



EL TRIBUNO MUSICAL: NOBLEZA Y ARETÉ EN RICHARD WAGNER

Miguel Salmerón Infante
Universidad Autónoma de Madrid, España

Recibido: 04/05/2015

Aceptado: 18/05/2015

RESUMEN

Este artículo intenta estudiar cuál fue la postura de Richard Wagner ante la nobleza. Por un lado examinando cuál fue su relación con las cortes reales en las que efectivamente trabajó y por otro detectando cuál fue la virtud noble o *areté* que él propuso como alternativa. En nuestro recorrido trataremos la oposición entre ópera seria y ópera bufa, la ideología anti-aristocrática de músicos contemporáneos a Wagner (Meyerbeer, Verdi), la experiencia real de Wagner en las cortes de Dresde y Munich y los libretos de *Rienzi* y *El Anillo del Nibelungo*.

PALABRAS CLAVE: nobleza; *areté*; ópera; corte; drama musical; tribuno.

THE MUSICAL TRIBUNE: NOBILITY AND *ARETÉ* IN RICHARD WAGNER

ABSTRACT

This article attempts a study of Richard Wagner's position about nobility. On the one hand the article examines his relation with the royal courts for them he worked. On the other hand we try to find the keys of his ideal notion of honesty: the *areté* one. For Wagner this honesty is an alternative notion for the real nobility. In our tour we'll discuss about the opposition between *opera seria* and *opera buffa*, the anti-aristocratic ideology of contemporary musicians of Wagner's age (Meyerbeer, Verdi), the real experience of Wagner in the courts of Dresden and Munich and the librettos of *Rienzi* and *The Ring of the Nibelung*.

PALABRAS CLAVE: nobility; *areté*; opera; court; music-drama; tribune.

Miguel Salmerón Infante es Profesor Contratado, Doctor de Estética y Teoría de las Artes, en la Universidad Autónoma de Madrid. Está acreditado como profesor titular por la ANECA, cuenta con dos tramos de investigación y ha dirigido cuatro tesis doctorales. Sus líneas de investigación son la Historia de la Estética, la Estética de la Música, Johann Wolfgang von Goethe y Richard Wagner. Ha traducido y editado a diversos clásicos de la literatura (Goethe, en cinco ocasiones, Hölderlin, Kafka) y el pensamiento (Rosenkranz, Bloch, Koselleck, Weber) en lengua alemana. Estas traducciones y ediciones han sido publicadas por editoriales como Gredos, Cátedra, Espasa, Síntesis, Tecnos o el Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. Correo electrónico: miguel.salmeron@uam.es

EL TRIBUNO MUSICAL: NOBLEZA Y ARETÉ EN RICHARD WAGNER

¿Cuál fue la postura de Richard Wagner ante la nobleza? Contestar a esa cuestión implica y demanda un doble desarrollo: ¿qué posición mantuvo frente a la nobleza con la que efectivamente hubo de bandearse en su vida? y ¿cuál fue su noción de auténtica nobleza, de excelencia, de ἀρετή (areté), que propuso como alternativa a la fáctica mediocridad de su época?

Ya podemos, preliminarmente, ofrecer respuestas a esa doble cuestión. La coexistencia de Wagner con la nobleza efectiva, con las cortes de Dresde y de Múnich, fue más que problemática. Por su parte la noción de excelencia que vindicó está estrechamente relacionada con su programa estético: tanto en relación con la naturaleza que debía tener la producción artística (drama musical y no ópera), como con la figura que debía incorporar el artista, la cual encarnaba por antonomasia, claro está, él mismo. Ideal artístico que ceñía a una recuperación de la tragedia ática, muy especialmente centrada en los procesos de anagnórisis o reconocimiento (SALMERÓN, 2014: 153).

