

EL MITO Y

DOSSIER

LA REVOLUCIÓN

EL ANILLO DEL NIBELUNGO Y SUS ESTRATOS

Pocos han descrito mejor que Alexis de Tocqueville el trauma provocado por los movimientos revolucionarios que sacudieron Europa en 1848: “La sociedad estaba partida en dos, los que no tenían nada y permanecían unidos en la envidia y los que tenían algo y permanecían unidos en el terror” (*Recuerdos de la Revolución de 1848*, 1893). El año que vio nacer el *Manifiesto comunista* de Karl Marx fue también el de la redacción del poema *La muerte de Sigfrido*, germen del proyecto musical más ambicioso de la historia hasta entonces, la tetralogía *El anillo del nibelungo*. Con este artículo celebramos el montaje que el II Festival del Mediterrani ha puesto en pie en Valencia con la participación de La Fura dels Baus y Zubin Mehta.

Textos: Rafael Fernández de Larrinoa

A parte del impacto estrictamente político, los sucesos revolucionarios de 1848 tuvieron en Alemania un impacto ideológico adicional porque echaban por tierra el mito político formulado por Hegel en sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* (1837) y asumido triunfalmente por el estado prusiano, según el cual los alemanes estaban vacunados contra la tentación revolucionaria de sus vecinos europeos dado que, gracias a sus raíces luteranas, “sólo podían conducirse pacíficamente en este punto, porque estaban reconciliados con la realidad”. Tras el aplastamiento de los distintos frentes revolucionarios (el de mayo de 1849 de Dresde se saldó con la fuga en carruaje del compositor junto a sus compañeros de refriega, el líder anarquista Mikhail Bakunin y Otto Heubner, miembro destacado del gobierno provisional revolucionario recién depuesto), se instaló tanto entre los vencedores como entre los vencidos un nuevo fantasma: el de que estas revueltas, las primeras específicamente “obreras” de la historia de occidente, no es-

cribían sino los primeros capítulos de una crónica que sólo concluiría con la famosa “lucha final” a la que se refiere la letra de *La Internacional*, escrita por Eugène Pottier en 1871.

DE LA LEYENDA AL MITO

El desarrollo de estos trascendentales acontecimientos pilló a Wagner en plena inmersión en el universo mitológico y legendario germánico, dentro de una curiosidad más amplia por las raíces de la cultura indoeuropea que abarcaba tanto la filosofía budista, las leyendas célticas o el teatro del Siglo de Oro español, y que nutrió su producción operística hasta sus últimos días desde que en 1840 se decidiera a componer *El holandés errante*. Más concretamente, su interés se había centrado en el *Cantar de los nibelungos* (ca. 1200), epopeya nacional alemana que narraba la llegada del príncipe Sigfrido a la corte del rey Gunther en Worms, a orillas del Rin, y su posterior asesinato. El tono caballeresco y cristiano de este cantar de gesta entron-

caba de lleno en la línea recorrida por el compositor en sus anteriores óperas, como *Tannhäuser* (1845) y *Lohengrin* (1848), y presentaba relevantes paralelismos con esta última (Wagner destacó en sendos ensayos la naturaleza solar de los héroes Lohengrin y Sigfrido) que son rastreables aún en la redacción definitiva de *El ocaso de los dioses* (v. cuadro 1).

No obstante, según siguió el rastro de la leyenda en las fuentes escandinavas —como las *Eddas* o la *Saga de los volsungos*—, Wagner fue descubriendo un fascinante universo pagano en el cual la tragedia de Sigfrido podría adquirir una dimensión moral completamente distinta a la que habían tenido sus dramas cristianos. En estas otras fuentes, de carácter más arcaico que el poema alemán, la genealogía de Sigfrido le emparentaba con el dios supremo Wotan (Odín), mientras la reina Brunilda adquiría los atributos mágicos de las valquirias. Es entonces cuando Wagner decidió ampliar su proyecto inicial, anteponiendo primero un drama acerca de la juventud de Sigfrido y, poco después,

Audio Clásica | 65

CUADRO 1	Acto I	Acto II	Acto III
<i>Lohengrin</i>	Lohengrin llega a la corte del rey Heinrich – Com-promiso con Elsa	Acusaciones antes de la boda – Enfrentamiento entre reinas	Elsa traiciona a Lohengrin – Intento de asesinato de Lohengrin
<i>La muerte de Sigfrido / El ocaso de los dioses</i>	Sigfrido llega a la corte del rey Gunther – Com-promiso con Gutrune	Acusaciones antes de la boda – Enfrentamiento entre reinas	Gunther traiciona a Sigfrido – Asesinato de Sigfrido



Escena del primer *El oro del Rin* que pudimos ver en el Palau de les arts.

anteponiendo a éste dos dramas más que relatarían los orígenes míticos de la tragedia. El plan de *El anillo del nibelungo*, trazado en 1852 durante el exilio en Zúrich, constaría de un breve prólogo, *El oro del Rin*, y tres jornadas, *La valquiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*. La composición de la partitura se extendería durante 22 años, hasta finales de 1874.

UN ENORME SISTEMA DE PENSAMIENTO

Nietzsche describió la tetralogía wagneriana como “Un enorme sistema de pensamiento, pero sin la forma conceptual del pensamiento”. En efecto, *El anillo del nibelungo* es bastante más que una mera transposición de los mitos germánicos al

medio operístico y, como ocurrió con sus anteriores óperas, Wagner sólo se decidió a ponerle música cuando vio en ellos la oportunidad de reinterpretarlos conforme a su propia visión del mundo. La comparación entre el *Anillo* y sus fuentes originales es por ello quizá la manera más fiable y sencilla de internarse en el siempre resbaladizo ámbito de la hermenéutica wagneriana, pues los añadidos y alteraciones realizados por el compositor constituyen en sí mismos las pistas más sólidas para abordar esta tarea.

