzi (La donna serpente), que por su complejidad se estrenó en 1838 (cinco años después de su muerte), y *La prohibición de amar* (Das Liebesverbot), estrenada en Magdeburgo (1836) e inspirada en una obra de Shakespeare.

El 24 de Noviembre de 1836 se casó con la actriz Minna Plater; Minna nunca entendió a Wagner, hasta el punto de que pretendía que su esposo, en vez de compositor, fuese director y así ganase dinero. La gota que colmó el vaso fue el escándalo de una carta entre Matilde Weesendock y Wagner, aunque después de nuevo se reconciliaron. Pronto sus deudas acumuladas mientras trabajó en los teatros de Königsberg, Dresde y Riga, lo empujaron a huir con su mujer, tras haber escrito *Rienzi*, obra pensada para representación en un gran teatro, con grandes coros, ballet y una escenografía complicada (como el incendio del Capitolio); tras sufrir tempestades que lo hicieron pasar por Inglaterra acabó en París, donde conoció a Listz.

Durante la travesía hacia Londres una serie de terribles tempestades le inspiró una nueva opera: *El holandés errante* (*Der fliegende Holländer*). En París no pudo estrenar obras y además tuvo que trabajar dando clases de piano y componiendo pequeñas obras de piano y arreglos.

Estrenó *Rienzi* en 1842 en Dresde (20 de Octubre), que hace que su buena fama de compositor quede ya consolidada en su país. El mismo Teatro Real de Dresde aceptó en 1842-1843 lo que sería la primera obra de una nueva forma de teatro musical: *El holandés errante*.

Wagner todavía utilizaba las arias y dúos tradicionales pero poco a poco irán desapareciendo en sus nuevas obras. *El holandés errante* no tuvo la acogida de *Rienzi*, pero gracias a ella consiguió el puesto de director de cámara de la casa real de Sajonia.

Con *Tannhäuser*, estrenada en Dresde en 1845, incorpora a su drama toma un aspecto religioso y va alejándose cada vez más de la Ópera.

Ese mismo año comenzó la composición de *Lohengrin*, pero su participación junto a Bakunin en los acontecimientos revolucionarios de 1848-1849 le

obligaron a escapar, permaneciendo un día junto a Listz, que le ayudó huir a Suiza, pues habían distribuido la orden de busca y captura contra Wagner, por lo que permaneció en Zurich hasta 1858. Mientras Wagner estaba en el exilio, Listz se encargó de que fuese estrenada *Lohengrin* el 28 de Agosto de 1850 en Weimar.

En Suiza, Wagner estuvo con su familia en las propiedades de un comerciante; los Wessendock eran un matrimonio que se mantuvo siempre muy unido, profundamente enamorados; sin embargo, eso no impidió que Wagner y la señora Wessendock (Matilde), se enamorasen platónicamente. Esto produciría la reacción de su esposo, por lo que los Wagner tuvieron que marcharse. Allí Wagner ya había comenzado la redacción de la tetralogía *El anillo del Nibelungo*(*Der Ring des Nibelungen*).

Se trasladó a Venecia, donde terminó *Tristán e Isolda*; fracasa en la representación de *Tannhäuser* en París, teniendo que vagar lleno de deudas por diversas ciudades europeas, pero el rey Luis II de Baviera le envía un emisario para mantener una entrevista: Ese rey se convierte en su más importante mecenas y además pagó todas sus deudas, yendo Wagner a vivir a una casa cercana a la residencia de verano del rey en Berg; allí vivió cómodamente, componiendo para el rey, como agradecimiento "La marcha del Homenaje".

El 1 de Junio de 1865 se estrenó *Tristán e Isolda* en Munich, pero Cosima, hija de Listz, abandonó a su esposo por Wagner; tras saberse en la corte que tenían relaciones, Wagner se vió obligado a alejarse de allí. Se trasladó a Suiza y, tras la muerte de su esposa Minna en Dresde (1866), se instaló con Cosima en la hermosa villa de Tribschen a orillas del lago de Lucerna, con sus cuatro hijas.

Pronto cultivó la amistad con Nietzsche, quien lo visitaba frecuentemente a Tribschen...

En 1867 terminaba *Los maestros cantores de Nuremberg* (*Die Meistersinger von Nürnberg*), cuyo sentido era cómico, mostrando las costumbres de la época de los Cantores Gremiales alemanes.

Al tiempo que terminaba su *Sigfrido* (1869-1871), legalizaba su situación con Cosima, que se había divorciado de Hans von Büllow para casarse con Wagner; éste le dedica su 'Idilio de Siegfried'. De ella tendría un hijo: Sigfried.

El 22 de septiembre de 1869 presentó *El oro del Rin* en Munich, mientras iniciaba la composición de *El ocaso de los dioses*. Ese poema fue leído por Wagner en Dresde, Zurich y París con notable éxito.

Viaja a Alemania para fundar la Sociedad Wagner y el mismo día que cumplía cincuenta y nueve años, ponía el mismo la primera piedra de un teatro propio en Bayreuth, que fue su sueño hecho realidad; realizó después una gira para conseguir dinero para su construcción, que fue terminada gracias a la ayuda de Luis II de Baviera.

En 1874 construyó su casa Wahnfried de Bayreuth, a la que se trasladó, terminando allí la Tetralogía. Del 13 al 17 de Agosto de 1876, Wagner la estrena en el propio teatro de Bayreuth. Tuvo muchas pérdidas económicas, pero aquella representación era lo que muchos (como Nietzsche), habían esperado. Después se trasladó a Londres, donde llevó a cabo conciertos para recuperarse de las pérdidas del estreno de su Tetralogía. Posteriormente comenzó a padecer del corazón, por lo que tuvo que estar inhabilitado en 1877. Finalmente se consagró a la redacción de *Parsifal* en Bayreuth, obra que por su contenido místico-religioso (de un carácter también más apolíneo que dionisiaco), le hizo perder la amistad con Nietzsche (alguien llegó a decir de la obra "esto huele a Roma"). Habiendo padecido mucha penuria económica, concluye su obra en 1882. Tras un ataque al corazón, el 26 de julio de 1882 estrena *Parsifal* en Bayreuth.

Habiéndose trasladado a Venecia, muere en ella el 13 de Febrero de 1883. Cinco días después fue enterrado en el jardín de su casa en Bayreuth.

WAGNER Y LO GRIEGO

Ya desde su niñez, Wagner se sintió fascinado por la cultura griega; profundizando en el conocimiento de su historia y civilización y especialmente su literatura. De ella tomó la inspiración no sólo formal sino también de

contenido para la redacción de una serie de tragedias y otras obras inspiradas directamente en modelos griegos.

Antes de cumplir los catorce años, terminó *La Batalla del Parnaso*, oda heroica según Pausanias y la “tragedia griega” *La Muerte de Odiseo*.