Por otra parte no ha de olvidarse que al hablar de un artista, el principal documento es su obra. Por ello, no sólo tendremos en cuenta el enorme acopio de noticias que Wagner y sus allegados nos legaron sobre la vida del músico (en su epistolario y en el de Cosima y en sus escritos autobiográficos y teórico-estéticos), sino también y muy especialmente sus libretos. Esto es algo muy significativo en él, ni Monteverdi, ni Mozart, ni Rossini, ni Bellini, ni más tarde su contemporáneo Verdi, hicieron sus libretos. Wagner, por el contrario, tal vez, porque no fuera un niño prodigio en la música, fue escritor antes que músico y sí que los escribió, siendo llamado por eso, el *Dichter-Komponist*, el compositor-poeta. De todos modos, aun siendo muy completos en cuanto a su diseño y temática previas, Wagner consideraba que sus libretos eran sólo esbozo hasta que les era infundida poesía por el contacto con la música, posteriormente compuesta

(BAUER, 1988: 100). Con todo, seguir sus libretos es el camino más adecuado para ver no ya sólo la evolución, sino también los meandros de su pensamiento.

Después de esta ubicación previa del tema, nos gustaría, exponer qué itinerario vamos a seguir, pues éste no va a ser de tránsito fluido, sino más bien intrincado, ya que nos exigirá pasar de cuestiones generales a las particularmente relacionadas con Wagner, y ahí el camino de ida y vuelta entre las cuestiones estético-teóricas, las artístico-prácticas y las biográficas será frecuente.

Comenzaremos recordando la contraposición o querrela, estético-política, entre la ópera seria y la bufa. Seguiremos refiriéndonos a la ideología antiaristocrática presente en los más afamados compositores de la generación anterior a Wagner, Meyerbeer, y de la suya, Verdi. Continuaremos recordando las peripecias de Wagner como *Kapellmeister* en Dresde y como protegido de Luis II y foco de todas las reticencias de la corte de Múnich. En nuestro recorrido la exposición del libreto de *Rienzi* precederá a la experiencia de Dresde y la de *El anillo del Nibelungo* seguirá a la vivencia múniquesa.

Todos los tratados de historia y estética de la música valoran capital, tanto desde el punto de vista estilístico-musical como socio-político, el desarrollo del drama musical entre los siglos XVII y XVIII. La polémica estilística, la de los que abogaban por la coherencia frente a la espectacularidad, por el teatro frente a la musicalidad, por el estilo francés frente al italiano es más propia del siglo XVII. Sin embargo en el XVIII, en el ámbito de la sociedad y la cultura, destaca la oposición entre la ópera seria y la ópera bufa. La primera es la promovida por la corte, y se entendía como una producción artística selecta para un público selecto. En consecuencia, sólo los temas distinguidos podrían ser objeto de sus libretos, a saber, los mitológicos, los propios de la tragedia clásica y los bíblicos, principalmente. Por su parte, la ópera bufa tiene un desarrollo, en un principio paralelo a la ópera seria (SMITH, 1970: 103). Ya a principios del siglo XVIII empieza a ser un uso habitual la intercalación de dos *intermezzi* cómicos, entre los tres actos de una ópera seria. Hubo un caso emblemático el de la ópera seria, *Il prigionier superbo* (estrenada en Nápoles en 1833) de Giovanni Battista Pergolesi, entre los tres actos desarrollaba su cómica trama *La serva padrona*, que pasaría a convertirse en ópera independiente. Su estreno en París se produjo en 1752. *Serva padrona, La sirvienta señora*, es un título igualmente significativo. Un apéndice subsidiario y auxiliar, un

sirviente de la señora ópera seria, el *intermezzo* cómico, se convierte en un género propio y autónomo, la ópera bufa. Y todo ello con el añadido de la temática de la obra.