Dicho análisis comparativo revela inmediatamente, por ejemplo, que mientras las dos últimas jornadas se atienen en sus hechos principales a las fuentes literarias medievales, el prólogo y la primera jornada están sometidos a un proceso de recompo-

sición más intensivo e imaginativo (v. cuadro 1). Pero también vemos que Wagner desarrolla un notable esfuerzo por trabar entre sí relaciones entre las esferas heroica y mitológica que, en las fuentes originales, están débilmente establecidas. Nos centraremos en dos de ellas: el *Ragnarök* y el despertar de Brunilda.

EL RAGNARÖK

El desarrollo dado por Wagner al tema del *Ragnarök* o “destino de los dioses”, constituye uno de los dos elementos más relevantes del *Anillo* desde el punto de vista estructural. Este concepto, que será traducido por el compositor errónea pero intencionadamente como “ocaso de los dioses”, se refiere a los hechos proféticos narrados por la vidente en la *Völuspá* (*Edda poética*) según los cuales diversas bestias legendarias comandadas por Loki desatarán una batalla final contra los dioses en la que perecerán casi todos ellos. Este escenario, sumamente evocador y absolutamente inédito en cualquier otra religión conocida, es identificado en el *Anillo* con otro igualmente apocalíptico pero completamente independiente: la venganza de Krimilda, viuda de Sigfrido, contra los asesinos de su marido, descrita en la segunda mitad de *El cantar de los nibelungos* y relacionada con el hecho histórico del aplastamiento del reino burgundio por las huestes de Atila en el año 436 d. C. Con esta identificación, Wagner impuso en la trama un paralelismo entre las figuras del dios supremo Wotan y del héroe Sigfrido que tiende un enriquecedor nexo sincrónico entre el mundo de los dioses y el de los hombres: los actos divinos representan la escala de valores que regirá las acciones de los hombres. Si Wotan mantiene los pactos, los hombres se regirán por la observancia de la ley; cuando Wotan engendre a las valquirias, los hombres se militarizarán; cuando Wotan incite a Sigmundo a rebelarse contra lo establecido, aparecerá el primer destello de libertad en la humanidad.

Además de tender este nexo, Wagner revistió el “destino de los dioses” con un componente moral ajeno a las fuentes medievales. En la escena (inventada por el compositor) del robo del oro por Alberich, el enano ha de maldecir el amor para obtener el anillo, generando un dualismo amor/poder que constituirá un elemento

fundamental de la obra y será amplificado por Wagner mediante el enfrentamiento de sus personajes a situaciones en las que deberán optar por uno u otro, decantando con ello su destino y el de la humanidad. Dado que Wotan es el personaje que acusa más gravemente este dilema, y además caerá víctima de sus propios errores y pecados, su *Ragnarök* adopta unos tintes eminentemente políticos, a la vez que su figura adquiere un relieve trágico y una gravedad schopenhaueriana, jantes incluso de que el compositor hubiera leído una sola línea del filósofo pomerano (lo hizo en 1854)!

Gracias a estas dos “manipulaciones” wagnerianas, el *Ragnarök* adquiere en el *Anillo* un sesgo moralizante que quedó meridianamente expresado en el artículo publicado por el compositor en pleno ardor revolucionario en las *Volksblätter* (1849): “Yo quiero destruir, desde sus cimientos, el orden de las cosas en el que vivís, pues este orden ha surgido del pecado, su flor es la miseria y su fruto el delito [...] Yo quiero destruir el dominio de uno sobre los demás, de los muertos sobre los vivos, de la materia sobre el espíritu; quiero acabar con el poder de los poderosos, de la ley y de la propiedad. [...] Que sea destruida la locura que confiere a uno potestad sobre millones, la locura que convierte a millones en vasallos de la voluntad de uno solo”.

EL CRISTO PAGANO

El más perjudicado (dramatúrgicamente hablando) por la orientación anarquista que adquirió el poema nibelungo fue el propio Sigfrido. Hemos de recordar que, durante los primeros estadios del proyecto, Wagner caracterizó este personaje como una especie de Jesucristo originario, pagano y universal. En su audaz aunque estrafalario ensayo *Die Wibelungen* (1848), explicitó su relación con el dios Wotan (dios padre) como su descendiente entre los hombres (dios hijo). Anticipando conceptos jungianos, interpretó a Sigfrido como héroe solar (la luz de la conciencia humana) por ser el matador del dragón (la noche del inconsciente primitivo), de modo que su asesinato (el retorno de la noche) restablecía el curso de la naturaleza –los días, los meses, los años–, dando como resultado el devenir universal e inmutable (el espíritu santo). Por muy extrañas que

puedan resultarnos estas ideas, se trata de lugares bastante comunes en la cultura filosófica de la época pues consisten, en definitiva, en la explicación dialéctica de la trinidad cristiana ofrecida por Hegel, pero trasplantada al universo mitológico germánico. La evolución posterior de su pensamiento llevó a Wagner, como hemos dicho, a marginar las connotaciones cristianas de su nuevo proyecto, profundizando en las fuentes paganas y posponiendo la reflexión sobre el cristianismo para su ópera final, *Parsifal*, título que, de algún modo, constituye la continuación de la tetralogía, al cerrar la ordenación teológica de la historia que inicia el *Anillo* (v. cuadro 2). Pese a ello, hemos de decir que el elemento cristiano no es del todo extraño a las fuentes medievales. Incluso las escandinavas –que retienen casi intacto su origen pagano a pesar de la presencia de ciertas interpolaciones espurias–, fueron manuscritas en una época en la que el cristianismo había extirpado hacía tiempo los viejos cultos. En el caso de la *Edda menor*, su autor relaciona ya el ocaso de los dioses con el advenimiento del dios único y verdadero. Dado que Wagner no se ocupó de cancelar estas contradicciones, no debe extrañarnos que buena parte de los espectadores de la

tetralogía, especialmente los de los primeros tiempos, hayan interpretado la escena final de *El ocaso de los dioses* como una alegoría del advenimiento cristiano (el *Anillo* del Schenk/Levine disponible en DVD admite perfectamente esta lectura).