A los quince años ya había traducido, entre otras obras, los doce primeros libros de la Odisea; pronto imitó diversas tragedias de Esquilo y Sófocles y creó otras nuevas obras inspiradas directamente en literatura griega, como la tragedia “Aquiles”. Llegó a devorar totalmente la biblioteca de su tío Adolf Wagner.

Pero quizá fue la influencia de Weber la que hizo que su inspiración en lo griego fuera quedando exclusivamente reducida a algunos aspectos formales, cambiando su contenido por el de cuentos populares del Medievo Europeo y diversas leyendas de la mitología germana.

No obstante, a lo largo de su vida siguió leyendo literatura griega, en especial las tragedias de Esquilo y Sófocles, a cuyo trasfondo le daría una interpretación filosófica de fuerte influencia de Schopenhauer, llegando a considerar que la Tragedia Griega era una representación de la verdad y en ella quedaba bien reflejada la Voluntad.

Cuando tenía treinta y cuatro años, retocó *Ifigenia en Aúlida*, de Gluck. Su hogar en Tribschen fue cariñosamente llamado “Isla de los Bienaventurados” por Nietzsche, quien en algunas de sus conferencias y en su libro “*El Nacimiento de la Tragedia del Espíritu de la Música*”, pretendía fundamentar las teorías literarias y musicales de Wagner, presentándole desde el punto de vista griego como un restaurador de la Tragedia Griega.

Nietzsche llamaba cariñosamente Dioniso a Wagner, y a su esposa Cosima la llamaba Ariadna. La inspiración formal de Wagner para su “idilio de Sigfrido”, tenía una base formal helenizante unida a un contenido germánico; Nietzsche le ayudó a concebir esa obra como regalo de cumpleaños de Cosima.

Wagner teorizaba que la era de Pericles en Atenas había alcanzado una cima cultural inigualable, con una formidable armonía de razón y pasión, individuo y colectividad. Puso la Atenas clásica como prototipo de comunidad saludable y consideró que ésa era la misma “obra de Arte Total” (*Gesamtkunstwerk*) que él buscaba. Wagner escribió una ingente cantidad de obras teóricas; en obras

como *El arte del Porvenir*, *Arte y Revolución*, *Ópera y Drama* o *Religión y Arte (Conócete a ti mismo)*, consideraba que sólo habría posibilidad de revolución cuando tuviese lugar una revolución en el arte. Para lograr la revolución en el arte era preciso “reconciliar las artes” y conseguir la “obra de arte total”, que para él estaba en Grecia.

Pero escuchemos de boca del propio Wagner cuáles eran sus pretensiones:

“He encontrado en algunas peculiares creaciones de artistas una base real donde asentar mi ideal dramático y musical; ahora la historia me ofrece el tipo y modelo de las relaciones ideales entre el teatro y la vida pública tal como yo las concebía: Encontré este modelo en el teatro de la antigua Atenas: allí, el teatro no abría su encintado sino en ciertas solemnidades en las que se celebraba una fiesta religiosa que acompañaba los gozos del arte. En estas solemnidades, los hombres más distinguidos del estado tomaban parte directa como poetas o directores; a los ojos del pueblo semejaban sacerdotes y las gentes, llenas de la alta espera de la sublimidad de las obras que iban a ser representadas ante ellos, de los poemas más profundos de un Esquilo o de un Sófocles, podían ser presentados al pueblo y estar seguros de que iban a ser perfectamente entendidos.”

Y eso es lo que pretendió: restaurar la sociedad adaptando la Grecia Clásica a Alemania mediante su “obra de arte total”, donde deberían quedar unidas de nuevo la danza, la música y la poesía, quedando supeditada la música a la poesía. Él, escribía primero los libretos; a diferencia de otros compositores, cuyos libretistas a veces no eran ni siquiera conocidos, Wagner era a la vez el coreógrafo, el músico y el poeta, y escribía sus obras al tiempo que en su mente iba ya pensando cómo sería la música.

En vez de construir cada parte y luego ensamblarlas, Wagner iba escribiendo la obra y después componía la música que fuera oportuno y que se le hubiera sugerido mientras escribía el libreto. A pesar de su admiración por Schopenhauer, éste no le reconocería sus logros musicales cuando Wagner le envió el texto de su tetralogía, respondiendo mediante un intermediario:

“Dé las gracias a su amigo Wagner en mi nombre por el envío de los Nibelungos. ¡Sólo que debería abandonar la música, pues tiene un genio mayor para la poesía! Yo, filósofo, sigo siendo fiel a Rossini y a Mozart [...]”.

Nietzsche, en cambio, lo presentaba como el restaurador de la Tragedia Griega en suelo alemán, quedando abrumado ante su tetralogía *“El anillo del Nibelungo”*. Ya he mencionado su obra *“El Nacimiento de la Tragedia del Espíritu de la Música”*, obra que le granjeó muchas enemistades, llegando a las manos con Wilamowitz; su obra se tituló también *“La Jovialidad Griega”* y *“Prólogo a Richard Wagner”*. Wagner respondió a Nietzsche hablando de esta obra (4 de enero de 1872):

“¡Jamás he leído nada más bello que su libro! ¡Todo es magnífico! Hoy le escribo deprisa, porque esta lectura me excita sobremanera y tengo que esperar un poco de racionalidad para leerlo como se debe. A Cosima le he dicho inmediatamente después de ella venía usted; luego, ni de lejos, ningún otro”.

Y en otra ocasión:

“He vuelto a leerlo, y juro ante Dios que sostengo que usted es el único que sabe lo que yo quiero”

A decir verdad, es una obra cuya lectura no es dificultosa a pocos conocimientos de literatura que se tengan, pero también es cierto que no llega a concretar en dicha obra las semejanzas entre el Drama Musical de Wagner y la Tragedia Griega, sino que más bien se dedica a hacer una exposición de lo apolíneo y lo dionisíaco en Arquíloco, en Homero y en los trágicos, a hablar de los ciclos de regeneración y no muchas cosas más, exponiendo unas teorías un tanto peculiares y fundamentando poco sobre los textos sus afirmaciones. Por otra parte, considero su posición respecto a Sócrates como sumamente injusta y considero que, aunque fuera feo físicamente, no creo que pueda considerarse fea su doctrina ni tampoco la de Platón.

Nietzsche llegó al convencimiento de que Wagner había restaurado el espíritu trágico griego y lo había logrado implantar en el espíritu alemán con su tetralogía, pero después llegó a convertirse en un acérrimo enemigo del Maestro tras su última gran obra *“Parsifal”*, acusándole de confundir el espíritu

de redención y regeneración dionisiaca de la naturaleza y la redención mediante el arte, con una redención religiosa de mística cristiana.