La historia cuenta cómo Uberto, un viejo solterón, está impaciente con su doncella, Serpina, porque se ha vuelto tan arrogante que se cree la dueña de la casa. Ante los frecuentes desplantes, Uberto ordena a Vespone, otro criado, que le encuentre una mujer para casarse de manera que pueda librarse de Serpina. Ésta, por su parte, convence a Vespone, para engañar a Uberto y conseguir que se case con ella. Vespone se hace pasar por un soldado, Tempesta, que le exige a Uberto 4.000 coronas de dote para casarse con Serpina. Como Uberto se niega, Tempesta le amenaza: o paga la dote o se casa con la chica él mismo, pues se da cuenta de que ha amado a la chica desde el principio (GROUT-WILLIAMS, 2003: 229-232).

Ése ha sido el desenlace: la sirvienta se ha convertido ahora en la dueña de la casa. El que está en contacto con los medios de producción, el que trabaja, es en realidad el que tiene los resortes para cambiar la realidad y hacer que esta cambie a su favor. Se cumple aquello que un siglo después en la *Fenomenología del Espíritu* describió Hegel con la llamada por él “Dialéctica del amo y el esclavo” (HEGEL, 1986 :45).

Frente al acartonado remitirse de la ópera seria a temas prestigiosos, la ópera bufa propone una temática sencilla, cotidiana y con sentimientos propios de la gente del pueblo, entendiendo que estos son los esencialmente humanos.

La ópera seria se representaba en los teatros de la corte, la bufa en los de la ciudad. La ópera seria era el emblema del Antiguo Régimen y de una nobleza sobre la que empezaban a proyectarse los rayos de su crepúsculo. La ópera bufa era el estandarte de una burguesía emergente que estaba llamada a dominar los destinos de la nueva época.

Esa dicotomía entre corte y urbe, esa dicotomía entre lo serio y lo bufo, es algo que se ve ejemplificado y superado en la obra operística de Mozart. Mientras que *Idomeneo, rey de Creta* es ópera seria (CAIMS, 2006: 36), *Las bodas de Fígaro* (RICE, 1999: 331) y *Cosí fan tutte* (CAIMS, *op. cit.*: 256) son obras en las que hay una crítica de la ociosa aristocracia que fueron estrenadas en su propio terreno, el teatro de la corte. Finalmente *La flauta mágica* es una obra no sólo de impronta masónica, sino de claves simbólicas contrarias al antiguo régimen. No olvidemos que *La flauta* se estrenó en 1791, último año de la vida de Mozart y dos años después de la Toma de la Bastilla (BUCH, 2004: 195).

Tras las revoluciones burguesas los gustos, y sobre todo los símbolos adheridos a esos gustos cambiaron. Las generaciones posteriores van trocando de un modo muy significativo la relación con lo serio y lo bufo o cómico. Viene a reconocerse y a reivindicarse una ópera seria para el pueblo. Lo serio también puede ser para el pueblo, y aquí pueblo significa burguesía autoconsciente y erigida en sujeto histórico decisivo. La prestigiosa gravedad requerida puede lograrse apelando a la tragedia de la Edad Moderna y la Contemporánea. Eso lo podemos ver muy especialmente en un músico que nació en 1813, el mismo año que Wagner, Giuseppe Verdi. En los libretos de las óperas de Verdi, mayoritariamente firmados por Francesco Maria Piave y por Arrigo Boïto, es frecuente la inspiración en Shakespeare (*Otello*, *Macbeth*, *Falstaff*) y en Schiller (*Luisa Miller*, *I masnadieri*, *Don Carlo*). La adopción de Shakespeare es la que especialmente cumple con el criterio de esa grandeza demandada por la nueva clase dominante. La adopción de Schiller en los libretos, más presente en el primer que en el último Verdi, va en una línea no sólo reivindicativa, sino también beligerante. En *Kabale und Liebe* (inspiradora de *Luisa Miller*), en *Die Räuber* (en la que se basa *I masnadieri*) y en *Don Carlos* (fermento de *Don Carlo*) el noble o el monarca son los malvados sustentadores de la injusticia, los victimarios de luchadores por la libertad y los ejecutores de la opresión. Sin embargo el lugar donde se halla la inquina contra la nobleza de un modo más intenso es en *Rigoletto*, de Verdi, con libreto de Francesco Maria Piave, basada en *Le roi s’amuse* de Victor Hugo. En esta ópera el Duque de Mantua seduce a la hija de su bufón Rigoletto. Éste intenta vengarse pagando a un asesino a sueldo para que lo elimine. Pero su hija Giulia, la Blanche de Hugo, se hace pasar por su pérfido amante, muriendo en su lugar. El primer rapto de Giulia es propiciado por los cortesanos de Mantua, de la que es amarga semblanza el texto de esta aria correspondiente al papel del bufón:

Cortigiani, vil razza dannata
 Per quel prezzo vendeste il mio bene?
 A voi nulla per lóro sconviene,
 Ma mia figlia è impagabil tesoro.
 La rendete o, se pur disarmata,
 Questa ma per voi fora cruenta;
 Nulla in terra più l’uomo paventa,

Se dei figli difende l'onor.¹

La escena es de un rotundo patetismo. Poco después de esta imprecación, Rigoletto suplica a los nobles que le informen del paradero de su hija. Y apela a la auténtica nobleza, a la excelencia y magnanimidad, a la areté.

Ebben, piango. Marullo, Signore
Tu ch'ai l'alma gentil come il core
Dimmi or ti dove l'hanno nascosta?²

Es sumamente interesante que la apelación de Rigoletto no es ya al grupo, sino a un individuo. En las palabras de Rigoletto, Marullo es distinguido del resto de los cortesanos a los que se hace referencia con un plural despectivo “...dónde la han escondido...”. Aquí hallamos el reconocimiento implícito de que la virtud de lo noble es algo individual. La vileza es del grupo indefinido que se comporta como chusma, sin embargo la virtud es atesorada por el individuo. Que la nobleza no es algo con lo que se nace por la pertenencia a una clase, sino algo que se alcanza con la propia conducta y las propias obras y queda constatado en la personalidad (“Tú que eres noble de alma y corazón”). Pertenece a la ideología burguesa que los méritos, los logros, sociales y económicos pueden obtenerse a lo largo de la vida. Cualquiera puede convertirse en un respetable burgués con su iniciativa y su esfuerzo. *Rigoletto* fue una ópera revolucionaria, tanto en lo ideológico como en lo musical, pues diluyó hasta la mínima expresión las fronteras entre el aria y el recitativo (BUDDEN, 1984: 483)

Richard Wagner estaba llamado a convertirse en un autor antinobiliario. De hecho una de sus obras de juventud, *Rienzi*, tiene como protagonista a personaje histórico que fue un acendrado enemigo de la nobleza romana. Nicola Gabrini (1313-1354), más conocido como Cola di Rienzi, quiso recuperar para Roma la grandeza de tiempos de la república, suprimiendo el poder ejercido por las familias nobles, fundamentalmente los Colonna y los Orsini. La expulsión de éstos del poder de la ciudad la consiguió en 1347. El papa Clemente VI, que le había mostrado su apoyo, se lo retiró cuando comprobó que

¹ (Cortesanos, raza vil y rastrera/ ¿a qué precio vendisteis mi bien?/ A cambio de oro nada os repugna,/ pero mi hija es un tesoro impagable./ Devolvédmela o ésta / aunque desarmada, os podría herir;/ nada en la tierra asusta al hombre/ cuando defiende el honor de sus hijos).

² (Sí, lloro,...Marullo...Señor/ tú que eres noble de alma y corazón/ dime dónde la han escondido)

el proyecto político de restauración de la república romana iba en detrimento de que los Estados Pontificios mantuvieran intactas sus fronteras. Los nobles se tomaron su revancha ajusticiando a Rienzi. Para la versión en libreto del controvertido político, Wagner se basó en la novela de Edward Bullwer Lytton *Rienzi, el último de los tribunos*. Aquí la muerte de Rienzi no se produce por decapitación, como se produjo históricamente, sino al perecer presa de las llamas que asolan el Capitolio. Esas llamas no le impiden cantar esperanzado a Rienzi: “Mientras permanezcan las siete colinas de Roma, mientras se alce la Ciudad Eterna, verás el regreso de Rienzi”. O dicho de otro modo, mientras Roma siga en pie, podrá volver un tribuno para acabar, para siempre, con el gobierno de los patricios.