EL DESPERTAR DE BRUNILDA

En las fuentes medievales, el personaje de Brunilda confunde dos tradiciones distintas. Por un lado, Brunilda es la Sirgdrifa de la *Edda poética*, la valquiria que desobedeció a Odín (Wotan) dando la victoria en el combate a un héroe distinto al que se le ordenó, y fue dormida por el dios hasta que la despertara un héroe que no conociera el miedo. Por otro lado, es la Brynhilt del *Cantar de los nibelungos*, la feroz reina islandesa que ponía a prueba a sus pretendientes y fue conquistada mediante engaño por Sigfrido para el rey Gunther. La adopción de la valquiria como modelo principal de su propia Brunilda permitió a Wagner profundizar en la conexión entre la esfera mítica y la heroica de la que hemos hablado anteriormente, pero en este caso fue aprovechada por el compositor para desarrollar una línea argumental contrapuesta a la del *Ragnarök*. En las sagas aún puede intuirse el

Escena del acto II de *Siegfried*, con Jon Frederic West en el papel protagonista.



© MARTY SHOZ/METROPOLITAN OPERA

CUADRO 2		
Era ante legem (antes de la ley)	Era sub lege (bajo la ley)	Era sub gratia (bajo la gracia)
De Adán a Moisés	De Moisés a Cristo	Después de Cristo
Diosas madres: Erda	Dioses legisladores: Wotan	Dios del amor: Jesucristo (Parsifal)

despertar de Brunilda como el retorno a la vida de la valquiria tras largos años de sueño, así como su transformación en mujer (la pérdida de la virginidad) y el cese de su condición inmortal. Wagner va más lejos y moldea esta escena conforme a las ideas expresadas por Feuerbach en el ensayo *Pensamientos sobre muerte e inmortalidad* (1830), que fue leído con avidez por el compositor en pleno año 1849. En la compleja escena que desarrolla Wagner, la completa humanización de Brunilda tiene lugar al consumir su amor con Sigfrido, pero ello sólo es posible cuando toma conciencia de su propia mortalidad. En palabras del filósofo: “Sólo en la brevedad del curso de la vida / el corazón en el amor se anega”.

La contraposición entre la eterna senectud de los dioses (Wotan) y la eterna juventud de la especie humana (Sigfrido) que domina la temática de la segunda jornada y se resuelve cuando Sigfrido parte en dos la lanza de Wotan con su espada, encuentra también explicación en la transvaloración del concepto de inmortalidad que constituye la tesis principal del credo feuerbachiano. Esto es, la muerte no es vida en cuanto vida en el más allá, como proclaman las religiones, sino en cuanto forma parte de un círculo nacimiento/vida/muerte del que resulta la

perpetua renovación de la especie: “Un yo mejor para otro ser humano, / ante quien el yo mío desaparece en nada, / aquí está el reino verdadero del cielo, / al que yo me levanto tras la muerte”.

LA MUERTE DE LOS DIOS

Si el anillo había sido el símbolo fundamental del tema del *Ragnarök*, la espada se instituirá en el símbolo clave del tema de la emancipación espiritual de la humanidad que encarnan Sigfrido y Brunilda: en una escena inventada por el compositor, el héroe la forja de nuevo a partir de sus fragmentos, corrigiendo así las fuentes medievales, en las que es el herrero Reginn (Mime) quien realiza esta acción. Feuerbach, como pionero en el estudio antropológico de las religiones, aportó

además a Wagner la perspicacia necesaria para intuir la religión como la suma acumulativa de las representaciones religiosas de los hombres de distintas épocas y culturas. Siguiendo a Enrique Bernárdez (*Los mitos germánicos*, 2002), podríamos sintetizar esta situación en el *Anillo* como vemos en el cuadro 3.

Esta jerarquía/sucesión de seres mitológicos, sabiamente tratada en términos generales por Wagner en su tetralogía, culmina en una epifanía feuerbachiana en la escena del despertar con la unión de las figuras de Sigfrido (el héroe “libre”) y Brunilda (la diosa “humanizada”), como representación ideal del nacimiento de una humanidad autoconsciente que acabará con el espejismo de las representaciones religiosas: “¡Adiós, espléndida pompa de los dioses [...] ¡Ocaso de los dioses, eleva tu oscuridad!”. ~

CUADRO 3			
Diosas	Tuergos	Etones	Dioses
Sociedades agrarias – Neolítico	Herreros – Edad de los Metales	Pobladores escandinavos preindoeuropeos	Sociedades guerreras – Edad Antigua
Erda, nornas, Freia, Fricka	Alberich, Mime	Fasolt, Fafner	Wotan, Donner

EL ANILLO CRONOMETRADO

El siguiente cuadro registra, expresando en [horas:minutos], la duración de algunas de las grabaciones más significativas de *El Anillo del Nibelungo* disponibles en el mercado.