EL DRAMA MUSICAL WAGNERIANO Y LA TRAGEDIA GRIEGA. *Mousiké y Geschamtkunstwerk*

Antes de entrar en comparaciones sobre el Drama Wagneriano y su equiparación con la Tragedia Griega y antes de observar analogías concretas primero debemos dejar claro qué fue la Tragedia Griega y qué es el Drama Wagneriano, y en qué medida se podría considerar éste como un intento serio de resucitar la Tragedia Griega.

El Drama Musical de Wagner

Wagner fue progresivamente separándose de la Ópera hasta llegar a una gran reforma, creando lo que se conoce como "Drama Musical", mediante el cual lleva a la práctica sus teorías sobre el drama y la música, uniéndolas en una sola cosa. Es lo que él llamó "Obra de Arte Total", donde estuvieran perfectamente unidas la coreografía, la música y la poesía; sus obras son sólo el reflejo de su autor, que en su persona aglutinaba el músico, el poeta y el coreógrafo. No se puede decir que Wagner creara desde un principio de su producción el Drama Musical, como tampoco se puede hacer un corte radical desde donde se diga que sus obras pasan a ser dramas musicales y no óperas propiamente dichas; sin embargo, esto empieza a notarse progresivamente especialmente desde *El holandés errante*. A partir de esta obra utiliza desde la obertura la unión de temas musicales con los personajes principales y los sentimientos y hechos del drama, comenzando a adquirir ya la noción ya mencionada de *leitmotiv*. Con esa obra aún aparecen arias y dúos, pero poco a poco irá haciéndolos desaparecer; al contrario que la ópera propiamente dicha, el Drama Wagneriano incorpora partes que son casi más una recitación que un canto, pero no en los coros, sino en diálogos entre personajes.

Su pretensión era una reconciliación de las artes, para cuyo fin el único medio, según él creía, era volver a Grecia y tomar como ejemplo la Tragedia Griega para aplicarla a Alemania. Sólo así consideraba que podría dignificarse el

espíritu alemán, mediante una regeneración artístico-religiosa que consistiría en convertir el teatro en un ritual que daría la unión deseada a los alemanes, creando una forma de teatro que llegase a todos y procurase a la vez la cohesión social necesaria a sus compatriotas.

Así se expresaba en una carta a Berlioz:

Me preguntaba cuales deberían ser las condiciones del arte para que pudiese inspirar al público un respeto inviolable y, para no aventurarme demasiado en este examen, fui a buscar mi punto de arranque a la antigua Grecia. De inmediato encontré allí la obra artística por excelencia, el drama, en el que la idea, sin importar lo profunda que sea, puede manifestarse con claridad máxima y de la manera más universalmente inteligible. Hoy nos asombramos con motivo de que treinta mil griegos hayan podido seguir con sostenido interés la representación de las tragedias de Esquilo pero, si investigamos por qué medio se obtenían resultados semejantes, encontramos que era por la alianza de todas las artes coincidiendo hacia el mismo fin, es decir, la producción de la obra artística más perfecta, la única verdadera. Esto me condujo a estudiar que relaciones tenían entre ellas las diversas ramas del arte y, tras haber comprendido la relación que existe entre la plástica y la mímica, examiné la que hay entre música y poesía: de este examen brotaron claridades que disiparon completamente la oscuridad que me había inquietado hasta ese momento. Reconocí que justo allí donde uno de estos artes llegaba a unos límites infranqueables, comenzaba, con rigurosa exactitud, la esfera de acción del otro y que, consecuentemente, por la íntima unión de estos dos artes, se experimentaba la más satisfactoria claridad, inexpresable para cada uno de ellos aislado. Por el contrario, toda tentativa de dar cuenta con los medios de uno de ellos de lo que no se podría poner de manifiesto mas que con los dos en conjunto, llevaba fatalmente a la oscuridad: de inmediato, a la confusión y, en seguida, a la degeneración y la corrupción de cada arte concreto.

La Tragedia Griega

Todas las definiciones de la tragedia griega que se han hecho tienden a partir del mismo punto: la de Aristóteles acerca de sus orígenes. La Tragedia tenía su novedad fundamental en la combinación de lírica y yámbica; sabemos de manifestaciones anteriores al teatro que constan de una parte recitada por un solista y otra parte coral; lo que faltaba era el diálogo entre ambas partes. Ése es el paso que dieron los géneros teatrales. Aristóteles hace derivar la Tragedia del ditirambo, un canto coral dedicado a Dioniso.

El origen de la Tragedia está ligado al culto a Dioniso, en un momento en que se establece el diálogo solista-coro. El drama griego era un espectáculo vinculado a lo religioso, hasta el punto de que en la *orchestra* había una tímele, pequeño altar sacrificial, y detrás de la *skéne* solía haber un pequeño templo.

La métrica y el lenguaje son diferentes en la parte recitada y en la coral; el contenido está tomado del *mýthos*, de la leyenda, narrando acciones que suceden en historias míticas, siempre con un significado ligado al momento histórico que le da su funcionalidad social unida a lo religioso (salvo alguna excepción tomada de lo histórico, como “*Los persas*” de Esquilo).

Pero mientras los significados religiosos y didáctico-morales están claros, los trasfondos políticos y sociales no están tan claros, sino que tienen una mayor sutileza. Sin embargo, los griegos entendían su trasfondo.

El final de la Tragedia incluye normalmente la *peripéteia* (cambio de fortuna), que normalmente acaba en forma desgraciada, siendo el dolor y el sufrimiento motivos frecuentes en su composición.

Esto no descarta que en ocasiones las tragedias tengan un final feliz, especialmente en Eurípides.

Los planteamientos morales de las tragedias son en cierta medida una vía alternativa a la filosofía; la razón de que los temas sean tomados del mito es que tienen que ver con lo extraordinario, por lo significativo y lo simbólico de los personajes.

Se representaban de manera cíclica, en festivales religiosos concretos, dedicados a Dioniso: Las Leneas (Enero-Febrero), y las Grandes Dionisiacas (Marzo-Abril), dos fechas que todavía siguen teniendo significación en nuestros días y que están ligadas a la regeneración de la naturaleza, la vuelta de Dioniso triunfal. En Atenas se representaban en el Teatro de Dioniso, en la

ladera de la Acrópolis; cada tragedia se representaba sólo una vez. Una vez representado en Atenas, podía volver a repetirse fuera de allí. En el teatro quedaba marcada la jerarquización social por la división del graderío.

El Estado costeaba los actores y designaba los coregos (encargados de costear los coros). La representación duraba tres días, cada uno de los cuales había un dramaturgo que representaba tres tragedias y un drama satírico. Las obras competían entre sí, teniendo ese sentido agónico, y se otorgaban los premios a obras concretas, no a autores concretos; había tres premios. Esto es lo que ha hecho sospechar que las tragedias se dividían en tríadas; un indicio claro lo tenemos en la *Orestíada* de Esquilo (con un drama satírico unido como cuarta obra complementando sus tragedias llamado *Proteo*, que se ha perdido). En épocas anteriores las obras debieron representarse como trilogías.