Quizás la figura trágica del tribuno Rienzi tenga como imagen simétrica la igualmente trágica figura del patricio Coriolano (CARRASCO MARTÍNEZ, 2015: 102).

El fuego se evidenció como un dilecto elemento para Wagner, que también incendia el Wallhall al final del *Anillo* en *Ocaso de los dioses*. Incendiándolo para que el ocaso de los dioses, dé paso al advenimiento del Reino del amor entre los hombres. Wagner remató *Rienzi*, al igual que el *Anillo*, con dos finales diferentes. En el primero de Rienzi en el estreno de 1842 en Dresde, Rienzi acaba maldiciendo a Roma cuya destrucción es deseo de su pueblo degenerado. El segundo final, el de Berlín de 1847, es el de la esperanzada confianza en el futuro al que hemos aludido más arriba. En el *Anillo* el final definitivo orquestal y leitmotivístico (llamado final Schopenhauer) difiere del inicialmente concebido (el final Feuerbach) en el que Brünnhilde cantaba al advenimiento del amor humano, cuyo dominio sería evidente cuando en el horizonte se viera arder el Wallhall. Ese fuego salvífico, expiatorio y premonitorio del Wallhall es de la misma naturaleza que el fuego del Capitolio. La diferencia radica en que si en el *Anillo* los derrocados son los dioses y los nuevos mandatarios los hombres, en *Rienzi* los derrocados serán los patricios y los vencedores los plebeyos gobernados por su tribuno (STROHM, 1976: 726).

Y en el libreto de *Rienzi*, como ocurría en el de *Rigoletto*, se vuelve a introducir una noción de nobleza como areté o virtud individual y no de grupo y de sangre. El único miembro de la aristocracia que se salva desde el punto de vista personal de la vileza de la que está imbuida su clase es Adriano Colonna, quien es capaz de sentir amor por Irene

Rienzi y compasión por la suerte de Nicola. Los Colonna y los Orsini son caracterizados en bloque como codiciosos disputantes por el poder de Roma. Disputa que sólo interrumpen para unirse ante el peligro que supone el tribuno para el mantenimiento de su estatus.

Y ahora vamos con un apunte biográfico retrotrayéndonos unos años antes.

En 1839 Richard Wagner probaba suerte como músico dramático en París. Su vida era tan precaria, menesterosa y llena de vanos anhelos, de *wishful thinking*, como la del personaje de Rodolfo de *La Bohème* y sus compañeros de correrías eran similares a los de la inmortal ópera de Puccini. El bibliotecario Anders, el filólogo Lehrs (BAUER 1988: 233), el pintor Kietz (*Ibidem*, p. 222), el refugiado político Laube (*Ibidem*, p. 232) formaban junto a Wagner un grupo de auténticos pobres diablos (GREGOR-DELLIN, *op. cit.*: 149). Personas cuyos sueños de grandeza eran tan inconsistentes como tenaces e incontestables eran su hambre y su necesidad. Ni siquiera las recomendaciones habían conseguido más que entrevistas de las que nada se había sustanciado y modestas audiciones que no habían hecho resonar precisamente el nombre del músico alemán. Los subarriendos, los préstamos, el constante arrastrarse, incluso el fingir haber sido encarcelado por deudas para pedir nuevos préstamos (*Ibidem*, p. 159) hacen que Minna Planer no deseé para Richard otro destino que un trabajo fijo de *Kapellmeister* en cualquier ciudad alemana.