VERSIÓN	R	I	II	III	W	I	II	III	S	I	II	III	G	Total
Sawallisch/Roma/1968	2:22	0:55	1:20	1:08	3:24	1:17	1:09	1:17	3:44	1:43	1:03	1:16	4:03	13:35
Böhm/Bayreuth/1969	2:16	1:02	1:24	1:04	3:30	1:18	1:09	1:15	3:43	1:53	1:01	1:13	4:08	13:39
Boulez/Bayreuth/1980	2:21	1:02	1:26	1:05	3:33	1:15	1:14	1:15	3:44	1:50	1:01	1:12	4:03	13:43
Haenchen/Amsterdam/1999	2:26	1:02	1:28	1:06	3:37	1:16	1:08	1:17	3:43	1:49	1:01	1:13	4:05	13:51
Keilberth/Bayreuth/1955	2:21	1:03	1:26	1:06	3:36	1:17	1:12	1:17	3:47	1:53	1:04	1:16	4:14	13:59
Janowsky/Eurodisc/1980	2:18	1:04	1:29	1:05	3:39	1:17	1:14	1:20	3:52	1:55	1:02	1:13	4:11	14:01
Sawallisch/Munich/1989	2:26	0:59	1:30	1:09	3:40	1:18	1:12	1:20	3:51	1:52	1:01	1:15	4:09	14:07
Krauss/Bayreuth/1953	2:24	1:01	1:24	1:04	3:31	1:22	1:15	1:19	3:56	1:54	1:06	1:17	4:19	14:11
Zagrosek/Stuttgart/2002	2:26	1:07	1:29	1:06	3:43	1:21	1:15	1:21	3:59	1:54	1:03	1:16	4:13	14:23
Moralt/Viena/1949	2:33	1:04	1:28	1:09	3:42	1:21	1:10	1:20	3:53	1:56	1:04	1:14	4:15	14:24
Haitink/EMI/1991	2:28	1:04	1:34	1:12	3:51	1:18	1:11	1:19	3:49	1:57	1:04	1:16	4:17	14:27
Solti/Decca/1965	2:25	1:05	1:33	1:10	3:49	1:22	1:14	1:20	3:57	2:00	1:07	1:17	4:25	14:37
Barenboim/Bayreuth/1992	2:29	1:05	1:34	1:12	3:53	1:17	1:19	1:23	4:00	2:03	1:06	1:16	4:27	14:49
Karajan/DGG/1968	2:23	1:07	1:37	1:12	3:57	1:22	1:14	1:23	4:00	2:04	1:08	1:22	4:35	14:56
Furtwängler/Roma/1953	2:35	1:07	1:34	1:10	3:52	1:28	1:14	1:24	4:07	1:55	1:07	1:21	4:23	14:59
Knappertsbusch/Bayreuth/1958	2:38	1:06	1:33	1:12	3:52	1:28	1:18	1:25	4:13	2:01	1:09	1:20	4:32	15:16
Levine/DGG/1989	2:36	1:08	1:41	1:15	4:04	1:25	1:19	1:24	4:10	2:02	1:07	1:20	4:29	15:21
Goodall/Londres/1978	2:53	1:12	1:39	1:15	4:08	1:35	1:26	1:35	4:37	2:18	1:18	1:33	5:10	16:50

		Edda Mayor	Edda Menor	Saga de los volsungos	Cantar de los nibelungos		
Das Rheingold	1. Alberich roba el oro del Rin.	Reginsmál Völuspa	Gylfaginning, 41 Skáldskaparmál, 39 Gylfaginning , 50 Skáldskaparmál, 40 Gylfaginning, 12				
	2. Los gigantes reclaman a Freia. 3. Wotan y Loge capturan a Alberich. 4. Alberich les entrega el anillo y lo maldice. 4. Erda anuncia el fin de los dioses. 4. Wotan entrega el anillo a los gigantes. Fafner mata a Fasolt.			XIV			
				XIV			
Die Walküre	I.1. Siegmund llega a casa de Hunding.						
	I.2. Siegmund narra su pasado furtivo.						
	I.3. Sieglinde narra su matrimonio forzado. Siegmund extrae la espada del fresno.			VIII III VII			
	I.3. Siegmund yace con Sieglinde.						
	II.1. Fricka exige la muerte de Siegmund. II.2. Wotan ordena a Brünnhilde la muerte de Siegmund. II.3. Huida de Siegmund y Sieglinde. II.4. Brünnhilde anuncia a Siegmund su muerte.						
	II.5. Wotan mata a Siegmund.						
	III.1. Brünnhilde entrega a Sieglinde los fragmentos de la espada.			XI XII XXI			
	III.2/3. Wotan se despide de Brünnhilde.			Sigrdrífumál			
Siegfried	I.1 Siegfried azuza un oso contra Mime.				XVI		
	I.1. Mime relata a Siegfried su pasado.						
	I.2. Wotan reta a Mime a un torneo del saber. I.3. Siegfried forja la espada de su padre.			Vafþrúðnismál Reginsmál	Gylfaginning, 13-16 Skáldskaparmál, 40	XV	
	II.1. Wotan explica sus planes a Alberich.						
	II.2. Siegfried mata a Fafner y obtiene el anillo. II.3. Siegfried mata a Mime.			Fáfnismál	Skáldskaparmál, 40	XVIII-XX	III, XV
	III.1. Wotan invoca a Erda.			Baldrs draumar			
	III.2. Siegfried rompe la lanza de Wotan.					XIII XXI-XXII	
	III.3. Siegfried despierta a Brünnhilde.			Sigrdrífumál Völuspa	Skáldskaparmál, 41 Gylfaginning , 50		
Götterdämmerung	P. Las nornas anuncian en fin de los dioses.						
	P. Siegfried se despide de Brünnhilde y le entrega el anillo.				XXV		
	I.1. Hagen trama su plan contra Siegfried.						
	I.2. Siegfried llega a la corte de Gunther. Jura fidelidad a éste y se compromete con Gutrune.			Sigurðarkviða hin skamma	Skáldskaparmál, 41	XXVIII	III, V, VIII
	I.3. Waltraute pide a Brünnhilde que devuelva el anillo al Rin para evitar el fin de los dioses.						
	I.3. Siegfried somete a Brünnhilde disfrazado de Gunther y le quita el anillo.			Sigurðarkviða hin skamma	Skáldskaparmál, 41	XXIX	VI, VII, X
	II.1. Alberich desvela a Hagen. II.2 – Siegfried y Gutrune preparan las bodas. II.3 – Hagen convoca a los vasallos.						IX, XIII
	II.4. Brünnhilde acusa a Siegfried de traición.				Skáldskaparmál, 41	XXX	
	II.4. Brünnhilde y Siegfried juran sobre la lanza. II.5. Brünnhilde reclama a Gunther la muerte de Siegfried. Hagen será el brazo ejecutor.			Sigurðarkviða hin skamma	Skáldskaparmál, 41	XXXII XVI	XIV XV
	III.1. Las ondinas anuncian a Siegfried su muerte.			Grípisspá			
	III.2. Siegfried revela la verdad sobre Brünnhilde.						
	III.2. Hagen mata a Siegfried por la espalda. III.3. Gutrune acusa a Gunther y Hagen por el asesinato.			Brot af Sigurðarkviðu – Guðrúnarkviða I –Sigurðarkviða hin skamma	Skáldskaparmál, 41	XXXII	XVI XVII
	III.3. Brünnhilde se inmola en la pira de Siegfried.				Skáldskaparmál, 41	XXXIII	