Analogías entre Drama Wagneriano y Tragedia Griega

Hemos descrito ya todos los antecedentes más importantes de Wagner en sus intentos de restauración de la Tragedia Griega; hemos descrito también de manera esencial en qué consiste el Drama Musical Wagneriano y en qué consiste la Tragedia Griega. Sin embargo, ¿hasta qué punto Wagner se aproximó al drama griego con su drama musical?, ¿qué analogías y qué diferencias encontramos entre el drama musical wagneriano y la tragedia griega? Vamos ya a concretar todo lo expuesto hasta el momento.

Un primer aspecto que podemos tratar es el religioso; como hemos visto ya, el mito y el ritual tenían gran importancia en la Tragedia Griega. Wagner también utiliza aspectos religiosos en sus obras. Su última obra, *Parsifal*, tiene una glorificación de la Eucaristía y la leyenda del Santo Grial; en esta obra es evidente su carácter religioso, del mismo modo que el mito en la Tragedia Griega se mostraba de manera evidente, salvo en casos excepcionales como por ejemplo *Los Persas* de Esquilo; también aparece el mito en su tetralogía *El anillo del Nibelungo*, donde nos sumergimos en un mundo de dioses como Wotan y Freya o héroes como Brunilda y Sigfrido.

El aspecto ritual también aparece en Wagner; para Nietzsche ese aspecto ritual quedaba llevado a cabo con la tetralogía, mientras que Wagner consideró ritual el *Parsifal*, llegando a decir que no había que aplaudir en su representación

porque se trataba de un “festival escénico sacro”. No deja de ser significativo que estas dos obras sean las que manifiesten más claro un sentido ritual que lo acerca a la Tragedia griega, pues, según los expertos, estas dos obras constituyen la culminación del proceso de formación del Drama Musical sobre el que Wagner teorizó. En la obra anterior a estas dos, *Los Maestros Cantores de Nuremberg*, parece que hay una mayor aproximación al Drama Satírico Griego, porque tiene un final feliz, un humor muy sutil y cierta intencionalidad política al expresar Sachs en el Acto I y Acto III cuál es la misión del pueblo en esta revolución por el arte.

La Tragedia Griega, a pesar de su sentido religioso, en él mismo radicaba también su profundidad humana; parece que Wagner lo captó y quiso también aproximarse a ello, en “Ópera y Drama” dijo:

“La conciencia religiosa de la sociedad se realiza por su naturaleza puramente humana”

Y en “El Arte del Porvenir” dijo:

“la obra de arte es la religión hecha sensible bajo una forma viviente”.

En *Parsifal* y *El Anillo del Nibelungo* se cumple también aquel requisito de Grecia de que las tragedias fueran estrenadas en el Teatro de Dioniso, pudiendo luego ser representadas en otros lugares, pues ambas obras de Wagner fueron estrenadas en Bayreuth, siendo luego llevadas a otros lugares. Además, el teatro de la ópera de Bayreuth fue denominado “santuario de Bayreuth”, lo que delata esa intención ritual.

Conviene resaltar también que Wagner diseñó aquel teatro siguiendo el ejemplo del Teatro de Dioniso de Atenas, dándole cierta modernización, rompiendo así con los teatros anteriores; en esto vemos la coincidencia con aquella primera representación que mencionábamos al principio de Andrea Gabrieli en un teatro que imitaba los modelos clásicos pretendiendo restaurar la Tragedia.

Pero a este ritual le faltaban tres cosas para ser una restauración de la Tragedia Griega:

-No era agónico, puesto que allí no estaban compitiendo obras de diferentes autores, por lo que, aunque se realizó la representación del *Anillo del Nibelungo* en un ciclo teatral, faltaba la competición con otras obras de otros autores.

-Este segundo aspecto es el menos importante: Los contenidos no son los mismos que los de la Tragedia Griega y muchas veces ni siquiera tienen que ver con el mundo clásico; es el aspecto menos importante porque de lo que se trataba era de restaurar la Tragedia Griega en vistas a una revolución para Alemania o para Europa, no sólo griega. Sin embargo, el contenido religioso permanece en medida similar a la de Grecia, aunque creo que aquí la religiosidad del ritual tiene una sinceridad más dudosa que la de la Atenas Clásica.

-Aunque las representaciones de Wagner que se realizan en Bayreuth se denominan “festival de Bayreuth”, les falta el sentido cíclico de representarse en festividades concretas relacionados con aspectos de la naturaleza o simplemente religiosos.

El último de los puntos nos permite enlazar con una segunda analogía importante: La de los ciclos de la Naturaleza. Esto se encuentra tanto en Wagner como en la Tragedia Griega; si el ritual de la Tragedia estaba relacionado con Dioniso, un dios que es símbolo de los ciclos naturales de muerte y resurrección de la vegetación, en Wagner se encuentra presente no sólo en sus escritos, sino que también aparece reflejado en el Drama Wagneriano, no sólo en su contenido, sino también en la música, cuyo movimiento circular es analógico al de la naturaleza y sus ciclos. Pero no entraré en aspectos musicales de la obra de Wagner porque no son el objeto de este trabajo y además carezco de la preparación musical suficiente para tratar con objetividad esa cuestión.

Otro aspecto interesante es el de la cohesión ciudadana; Wagner pretendía lograr la unidad de los alemanes con su Drama Wagneriano, con su “obra de arte Total”: Así como en la Antigua Grecia la Tragedia Griega constituía un acto que tenía una realización político-social que garantizaba la unión de los atenienses más allá de su estamento social, Wagner también pretende esto en el seno de Alemania. Y de ahí pretende extender eso en un sentido de

identidad para toda Europa y no sólo Europa, sino –en un sentido diferente- el mundo. Creo que esto puede ponerse también en relación con “lo Uno primordial” de que tanto hablaba Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*”.

Por ello, en su obra “*El arte y la Revolución*”, cuando habla sobre la ‘obra de arte del porvenir’ dice:

“Si la obra de arte griega contenía el espíritu de una bella patria, la obra de arte del porvenir debe contener el espíritu de la humanidad libre por encima y más allá de todas las barreras de las nacionalidades; en ella el ser nacional puede ser un adorno, un atractivo de la diversidad individual, no una barrera represiva”.

Se debe señalar otra analogía: La importancia que Wagner da a la danza. Al contrario que en otras óperas, donde los actores se centran en tener una buena voz, cantar bien, Wagner no sólo se centra en el lenguaje y la música, sino que además pretende que se dé importancia a la expresión corporal y que ésta esté unida a la representación; esto es lo que sucedía en la *mousiké*, que se daba relevancia también a la expresión corporal, por esa unión de lenguaje-música-danza que constituye la *mousiké*.