Al haber perdido toda esperanza de ver representado *Rienzi* en París, Wagner escribió al rey de Sajonia para ser admitido en la corte y al mismo tiempo al Barón August von Lütichau intendente del teatro de la capital sajona, Dresde (*Ibidem*, p. 150). Posteriormente una muy generosa recomendación epistolar de Meyerbeer hace que el intendente esté dispuesto a representar *Rienzi* en Dresde (*Ibidem*, p. 164). El contacto con la corte sajona se había establecido lo que desató una euforia productiva en Wagner que lo condujo a acometer la escritura del *Holandés errante*.

En 1843 Wagner fue nombrado maestro de capilla. Tal vez lo sensato hubiera sido para él amoldarse a su nuevo rol. Sin embargo es curioso que fue entonces cuando eclosionó toda su ideología revolucionaria y republicana de la que *Rienzi* había sido hasta ahora su máximo exponente. Por una parte el espíritu inquieto de Wagner era difícil que se contentara con esa seguridad burguesa lacayuna de la aristocracia, por otra, las

condiciones políticas objetivas eran evidentemente mejorables. Alemania era una nación de cuarenta y cinco millones de habitantes unida por una lengua y una cultura comunes, desmembrada a su vez en cientos de fronteras. Lamentable situación promovida por su clase dirigente. Algo denunciado por el que fuera elegido por Wagner como director musical de la Corte de Sajonia, su estrecho colaborador August Röckel:

A su frente, esta oropelesca mascarada... Toda esa animación de las Cortes a la vez tan pretenciosa y tan fútil: esta vana fatuidad de una aristocracia, que en vez de ser representante y guía de su pueblo, está totalmente desprovista de toda aspiración seria y superior y se divierte sólo con cintajos, medallitas y crucecitas y con frivolidades de la especie más pueril, por no decir más vituperable (cit. sg. GREGOR-DELLIN, *op. cit.*:202).

La política del Rey de Sajonia, Federico Augusto II, aunque tal vez estaba dotada de mayor dignidad en las formas externas, respondía al obsoleto y caduco patrón descrito líneas más arriba. Anquilosamiento político, denostación del liberalismo, ausencia de libertad de expresión, censura... En definitiva: despotismo maquillado más que ilustrado. En 1845 se produjo un hecho decantador de la situación. Recordemos que Sajonia era una corte católica, y que el diálogo, o tal vez la discusión religiosa con el protestantismo, había sido en Alemania una constante desde el siglo XVI. A mediados del XIX, entre numerosos sajones empezó a cobrar mucha simpatía la figura de un sacerdote católico Johannes Ronge, que denunciaba el absolutismo del papa, el celibato y los excesos del culto. Ronge se convirtió entre sus seguidores en un segundo Lutero. En Sajonia los católicos se dividieron en dos grupos: fieles al papa y reformistas. Cuando en Leipzig el 12 de agosto de 1845, el heredero, el duque Juan, pasó revista general a la Guardia Real, fue recibido poco amistosamente por la multitud a gritos de “viva Ronge”. Los soldados abrieron fuego contra la población y murieron catorce personas (*Ibidem*, p. 206).

Y mientras fermentaba la revolución, Wagner se hizo un febril lector de Ludwig Feuerbach. Dios, el Dios del monoteísmo, omnipotente, omnisciente y absolutamente bueno, no es más que una proyección de la propia humanidad. Siendo esta proyección, consecuencia de la dejación y la irresponsabilidad del hombre. Y siendo esa dejación fruto del individualismo burgués incapaz de pasar de lo privado a lo público de un modo operativo. La humanidad ha de ser consciente de que es un ser colectivo y un ser imperecedero en el tiempo, gracias a la sucesión de las generaciones. De ese modo será capaz de hacer el Reino de Dios en la Tierra, equivalente a la autoconsciencia y al autogobierno de la humanidad (CASTILLA Y CORTÁZAR, 1991: 47).