Libre invención

Edda poética

Libre recomposición sobre fuentes literarias

Edda de Snorri

Los hechos históricos	s. I – El líder Arminius (Sigfrido) une a las tribus germánicas y derrota a los romanos en la batalla de Teutoburgo (9 d. C.). Será asesinado por miembros de su misma tribu en el año 21 d. C.
	s. V – El general romano Flavio Aecio derrota al rey Gunther de Burgundia (436 d. C.). Al año siguiente enviará a los hunos a destruir su reino, provocando la matanza de 20.000 burgundios
	s. VI – La princesa visigoda Brunegilda (Brunilda) contrae matrimonio con el rey franco Sigeberto (567 d. C.). Su reinado estará marcado por una mortífera y duradera enemistad con la reina rival Fredegunda
Las leyendas medievales	ca. 1000 – Grabado de Ramsundsberg (Sö 101). La más importante de las denominadas “Piedras de Sigurd” suecas, ilustra las hazañas de Sigurd (Sigfrido)
	ca. 1200 – Nibelungenlied (<i>Cantar de los nibelungos</i>). Poema épico nacional alemán que relata los avatares de Sigfrido en la corte de Gunther, así como la muerte de éste a manos de Atila.
	ca. 1220 – Edda Menor . Manual de poesía escáldica escrito por el islandés Snorri Sturluson. Contiene un resumen de la mitología germánica.
	ca. 1270 – Edda Mayor . Compilación de poemas escáldicos compuestos entre los siglos IX y XIII.
	ca. 1400 – Volsunga Saga . De origen noruego, contiene eventos de la saga de Sigurd desaparecidos de la <i>Edda Mayor</i> (gran laguna)
	1530 – Das Lied vom Hürnen Seyfrid (<i>Cantar de Sigfrido el de la piel dura</i>). Poema alemán tardío sobre la juventud de Sigfrido
	1557 – Der Hürnen Seyfrid . Tragedia escrita por Hans Sachs (protagonista de <i>Los maestros cantores wagnerianos</i>) sobre las aventuras de Sigfrido
El renacimiento romántico	Wilhelm Grimm publica <i>El cantar de Grimild</i> (1808), las <i>Sagas alemanas de héroes</i> (1827)
	Friedrich Heinrich von der Hagen publica ediciones populares del <i>Cantar de los nibelungos</i> (1810), los <i>Cantos de la antigua Edda</i> (1812), la <i>Volsunga saga</i> (1814), el <i>Libro de los héroes</i> (1820-1825), y <i>El Libro alemán de los héroes</i> (1855)
	Karl Lachmann publica <i>Der Nibelunge Not und die Klage</i> (1826), primera edición crítica de <i>El cantar de los nibelungos</i>
	Karl Simrock publica una edición moderna de <i>El cantar de los nibelungos</i> (1827), la primera traducción completa de la <i>Edda poética</i> (1851) y el <i>Diccionario de mitología germánica</i> (1853-1855)
	Jacob Grimm publica su <i>Mitología germánica</i> (1835)
	Ludwig Ettmüller publica <i>Los cantos de la Edda de los nibelungos</i> (1837) en versión poética con aliteración
	Christian Friedrich Hebbel publica su trilogía dramática <i>Los nibelungos</i> (1862)
La epopeya wagneriana	1844 – Llamamiento de Friedrich Theodor Vischer a la composición de una ópera heroica basada en <i>El cantar de los nibelungos</i>
	1848 – Redacción del ensayo <i>Die Wibelungen</i> . Redacción del poema <i>La muerte de Sigfrido</i>
	1849 – Lectura de <i>Pensamientos sobre la muerte y la inmortalidad</i> de Feuerbach
	1851 – Redacción del poema <i>El joven Sigfrido</i>
	1852 – Redacción de los poemas <i>La valquiria</i> y <i>El oro del Rin</i> y revisión de los dos Sigfridos, que pasarán a titularse <i>Sigfrido</i> y <i>El ocaso de los dioses</i>
	1854 – Finaliza la composición de <i>El oro del Rin</i> . Lectura de <i>El mundo como voluntad y representación</i> de Schopenhauer
	1874 – Finaliza la composición de <i>El ocaso de los dioses</i>
	1876 – Estreno en Bayreuth de <i>El anillo del nibelungo</i>

LA REALIDAD COMO CONTRADICCIÓN

A menudo, la aparente disparidad entre el tema “ascendente” del despertar de Brunilda y el “decendente” del ocaso de los dioses ha desconcertado a los comentaristas. Los mismos personajes que en *Sigfrido* celebran una ceremonia solar de la liberación de la conciencia humana, parecen sumirse en *El ocaso de los dioses* en una opereta de celos, traiciones y burdas maquinaciones. Esta contradicción es más aparente que

real si nos liberamos del hábito de querer entender los mitos y leyendas (así como las recomposiciones wagnerianas) desde un punto de vista lineal, en vez de cómo lo que son: superposiciones. Es entonces cuando *Sigfrido* y el *Ocaso* se muestran como las dos caras de una misma moneda, la visión utópica y el reverso real del mismo asunto, y no como la continuidad de una con respecto a la otra —al fin y al cabo, *Sigfrido* también culmina en un ocaso de los dioses, por más que éste sea sólo invocado, y no escenificado. En una fa-

mosa carta escrita en 1854 desde el exilio a August Röckel, antiguo compañero de fatigas revolucionarias en Dresde, Wagner resumía así el sentido de su obra: “Para mí, el poema tiene un único significado: la descripción de la realidad [...] en toda su verdad sin distorsiones y en sus contradicciones esenciales, contradicciones que en su infinita variedad engloban incluso a lo que es recíprocamente repelente”. Invitamos al lector a sumergirse y disfrutar de nuevo de este paradójico “único significado” pleno de contradicciones. 🌿



Rafael Fernández de Larrinoa. ¿Qué aspectos de *El anillo del nibelungo* considera más acertados en relación con el espíritu de los mitos originales?