Wagner dice en “*La obra de arte del porvenir*”:

“el ritmo es el alma consciente de los movimientos necesarios, mediante el cual el artista trata de comunicar sus sentimientos inconscientemente”.

Pese a todo, parece ser que, al menos actualmente, en las representaciones que se hacen de las obras de Wagner, ése es un aspecto poco tenido en cuenta, centrándose los actores meramente en el canto, como en cualquier otra obra; sin embargo eso Wagner no lo permitía, obligando además a los actores a hacer gimnasia, cosa que es de suponer que hacían los actores atenienses, dada la importancia que ésta tenía en la Atenas clásica.

Una cuestión importante que hay que señalar es que la ópera anterior utilizaba el coro casi “de adorno”, introduciendo canciones que poco o nada tenían que ver con la trama de la obra, mientras que Wagner procura cada vez más, hasta lograrlo por completo, que el coro actúe entonando canciones pero como si fuera un actor más, es decir, interviniendo en la trama, tal como era en la Tragedia Griega. Así Aristóteles nos dice en la *Poética*:

“Kai tòn choròn dè hēna deī hypolabeîn tòn hypokritôn, kai mórion eīnai toû hólou kai synagonídsesthai, mè hósper Eyripíde all’hósper Sophokleī?” (“y en cuanto al coro, es menester considerarlo como uno solo de los actores, y como si fuera una parte del total también participe, no como en Eurípides sino como en Sófocles”).

El concepto de *peripéteia* (cambio de fortuna), aparece también en el Drama Wagneriano, al igual que en la Tragedia Griega; nadie espera cuando lee o escucha o asiste a *Tannhäuser*, que Tannhäuser acabará siendo perdonado por el Papa tras su vida licenciosa con Venus; sin embargo, se produce el perdón, pero el final es trágico, porque a cambio muere su amada, con lo que alcanza la redención y se limpia su falta (tiene también relación con el concepto trágico de *hamartía*, un error del héroe que acaba siendo borrado pero de un modo trágico). Tampoco nos esperamos la *peripéteia* que tiene lugar en los *Maestros cantores de Nürenberg*, cuando Sachs es un personaje que tiene todas las expectativas de acabar mal y sin embargo tiene un final feliz (aunque por otra parte, el final feliz es más típico de la Comedia y del Drama Satírico, pero ya he explicado por qué esa obra se aproxima más al drama satírico griego que a la tragedia griega). *Parsifal* tiene también una *peripéteia*, pues el héroe acaba venciendo cuando se esperaba todo lo contrario; el final es feliz, pero también otras tragedias, como por ejemplo la *Helena* de Eurípides, tienen también un final feliz.

Otra analogía que encontramos se fundamenta en el uso de determinados recursos; por ejemplo la aliteración. En efecto, podemos observar aliteraciones en la Tragedia Griega, utilizadas para afirmar la energía de lo que está diciendo el personaje y obrar sobre las *phrénēs*

Observemos unos ejemplos:

Penteo le dice a Dioniso que se va a esconder en unos arbustos para que no lo vean las bacantes al pasar, a lo que Dioniso responde

“krúpse sù krúpsin hén se kruphthēnai chreón” (Que tú seas escondido en el escondrijo apropiado para que a ti se te esconda [Eurípides, *Bacantes* 955]).

Aludiendo en un doble sentido a que Penteo va a morir por ir a espiar sus misterios, lo que queda bien remarcado con esa aliteración.

O también en *Edipo rey*, de Sófocles, cuando Tiresias, que sabe la verdad, está acusando a Edipo de ser el asesino de su padre y Edipo le responde así: “*ἄϕηλὸς τᾶ τ’ὄτα τὸν τε νοῦν τᾶ τ’ὀμματ’ εἶ*” (eres ciego de oídos y de mente y de ojos[Sófocles, O.T. 371]).

Y ese mismo recurso lo utiliza Wagner con el mismo fin que los trágicos, y también en un lenguaje sencillo (no olvidemos esa combinación de lenguaje coloquial y lenguaje elevado que existe en la tragedia), y a la vez muy expresivo, por lo que constituye un fenómeno extraño en la ópera anterior, que apenas se ocupaba del lenguaje, por tratarse de temas conocidos. Veamos también un par de ejemplos en Wagner:

Cuando Tristán toma de manos de Isolda el filtro fatal, pronuncia el siguiente juramento:

“*Trīstan’s Ehre/ höchstē Treu / Trīstan’s Elend / kühnster Trotz. / Drug des Herzen’s; / Traum der Ahnung: / ew’ger Trauer / einz’ger Trost. / Vergessens güt’ger Trank! / Dich trink’ich sonder Wank.,,*

(“ El honor de Tristán / es su fidelidad inquebrantable / El valor de Tristán / es su osado orgullo / ¡Ilusión del corazón! / ¡Sueño del presentimiento! / ¡Del duelo eterno / único consuelo! / ¡Filtro bienhechor del Olvido! / yo te bebo sin vacilar [*Tristán e Isolda*, Acto I, escena VI]).

O cuando la criada Branguena avisa a los amantes de que la noche va a terminar pronto en *Tristán e Isolda*, que además es un fragmento cantado, y tiene en este caso una complicada estructura muy elevada y fácil de comprender para cualquiera lo que nos muestra que no sólo hay esas aliteraciones típicas tanto en Wagner como en los trágicos, sino que en Wagner –como en los trágicos–, también nos encontramos con esa combinación en que aparecen partes más alejadas de lo coloquial en lo que tienen más de canto que de un parlamento cuasirrecitado:

“*Einsam wachend / in der Nacht, / wem der Traum der Liebe lacht, / hab’der Einen / Ruf in Acht, / die den Schlafern / Sch’immes ahnt / bange zum / Erwachen mahnt.,,*

“Sola velo / en la noche, / a quien el sueño / de amor sonríe; / escuchad / la única voz, / que a los durmientes / avisa el peligro / y miedosa les dice / que despierten.” [*Tristán e Isolda*, Acto II, escena II]).

Un aspecto importante que parece haber pasado desapercibido a los críticos es el uso de algo tan propio y exclusivo de la Tragedia Griega como son las *stychomitia* (diálogo en el que dos o tres personajes conversan agitadamente intercambiando un verso cada uno), pues éstas se hallan también en el Drama Musical de Wagner; en efecto, para autorizar esta afirmación se pueden consultar, por ejemplo los diálogos de Sigfrido y su amada Brunilda en el Prólogo de *El Ocaso de los dioses* o los diálogos de Guttrune y Sigfrido en la Escena II del Acto segundo de la misma obra; o en la Escena II del Acto Segundo de *Tannh user*, entre el Landgrave y Elisabeth; o también en el Acto Segundo de *Parsifal* se observa que son muy numerosas las *stychomitia*, etc. Naturalmente, están adaptadas a la lengua alemana, pero su similitud es indudable.