Wagner, indignado por la situación política y aventado por la lectura de Feuerbach, escribió a Lüttichau renunciando a su puesto. Pero el Barón no estaba dispuesto a dejarlo marchar. Y le dio un permiso con el deseo expreso de que preparara bien la representación de *Rienzi* en Berlín. Y aquí podemos ver palmariamente la enorme y aguda cantidad de contradicciones de la época. Un maestro de capilla, de ideología revolucionaria, pone su cargo a disposición de un miembro de la aristocracia. Éste no se la concede y le deja preparar una obra cuyo contenido es abiertamente revolucionario. Hay que decir, para continuar con esta retahíla de contradicciones, que Wagner, asqueado por tener que aceptar la dádiva de Lüttichau, no deja, sin embargo, de atender esta empresa artística que tanto le atraía. Y una vez vuelto de Berlín y dispuesto a retomar el trabajo como maestro de capilla, le pide al intendente un aumento de sueldo que le es concedido (GREGOR-DELLIN, *op. cit.*: 216).

Tras la caída de Luis Felipe en París en 1848, Sajonia se agitó definitivamente. Los librereros arremetieron contra la censura. Los diputados exigieron la dimisión del gobierno y una nueva ley electoral. Las concesiones se lograron a medias y a duras penas.

La hagiografía wagneriana siempre pone de relieve la condición de revolucionario del músico e intenta ceñir el relato de estos años de su vida a los días de la revuelta de Dresde, rayanos con lo heroico y poco menos que bélicos. Sin embargo su actitud política pública se caracterizó por la confusión durante el bienio 48-49. Si bien es cierto que se afilió a la republicana Unión Patriótica, lo hizo buscando un compromiso con la monarquía reinante. Por otra parte en los escritos políticos de Wagner siempre se mezcla lo puramente ubicable en la dimensión política, con la moral y con la estética. Algo, por otra parte, muy propio del siglo XIX (MAGEE, 2011: 64).

Las elecciones en Sajonia en enero de 1849 dieron lugar a una victoria rotunda de los liberales y los radicales liberales; los conservadores quedaron fuera del parlamento. Wagner no entendió nunca mucho de democracia representativa, es por eso por lo que ha sido siempre reivindicado por la izquierda radical o por el nacionalismo derechista totalitario. Sin embargo con quien hizo muy buena amistad fue con Mijail Bakunin. Éste que encarnaba como nadie al revolucionario profesional, había dejado su residencia en el exilio de París y venía de haber intentado promover un levantamiento en Praga (BAUER,

op. cit.: 60) El espíritu incendiario y aniquilador del ruso y la mezcolanza ideológica de Wagner estaban llamados a una buena consonancia.

Y ahí en ese momento de inflamación, propiciado por el revolucionario de pura cepa, vinieron los actos que acabarían con Wagner en el exilio. En su jardín se empezaron a celebrar reuniones sobre la toma de armas por parte del pueblo. Y el propio Wagner junto a Röckel, encargó a un latonero que les fabricara un buen número de granadas de mano.

La disolución de las cámaras sajonas y el subsiguiente levantamiento popular contra el gobierno provisional lacayo del Rey, fueron el detonante del desenlace final. Las tropas prusianas entraron en Dresde a solicitud del gobierno, la revolución fue aplastada y Wagner hubo de huir a Suiza comenzando un exilio que duraría doce años.

La experiencia de Dresde nos muestra la enorme ambigüedad política de Wagner que contrasta con la resolución con la que siempre encaró su proyecto artístico y estético. Entre el 48 y el 49 Wagner osciló entre el servilismo y la embriaguez revolucionaria. Por un lado no quería perder la confianza ni de Lüttichau ni del Rey, con la intención de que su trabajo de maestro de capilla le sirviera de impulso para lanzarse a su sueño profesional de compositor de ópera. Por otro Röckel y Bakunin le inocularon ideas radicales de transformación social en la que las barricadas se mezclaban con un idealismo feuerbachiano de retazos mesiánicos.