Enrique Bernárdez Sanchís. Es difícil señalar alguna cosa concreta. Es la imagen conjunta la que nos proporciona una lectura épica de los dioses, los demás seres, y los mitos. Recoge muy bien, me parece, los conflictos en torno a Freya, así como el ambiguo papel de Loki/Loge. Odín es, sin duda, una creación perfecta, y Sigfrido se corresponde muy bien a la imagen que de él da la *Saga de los Volsungos*. Más que los sucesos, creo que son los personajes los que más se acercan al original nórdico. Es curioso que cuando tiene que optar entre el poema alemán de los nibelungos y los poemas de la *Edda* y la *Saga de los Volsungos*, prefiere lo nórdico: entiende que el poema alemán es una versión tardía, “caballeresca”, de aquellos mitos, y él quiere ir más a la profundidad del mito, a los tiempos más antiguos, que a lo caballeresco (para eso tiene a *Lohengrin* o a *Los maestros cantores*).

R. F. L. ¿Y qué aspectos de la obra considera que le son más extraños?

E. B. Wagner hace una adaptación propia de la mitología, aunque basándose en lo que era la interpretación más habitual en su tiempo: sobre todo (y como consecuencia del nacionalismo pangermánico de base alemana que él mismo favorecía) la idea de que el paganismo de los germanos era igual en todas partes y en todas las épocas. Idea tomada de la interpretación de la mitología griega por entonces: los griegos tenían una mitología clara, precisa, con relaciones bien definidas y básicamente

Enrique Bernárdez es catedrático de Filología Inglesa de la Universidad Complutense de Madrid y es autor del libro *Los mitos germánicos* (Alianza Ensayo, 2002). Conversamos con él a propósito de las fuentes literarias de *El anillo*.

inmutable en el tiempo y, sobre todo, en el espacio. Hoy sabemos perfectamente que las cosas no eran así. La introducción de Loki como Loge, por ejemplo, parte de ese supuesto y, al mismo tiempo, de un análisis erróneo de la función de este personaje, que se ve como dios del fuego (de ahí el nombre alemán).

Lo cierto es que Wagner hace con la mitología lo mismo que con el verso germánico: en el *Anillo* encontramos versos que cumplen bastante bien los principios del verso germánico, pero Wagner lo ‘perfecciona’, siguiendo algunas características que no son germánicas sino nórdicas, tal como aparecen en la poesía de los escaldas. El verso germánico era común a alemanes (el más antiguo, el *Hildebrandslied*), ingleses (*Beowulf* y otros muchos poemas), sajones (un poema llamado *Heliand*, por ejemplo). En cambio, los escaldas construyen poemas mucho más complejos formalmente y son exclusivos del norte. También en la *Edda* hay algunos metros que no aparecen por ningún lado fuera del mundo nórdico. Para Wagner, como para todo el mundo en su época, existe una unidad esencial, y si no hay escaldas ingleses o alemanes es sobre todo casualidad.

Lo mismo hace con lo mitológico y lo literario. Sabe combinar las diversas fuentes nórdicas y alemanas. Con todo ello hace una historia en la que se distinguen perfectamente, y con bastante fidelidad, los personajes mitológicos y sus acciones, aunque todo ello en una construcción literaria unitaria... que jamás existió.

R. F. L. ¿Alguna omisión o adición en particular?

E. B. Lo que resulta más extraño en Wagner no es lo que él mismo añadió o modificó, sino esa visión pangermánica que, sin embargo, ha conservado cierta vigencia hasta hace poco tiempo. Al ver, oír y leer el *Anillo* estamos efectivamen-

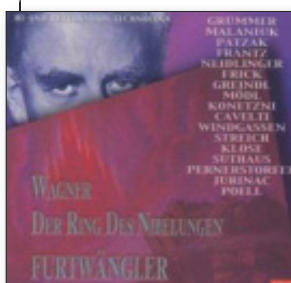
te en un mundo mitológico claramente nórdico-germánico, y algunos personajes son ciertamente como nos los imaginaríamos. Claro que Wagner nos presenta a ratos unas valquirias demasiado simpáticas, pero eso es también parte del “mito sobrevenido”. Yo no veo el mundo mítico de Wagner como especialmente decimonónico (excepto en sentido real, claro), igual que su música es, para mí, mucho menos decimonónica que la de otros de su época (incluidos Mahler y Bruckner). Algunos diálogos de frases cortas, que forman conjuntamente versos, corresponden muy bien a cosas que encontramos en las *Eddas* (conversaciones muy rápidas, casi fragmentarias, en una composición conjunta de sentido), y me resultan musicalmente modernísimos.

R. F. L. ¿Cómo ha influido o afectado *El anillo del nibelungo* en la percepción actual (desde un punto de vista más o menos popular) de la mitología germánica?

E. B. En general, se tiende a ver la mitología germánica en términos de la versión que ofrece Wagner, que para mucha ha pasado a ser una autoridad en este terreno. ¡Incluso hoy! Naturalmente, para la mayoría de las personas se trata de información muy de segunda o tercera mano, pues no muchos han visto el *Anillo*, y mucho menos han leído el texto. En cierta medida, esta forma de ver las cosas llega a través de vulgarizaciones alemanas ya con años. Pero incluso entre especialistas en religiones antiguas hay cierta tendencia, si no a ver a Wagner como el mejor transmisor de esa mitología, al menos como representante de la visión de la mitología y la religión germánica que sirvieron a Wagner como punto de partida. Hoy sabemos, por ejemplo, que buena parte de la mitología en cuestión no es “germánica” sino exclusivamente escandinava.

Rafael Fernández de Larrinoa (1972) es titulado superior de Musicología. Actualmente ejerce como profesor de Historia de la Música en la Escuela de Música Creativa, y de profesor de Armonía y Composición en el Conservatorio Teresa Berganza de Madrid.