Se pueden observar también en los dramas musicales wagnerianos el uso de formas semejantes a los diálogos epirrem ticos de la Tragedia Griega y la utilización de diversos recursos propios de la Tragedia Griega como son las expresiones polares, endi dis, etc, recursos poco (y en ocasiones nada) utilizados en óperas anteriores.

Así pues, hemos visto algunos ejemplos que nos muestran que Wagner se fundamentaba bastante en el lenguaje, utilizando unos procedimientos muy semejantes a los de la Tragedia Griega, aunque adaptándolos al alemán. Como ya hemos dicho, Wagner pretendía supeditar la música a la poética, pero unificadas junto a la expresión corporal; él mismo dijo en “* pera y Drama*” de aquellos que pretendían darle primacía a la música dejando el lenguaje como algo secundario:

“Por la música buscan crear unos efectos que sólo pueden alcanzarse por la palabra clara e inteligible de la poesía dramática”.

Otra analogía que encontramos con Wagner es que se inspiró en las tetralogías (trilogía más un drama satírico), de las tragedias griegas cuando le dio la forma exterior a su tetralogía “*El anillo del Nibelungo*”, con un Prólogo (*El*

Oro del Rhin) y otras tres obras para ser representadas en un ciclo (*La Walkyria*, *Sigfrido* y *El Ocaso de los dioses*), como también en un ciclo eran representados los dramas griegos en época clásica.

Para comprender la obra entera es necesario asistir a las tres; en *El oro del Rhin* ya se presenta cómo será la obra para que el auditorio se centre en los aspectos psicológicos y filosóficos más que en la trama o en cómo acaba, para producir reflexión. De un modo parecido, *Alejandro*, *Palamedes* y *Las Troyanas* conforman la Trilogía de Eurípides sobre el drama de Troya; *Las Troyanas* se inician con un largo diálogo entre Posidón y Atenea que muestra qué es lo que va a suceder, para que el auditorio reflexione y se ocupe de otros aspectos internos de los personajes. Hay que señalar, no obstante, que el concepto de 'prólogo' en la Tragedia no es exactamente el mismo que en la Tragedia Griega, puesto que en la Tragedia Griega el 'prólogo' es la "*parte completa de una tragedia que precede a la entrada del párodos (entrada del coro)*" (Arist. *Poética* 1452b16-18), es decir, se trata de una parte dentro de cada una de las obras que componen un ciclo, mientras que para Wagner es la primera de las cuatro obras de un mismo ciclo y preparación para las tres siguientes. La función del 'prólogo' es prácticamente la misma tanto en Wagner como en la Tragedia Griega, si bien, como vemos, existe una cierta diferencia formal.

Ya he dicho que las tragedias griegas de algún modo constituían una vía alternativa a la filosofía; uno de los aspectos filosóficos que nos transmite la tragedia (más de Esquilo y Sófocles que de Eurípides), es que nos presenta paradigmas de héroes a fin de que reflexionen los ciudadanos ante la observación de esos vicios y defectos que ven en ellos y así procuren no cometerlos ellos mismos; y también, ante la observación de unas virtudes conseguidas por sus grandes esfuerzos y su voluntad, se afanen también ellos mismos con ese mismo empeño en tomarlos como ejemplo y así superarse como los héroes.

Esa es una de las funcionalidades fundamentales del *mýthos*, y es por eso que constituyen una vía alternativa a la filosófica, porque son una alternativa al *lógos*. Así, los griegos conjugaban el pensamiento con la voluntad, los sentimientos y la razón, por el equilibrio que mantenían entre racionalidad y sensibilidad.

A estos aspectos se unía el de la fatalidad, de la que no es posible huir; Edipo, haciendo caso de su *lógos* se ha engañado a sí mismo; por eso se saca los ojos, porque de nada le sirven, ya que a pesar de tener ojos el destino lo ha conducido a cometer esa *hamartía* por la que ahora va a pagar. No ha podido escapar al destino. Wagner verterá en sus obras también este tipo de cosas, pero su influencia se ve incrementada porque este tipo de pesimismo le vienen de una doble vertiente; a Tragedia Griega es una, pero a ésta se une su filósofo favorito: Schopenhauer.

Ciertamente, la fatalidad es una idea inherente a lo trágico; en la obra de Wagner *Rienzi*, por ejemplo, Rienzi, tiene el destino trágico de morir asesinado por una plebe desaforada y desagradecida, que lo asesina a pesar de haber sido el mejor benefactor del pueblo.

Otro aspecto a señalar es el honor, que también le llega a Wagner por doble vía: Calderón de la Barca y la Tragedia Griega. El honor llevará a morir a héroes como Hipólito o Ayante en la Tragedia Griega, como también aparece el honor en Wagner.

Se puede señalar también la analogía de los éxtasis oníricos como una fuente de verdad en el Drama Wagneriano (véase *Los Maestros Cantores de Nuremberg*, acto III, escena III, en el diálogo de Sachs con Walter), y en la Tragedia Griega los éxtasis dionisiacos...

Aunque el Drama Wagneriano no base sus contenidos en la Tragedia Griega, sin embargo se pueden observar algunos motivos que se presentan tanto en Wagner como en la literatura griega.

Un motivo interesante es el conocido "motivo de Putifar"; este tópico tan frecuente se presenta en *Parsifal*, donde Kundry pretende seducir a Parsifal y, ante la negativa, ella se rasga las vestiduras y grita como si Parsifal hubiera intentado violarla, pero debido a la frustración; también aparece el motivo en la Tragedia Griega cuando Hipólito intenta ser seducido por Fedra y el casto Hipólito se niega a acceder a sus favores: Fedra gritará desesperada (hasta el punto de acusar falsamente a Hipólito después). La reacción psicológica interna femenina ante el rechazo es similar, aunque se trate de dos situaciones diferentes.

Otro motivo que puede señalarse es el siguiente: Odiseo está condenado a vagar por los mares, atracando en unos y otros lugares, por desafiar al dios Posidón; este castigo sólo tendrá su final cuando se reúna con su esposa, Penélope, que deberá mantenerse fiel a él. Todo acaba cuando se reúnen de nuevo. En la obra de Wagner *El Holandés errante* o *El Buque Fantasma*, el holandés se ve también obligado a vagar por los mares por haber desafiado a Dios; sólo termina su castigo cuando es redimido al unirse a una esposa fiel: Senta, con un *hieròs gámos* que pone fin a la obra.

También se debe poner en relación cierta analogía entre Sigfrido y Odiseo; Odiseo vuelve a casa pero al principio no es reconocido por su esposa. Sigfrido, al volver a casa, tampoco es reconocido por Brunilda (*El Ocaso de los dioses*), porque Odiseo se transforma y Sigfrido también se transforma.