RECOMENDACIONES DISCOGRÁFICAS



WILHELM FURTWÄNGLER

Orquesta Sinfónica de Roma de la RAI. Frantz, Mödl, Suthaus, Windgassen, Konetzni

Sonido: ★★

Valoración: ★★★★★

GEBHARDT JGCD 0060 ADD 14 CD 1953

Los registros conservados del *Anillo* anteriores a la II Guerra Mundial son grandes selecciones o versiones severamente mutiladas del ciclo. Documentos como los fragmentos bayreuthianos grabados a partir de 1904 por The Gramophone and Typewriter Company (Gebhardt JGCD0062), los parisinos de 1930 de Pathé Records (Gebhardt JGCD0016), el “Potted Ring” (*Anillo* enlatado) grabado por HMV entre 1927 y 1932 (Pearl, GEMM9137), el *Anillo* metropolitano de Artur Bodanzky, a partir de transmisiones radiofónicas entre 1935 y 1937 (Naxos, 8 501106 740) y los fragmentos londinenses furtwänglerianos de 1937/1938 (Gebhardt, JGCD0003), testimonian una era de voces legendarias, como las de Lauritz Melchior (el tenor wagneriano del siglo), Kirsten Flagstad, Frida Leider o Friedrich Schorr.

Las grabaciones completas sólo se darán a conocer tras la II Guerra Mundial, y ofrecerán pronto resultados artísticamente sobresalientes en el *Anillo* vienés de Rudolf Moralt de 1949 (Gebhardt, 0040) de cuidada dirección y excelente sonido monoaural (la primera interpretación del *Anillo* en Europa tras la guerra, en versión de concierto), y la milanesa de Furtwängler de 1951 (Gebhardt, JGCD0018), de sonido y rendimiento orquestal bastante crudo y tenores en declive, pero única muestra de la Brünnhilde de Kirsten Flagstad completa (la primera escenificación europea tras la guerra, unos meses antes de la reapertura del Festival de Bayreuth). La superior calidad del sonido y la mayor homogeneidad vocal favorecen al *Anillo* romano del director berlinés de 1953, quien repite, con matices, su lectura “trascendental” de dos años antes.



JOSEPH KEILBERTH

Orquesta del Festival de Bayreuth. Hotter, Varnay, Windgassen, Vinay, Brouwenstijn

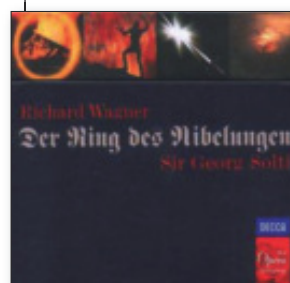
Sonido: ★★★

Valoración: ★★★★★

TESTAMENT SBT14 1412 ADD 14 CD 1955

Los *Anillos* registrados en Bayreuth durante los años cincuenta constituyen por sí mismos un capítulo aparte (y fundamental) de la historia fonográfica de esta obra. La misión liderada por Wieland, nieto del compositor, de refundar el wagnerianismo tras el horror nazi, despojándolo de toda la ideología racista que se le había ido adhiriendo, dio con un puñado de artistas irrepetibles cuyo compromiso y categoría sentaron época para los tiempos venideros. Actualmente están disponibles completos tres de Keilberth (1952, 1953 y 1955), uno de Krauss (1953) y tres de Knappertsbusch (1956, 1957, 1958), que han ido apareciendo en el mercado con cuentagotas desde los años setenta.

Wieland Wagner favoreció a los directores que él mismo denominó “latinos” por la ligereza (relativa) de sus *tempi*. Allí estuvieron Karajan (en el 51), Keilberth y Krauss para responder a estos requerimientos, aunque el abandono del primero y el fallecimiento del tercero acabaron por situar al “germánico” Knappertsbusch al frente del proyecto en el momento artísticamente más maduro de la década. El trabajo de equipo, compartido por cantantes paradigmáticos de sus respectivos roles, como Astrid Varnay (Brünnhilde, sin olvidar la Mödl de Keilberth/1953), Wolfgang Windgassen (Siegfried), Hans Hotter (Wotan), Gustav Neidlinger (Alberich), Josef Greindl o Paul Küen (Mime), destaca sobre los logros de cada ciclo particular. Ciertamente es que las valquirias de Kna despliegan una fuerza telúrica (especialmente la de 1958 con Jon Vickers) desconocida por las otras ‘kas’, pero nos decantamos por el *Anillo* del 1955 por ser el único entre ellos (y el primero de la historia) en registrarse con sonido estereofónico.



GEORG SOLT

Orquesta Filarmónica de Viena. London/Hotter, Nilsson, Windgassen, King, Crespin

Sonido: ★★★

Valoración: ★★★★★

DECCA 4555552 ADD 14 CD 1965

La de Solti no sólo es la primera grabación comercial de la historia de la tetralogía, sino que es la más vendida y conocida, así como la que ha recibido el reconocimiento unánime por parte de la crítica. Sentado su innegable valor histórico, cabe decir que la perspectiva proporcionada por la posterior aparición de nuevas grabaciones y la recuperación y restauración de registros anteriores obligan a revisar su estatus artístico, bastante sobredimensionado. El sonido (en especial los efectos especiales de John Culshaw) ha envejecido; la dirección, aunque espectacular, resulta desalmada en comparación con otras (Kna, Krauss) o carente de intención (Karajan); de hecho los mejores momentos de esta tetralogía son sus momentos vocales (Nilsson básicamente, pues a Hotter o a Windgassen es mejor escucharlos en Bayreuth). La de Karajan (DGG, 1968) presenta problemas de otra índole (peores voces, salvo en *La walkyria*, que cuenta con Vickers) y un enfoque de dirección excéntrico en el aspecto tímbrico (carácter cuasi camerístico) aunque de enorme personalidad. Por ello sería deseable la comercialización en serie económica de la casi desconocida de Hans Swarowsky (Weltbild, 1968), de producción más modesta y precipitada pero apasionante escucha, gracias a una dirección de inigualada teatralidad, transparencia e intención (menos efectiva en *La walkyria*) apoyada en un elenco femenino de impresionante fuste vocal (liderado por una Kniplova que no tiene nada que envidiar a Nilsson). La comparación entre estas tres versiones de estudio (las tres primeras de la historia del disco) resulta, por ello, muy instructiva e incita al revisionismo.



PIERRE BOULEZ

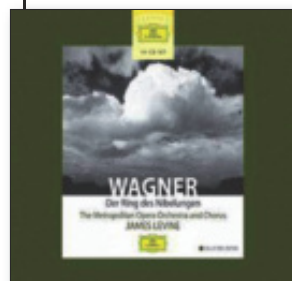
Orquesta del Festival de Bayreuth. McIntyre, Jones, Jung, Hoffman, Altmeyer

Sonido: ★★ ★

Valoración: ★★ ★ ★

DEUTSCHE GRAMMOPHON 440 073 405 8 DVD 1981

Bayreuth presencia una lenta pero inexorable decadencia de sus *Anillos* durante los años sesenta y setenta. Junto a la tan nombrada “crisis de voces” hay que citar la pérdida del carácter histórico de los primeros festivales de posguerra y la crisis de un modelo de trabajo en equipo que cederá cada vez más al *star system*. Frente a los siete *Anillos* de los años cincuenta, solo tres entre los años sesenta y ochenta han sido comercializados: Rudolf Kempe (1960), Karl Böhm (1969) y Pierre Boulez (1981), el primero en sonido monoaural, el segundo en estéreo y comercializado por Philips y el tercero grabado en audio y vídeo y comercializado también por Unitel y el sello holandés. El ciclo de Kempe es un trabajo serio pero de transición a un estadio que nunca llegó: Wieland impulsó de nuevo el concepto *latino* e impulsó el acercamiento al festival de “heterodoxos” como Böhm y Boulez, quienes registraron dos de los ciclos más rápidos de la discografía. El primero comandó un *Anillo* que confunde apasionamiento con precipitación y tratamiento grosero del sonido, pero que cuenta aún con enormes glorias vocales (Nilsson, Windgassen). El segundo realizó un *Anillo* que hoy calificaríamos como respetuoso y moderno (incluso aséptico) pero que causó el mayor escándalo de la historia del festival. La edición en vídeo se beneficia del animal escénico que es Gwyneth Jones (la última Brünnhilde de verdadera raza) y sufre en *Sigfrido* de la incompreensión de Chéreau del personaje y de la poca estatura (vocal y artística) del cantante. Puestos a comparar con versiones rápidas, hágase con la más rápida de todas, la romana de Sawallisch (Myto, 1968), también muy instructiva.



JAMES LEVINE

Orquesta del Metropolitan Opera House. Morris, Behrens, Jerusalem, Lakes, Norman

Sonido: ★★ ★ ★

Valoración: ★★ ★ ★

DEUTSCHE GRAMMOPHON 073 043-9 DDD 14 CD 1989

La edad de oro (en sentido literal) de la discografía tenía forzosamente que repoblar el mercado de nuevas grabaciones de estudio de la tetralogía en sonido digital. La primera de ellas, la de Janowsky (Eurodisc, 1980), entró con el pie algo torcido debido al planteamiento mercenario de su reparto *all star*, a una toma de sonido que no cumplió con las expectativas y a una cierta impersonalidad directorial. Pese a ello, es una versión bastante más digna de lo que se ha dicho. Las verdaderas superproducciones llegarían a finales de la década de manos de James Levine y Bernard Haitink (EMI, 1991), recientemente reeditadas en serie económica y excelentes para el oyente primerizo gracias a su bellísimo sonido y a que reúnen a las mejores voces del momento (entre las cuales destaca el incommensurable Wotan de James Morris, o el empático Siegfried Jerusalem), de una calidad global superior a todo lo visto tras el inicio de la crisis de la industria discográfica. Levine firma una versión en DVD de estética decimonónica y con un reparto similar que es, sin lugar a dudas, la mejor sonada y cantada de toda la videografía. De esta misma década datan la tetralogía muniquesa de Wolfgang Sawallisch (EMI, 1989), grabada en vivo en edición videográfica que no se ha publicado en DVD pero sí se hizo en formato Laserdisc, y la japonesa de Takashi Asahina (Fontec, 1987), en versión de concierto. Sorprende el buen estilo de las voces (todas japonesas) y de la orquesta (algo cautelosa a veces), pero, sobre todo, llama la atención el entusiasmo de todo el equipo: una versión con toda la carne en el asador.



DANIEL BARENBOIM

Orquesta del Festival de Bayreuth. Tomlinson, Evans, Jerusalem, Elming, Secunde

Sonido: ★★ ★ ★

Valoración: ★★ ★ ★

TELDEC 62317-2 7 DVD 1991

En la etapa actual asistimos a dos fenómenos: por un lado, el *Anillo* es una obra grabada con enorme asiduidad, hasta el extremo de que cuenta ya con siete ediciones completas en DVD. Por otro lado, la crisis de las discográficas obliga a que las grabaciones (tanto de audio como de vídeo) estén ligadas a producciones realizadas por teatros de ópera que difícilmente pueden cubrir con iguales estándares de calidad los enormes recursos que demanda este ciclo. El último *Anillo* de Bayreuth comercializado en CD y DVD, grabado aún en tiempo de vacas gordas, resta aún como marca a batir por los que le han sucedido, gracias a su notable reparto (el cual como mínimo es creíble dramáticamente y cuenta con carismáticos cantantes) como a lo cuidado de su producción. Frente a éste, el ciclo holandés de Haenchen (con una dirección musical poco interesante) no transmite en su trasvase a vídeo la espectacularidad del montaje original; el de Zagrosek (muy bien sonado) sufre por el baile permanente de cantantes y directores de escena y por el engolamiento deconstructivista de éstos; y el de De Billy resulta pobre en casi todos los aspectos. El de Schönwandt se beneficia de una inteligente y original puesta en escena, pero no es muy locuaz orquestalmente hablando. Como *Anillo ideal* en vídeo recomendamos el Oro de Schönwandt (Decca, 2006), *La walkyria* de Rattle (Bel Air, 2007), el *Siegfried* de Barenboim y el electrizante *Ocaso* de Boulez. Entre los *Anillos* recientes en audio, destacamos el de Asher Fisch (Melba, 2004), joven promesa israelí que hace sonar como los ángeles a una orquesta australiana desconocida y aprovecha mejor que ninguna otra la espacialidad del SACD.