Más allá de la analogía que se puede trazar entre Zeus como dios principal del panteón griego y Wotan como dios principal del panteón germánico, o entre Fricka como diosa del matrimonio en el panteón germánico y Hera en el panteón griego, están las analogías que se pueden trazar en las discusiones que tienen por la infidelidad de Zeus y de Wotan, que ponen en peligro el matrimonio, por el que deben velar Fricka y Hera.

Un aspecto interesante es el de *Sigfrido*; en este drama musical, Sigfrido es ayudado por Brunilda a conservar el anillo del Nibelungo; Brunilda tiene poderes mágicos que contribuyen a ello. Brunilda da una bendición especial a Sigfrido para que sea inmortal e invulnerable por todas partes menos por una: la espalda. Medea también dio un ungüento a Jasón para hacerse invulnerable y poder conseguir el vello de oro. También Aquiles fue bañado en ambrosía por su madre de pequeño para hacerlo inmortal, pero quedó por todas partes invulnerable salvo una: el talón. Sigfrido morirá traicionado por Brunilda porque ésta había visto traicionado su amor, como Medea también traiciona a Jasón al ver traicionado su amor. Sigfrido muere al clavarle Hagen una lanza en la parte vulnerable de la espalda, como también Aquiles muere al clavarle Paris una flecha en el talón.

Otro motivo es el de la espada de Sigfrido; su espada sólo podía ser blandida por él, porque así lo había dispuesto su padre al morir. Una analogía clara la

tenemos en Teseo, cuyo padre Egeo había dejado al morir una espada y unas sandalias que sólo podría utilizar Teseo.

El mito de la Isla de los Feacios tiene también bastantes paralelismos con Monsalvat en *Parsifal*, donde conviven con los animales y nadie come carne sino que todos viven en paz alimentándose exclusivamente de la Eucaristía.

Hay cierto paralelismo entre Orfeo y Sigfrido en cuanto a que Orfeo utilizaba su música para cosas como por ejemplo hacer frente al canto de las sirenas o para comunicarse con los animales y también Sigfrido la utiliza para despertar al Dragón y para comunicarse con los animales; y ya que hablamos del Dragón, hay que decir que, así como el anillo del Nibelungo lo guardaba un dragón, también el vellocino de oro lo guardaba un dragón.

Otro motivo es la oposición entre un amor espiritual frente a un amor carnal que observamos por ejemplo en *Tannhäuser*, y que tiene que ver con la oposición entre Afrodita pandemia y Afrodita Urania que traza Platón. Por otro lado, cabe decir que la Venus de *Tannhäuser* recuerda en diversos aspectos a la Calipso de *la Odisea*.

Se puede señalar también la visión tan humana de los dioses que aparece tanto en Wagner como en la Tragedia griega; son capaces tanto de obras buenas como de obras malas. Crean nuevas instituciones (Atenea en Esquilo y Wotan en Wagner), lo que constituye un mito etiológico; enuncian oráculos (Erda en Wagner y Apolo en la tragedia griega), si bien Erda guarda cierta relación con lo que es equivalente a las Parcas griegas); y por otro lado manipulan a los hombres (Dioniso en Eurípides y Loge en Wagner). El sentido cívico del hombre queda resaltado tanto en Esquilo como en el personaje Heinrich, de *Lohengrin*.

La importancia de una voluntad firme ante el destino parece clara tanto en el Drama Musical Wagneriano como en el Drama Musical Griego: Prometeo sabe afrontar bien su destino como Brunilda en *El Anillo del Nibelungo*.

La súplica a los dioses ante la amenaza de una calamidad es un motivo frecuente en la Tragedia Griega; este motivo lo hallamos con frecuencia también en Wagner, por ejemplo en *Rienzi* (Acto III, Escena VI), los monjes y las doncellas arrodillados piden a la Virgen protección y que salven a sus hermanos de la inminente amenaza de guerra.

El comienzo de las obras o de la acción en el amanecer es frecuente tanto en el Drama Musical de Wagner como en la Tragedia Griega: por ejemplo *El Oro del Rin* de Wagner comienza cuando está amaneciendo, y la *Electra* de Sófocles también, y asimismo el *Agamenón* de Esquilo.

Otro motivo frecuente es el de las noticias de un ser querido ausente, como en *Tanhäuser* de Wagner cuando recibe noticias de su amada (En la escena III del canto III, Wolfram le anuncia a Tannhäuser: “*Un ángel oró por ti en la tierra; pronto volará por el éter bendiciéndote: Elisabeth*), o cuando Clitemnestra en el *Agamenón* de Esquilo habla de los rumores de su marido ausente (cf. 863).

Se puede señalar el motivo de los amantes que mueren abrazados, que, como ya he dicho, es el final de *El Buque Fantasma*, en que el holandés muere abrazado a Senta, porque así ha alcanzado la redención. También podemos observar algo similar en Sófocles (*Antígona* 69-74) y en Eurípides (*Medea*, 1204-1222)

Para terminar con las analogías sólo señalaré una cosa más, a modo de curiosidad:

En algunas obras encontramos diversos personajes de origen grecorromano entremezclados con historias medievales y otros aspectos que no tenían mucho que ver hasta que fueron introducidos en el mismo relato; baste señalar como ejemplo las náyades y las sirenas (pero la sirena clásica, no la tan difundida sirena actual de cola de pez).

En definitiva, los contenidos del Drama Musical Wagneriano y la Tragedia Griega no tienen mucho que ver, pero como hemos visto, en cuanto profundizamos encontramos numerosas analogías, no sólo en detalles del cuento popular sino también en aspectos psicológicos de los personajes, tratamientos, y especialmente, la mayor analogía que existe es en lo formal, pues Wagner pretendía restaurar la Tragedia Griega, con todo lo que ello implicaba, pero ajustada a su tiempo y circunstancias. Ello guardaba relación también con el Romanticismo, pues Wagner afirmó en más de una ocasión que, desde la muerte de la Tragedia Griega, todo había dejado de estar en manos del arte y había pasado a manos de la Filosofía y después la Ciencia; pretendió reaccionar frente al cientifismo predominante con una revolución en el arte.

Para Wagner la Restauración de la Tragedia Griega lograría el Drama del Porvenir, la Obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*); pensaba que sólo podía lograrse eso con una reconciliación de las artes en la que estuvieran totalmente intrincadas la música, la expresión corporal y sobretodo la poesía, una poesía al alcance de todos, con una música que condujera al espectador por su hilo conductor y logrando que el Teatro fuera un acto sacro de elevación comunitaria al que acudiera todo el pueblo no como mero divertimento o afanes de lucro, sino para unirse en una sensibilidad común.

Él concentraba en su persona el poeta, el músico y el coreógrafo, un hecho insólito desde hacía siglos; intentó llevar a cabo la resurrección de la Tragedia Griega con su *Gesamtkunstwerk*, que como hemos visto se parecía bastante a la *mousiké* griega. Y, a mi juicio, tiene analogías muy numerosas, de las cuales algunas he mostrado a lo largo de mi trabajo. Sin embargo, tras su muerte, nadie dio un paso más; Strauss por ejemplo imitó algunos de sus rasgos formales y utilizó contenidos de tragedias griegas para sus obras, pero por ejemplo el libretista no era él mismo.

Diferencias del Drama Wagneriano y la Tragedia Griega

Puesto que he mostrado las más importantes analogías, diré cuáles son los aspectos que lo alejan de la Tragedia Griega:

-En primer lugar el número de actores, que, como afirma Wilamowitz, deben ser dos o tres y el coro.

-En segundo lugar la música, pues la basa fundamentalmente en Beethoven aunque supeditándola a su poesía. No obstante, hay que tener en cuenta que Wagner pretendía ajustar a su época la Tragedia y evidentemente los griegos no habrían utilizado una música tan simple si hubieran poseído los medios que se poseían ya en época de Wagner. Por otro lado, muy poco o casi nada sabemos de cómo debió ser aquella música en Grecia, por lo que intentar reconstruir una música tan primitiva, además de ser elucubraciones sería un tanto absurdo (aunque ahora las “músicas primitivas” reinan por doquier...).

-Un tercer aspecto que lo separaba de la Tragedia Griega y que en cambio no separaba a los primeros intentos que se realizaron a finales del siglo XVI y

principios del XVII, es el de las obras. En la Grecia Clásica se representaban unas cuantas obras y esas obras ya no volvían a representarse más en el Teatro de Dioniso. En cambio, las obras de Wagner se representan en su “Santuario de Bayreuth” año tras año y sin competir con nadie, siempre las mismas, sin aparecer ningún nuevo genio que estrene allí sus obras con una pretensión semejante de resurrección de la Tragedia.

-El cuarto aspecto es el contenido, que como hemos visto no es tan próximo, aunque sería muy extraño que pudieran restaurarse unos rituales con el contenido mitológico de la religión griega a estas alturas; por otra parte, tampoco resulta muy lógico que un alemán que quiere dignificar el espíritu alemán se fundamente en Grecia para los contenidos.

-El quinto aspecto es el de los coturnos y la máscara, que no fueron incorporados por Wagner en sus intentos de restauración de la Tragedia Griega.

-El sexto y último es el idioma: sin el idioma griego clásico no es posible la Tragedia Griega porque la Tragedia Griega es griega; por otro lado, sin ella no son posibles esas construcciones, ni esos metros específicos, ni se puede pensar en griego. Y el griego clásico nunca podrá restaurarse y, si algún día se restaurase algo basándose en él, aun así no sería griego clásico, sino otra cosa, del mismo modo que si ahora lográsemos crear dinosaurios en la tierra de nuevo, ya no serían dinosaurios.

Conclusión

En resumen, creo que podemos concluir que Richard Wagner fue quien estuvo más cerca de conseguir una especie de restauración de la Tragedia Griega, aunque más “universalizada” y más adaptada a lo alemán. Pero a pesar de ser su *Gesamtkunstwerk* lo que más se acercó a la *mousiké* después de desaparecida ésta, no será exactamente lo mismo, porque no es griega. Como dijo cierta bailarina célebre en 1922 en un viaje a Grecia:

“No somos griegos y por tanto no podemos bailar las danzas griegas”.

Sin embargo, buena parte de nuestras raíces y de nuestra propia esencia europea están en la Antigua Grecia; por ello, no podemos desdeñar las profundas consecuencias que de ello se derivan.

BIBLIOGRAFÍA

- Alsina, J. "Teoría Literaria Griega". Editorial Gredos, Madrid, 1991.
- Aristóteles, "Poética", Gredos, edición trilingüe de García Yebra, V., 2ª reimpresión, 1992.
- Associació Wagneriana (ed.), Revista Wagneriana, abril/junio 2001, Barcelona.
- Associació Wagneriana (ed.), Regards sur Wagner, 2004, Barcelona.
- Bau, R., "El Wagnerianismo como concepción del Mundo", Associació Wagneriana, Barcelona, 2002.
- Chamberlain, H.S., "El Drama Wagneriano". Ediciones de Nuevo Arte Thor, Barcelona, 1980.
- Esquilo, Tragedias, Alma Mater.
- Eurípides, Tragedias, Alma Mater.
- Iglesias Zoido, J.C., Antigüedad Grecolatina y Ópera Barroca. [Ideas, contemporaneidad de los mitos clásicos, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002. López Moreda, S. (ed.)]
- López Eire, A. "Poéticas y Retóricas Griegas". Editorial Síntesis, 2002.
- López Férez, J.A. (ed.), Historia de la Literatura Griega. Ediciones Cátedra, Madrid, 2000.
- Mayo, A-F., "Wagner", Ediciones Península, 2ª Edición, 2001, Barcelona.
- Newman, E., Gluck & the Opera: A study in musical History, Reprint Services Corporation, 1990.
- Nietzsche, F. "El Nacimiento de la Tragedia" y escritos preparatorios. Alianza Editorial, edición de Sánchez-Pascual, A., 19ª edición, 2004.
- Pérez Maseda, E. "El Wagner de las Ideologías. Nietzsche-Wagner", Ministerio de Cultura, 1983.
- Sadie, S.(ed.)The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Londres, 1980.
- Sófocles, Tragedias, Alma Mater.
- Thomson, G. "La Filosofía de Esquilo". Editorial Ayuso, traducción de Corcelle, G., 1970.

- Vintró, E, La Utilització del Món Clàssic en el naixement de l'òpera. [Apophoreta Philologica Emmanueli Fernández-Galiano a sodalibus oblata, nº especial de la Revista de Estudios Clásicos, Gil, L., M. Aguilar, R., (eds.) Vol. II]
- Wagner, R. El anillo del Nibelungo, traducción bilingüe, Mayo, A-F, Turner, Madrid, 2003.
- Wagner, R., "Lohengrin". Visual Música, Madrid, 1990.
- Wagner, R. "El Buque Fantasma" / "Rienzi", Clásicos Universales, traducción de Hollstein, J.E., Edicomunicación, 1999.
- Wagner, R. Novelas y Pensamientos, Lípari Ediciones, Madrid, 1995.
- Wagner, R., Ópera y drama, Centro de documentación de las Artes Escénicas de Andalucía/Asociación sevillana de los amigos de la ópera, Sevilla, 1997. Traducción de Mayo Antofañanzas, Á-F..
- Wagner, R. "Tannhäuser" / "Parsifal" / "Tristán e Isolda", Obras escogidas, traducción de Hollstein, J.E., Edicomunicación, 1999.