Dejemos pasar unos años. Estamos en 1863. Wagner ya había cosechado un nuevo fracaso en París con *Tannhäuser* en 1861, y no había conseguido que en Viena se estrenara *Tristán e Isolda*. Sin embargo lo realmente preocupante no fueron los fracasos de su obra, consecuencia de la incomprensión del público. Lo que realmente acuciaba al compositor era el impago de múltiples deudas que había contraído. El músico había dejado de ser un fugitivo político y había asumido un rol mucho menos decoroso, el de moroso a la fuga. Y en medio de esa situación lamentable a más no poder se produjo poco menos que un milagro. Estando hospedado en un hotel de Stuttgart cuya estancia fue sufragada por una benefactora, Kathi Eckert, recibió la visita del Consejero Real Franz Seraph von Pfistermeister. Este venía por encargo del Rey Luis II de Baviera a sustraerle de las injusticias del destino. Luis II lo llevó a Múnich, saldó todas sus deudas y dejó que Wagner sosegadamente diera rienda suelta a su creatividad.

Y aquí comenzó para Wagner una nueva obra con un protagonista y un antagonista. Por un lado el Rey justo y dadivoso, dispuesto a construirle en Bayreuth una villa, Wahnfried, y un teatro, la sede de los Festivales anuales de Wagner. Por otro el cicatero ministro Pfistermeister, escamoteador de sus peticiones y censor de lo licencioso de la moral del compositor. Sin duda en ese poco aprecio incidió el deseo de Wagner de intervenir en la política bávara. Su deseo era la redacción de una gaceta dirigida por él, que expresara el pensamiento oficial que debía regir el Estado. Entre el rey y el pueblo no debiera haber mediadores, y el ejército debía ser popular y no defensor de intereses particulares. El ejército y el rey debían reunirse en paradas militares celebradas en la francona localidad de Lechfeld. Este programa, propio de tribuno de la plebe, y en el que pueden verse anticipaciones del día del partido de Núremberg, tenían como primera condición la supresión de la Corte, ésa que lideraba Pfistermeister (GREGOR-DELLIN, *op. cit.*: 540-545) y esa que como decía Piave el libretista de Verdi era una “vil razza dannata”.

Tan “dannata”, tan rastrera que acabó con la vida de su rey, cuando se convirtió en un obstáculo para sus planes, fue con toda probabilidad, ahogado en el lago de Starnberg en 1886 (NOHBAUER, 1988: 88).

Y antes, en aquel Múnich, lleno de intrigas, muchas generadas por él mismo, fue donde Wagner puso música a *Der Ring des Nibelungen* (*El Anillo del Nibelungo*). Sin duda la obra más brillante de Wagner desde el punto de vista literario y también probablemente desde el musical. Esta Tetralogía, despliega argumentalmente la caída de los dioses. Siguiendo primero las claves del ateísmo humanista de Feuerbach, más tarde matizadas por la dualidad *Voluntad-Representación* de Schopenhauer, el libreto muestra un cambio en el gobierno del mundo. Los dioses son destronados, porque los seres humanos, al tener el amor como guía y horizonte, no precisan ya más de ellos. Esta trama cuyo desarrollo y resolución son triunfales en el prólogo (*El oro del Rin*) y la segunda jornada (*Sigfrido*) se transforman en trágicos en la primera (*La Valquiria*) y la tercera y definitiva (*Ocaso de los dioses*).

Sin embargo, la singularidad y originalidad del *Anillo* reside en que ese conflicto cósmico comienza como conflicto psicológico en el interior del dios supremo, Wotan. En sus emociones, al principio sin saberlo, luego tomando gradual conciencia, están

presentes dos fuerzas opuestas en un mismo vector. De un lado está la querencia al poder, a la magnificencia y al reconocimiento que le otorgan su pertenencia a la estirpe de los dioses. Sus hijas, las valquirias que tuvo con la diosa de la Tierra, Erda, confirman su jerarquía, llevando junto a él a los guerreros muertos en batalla, al Walhall. Precisamente las vicisitudes de la construcción de esta residencia es el desarrollo de *El oro del Rin* y su erección su final (WAGNER, *op. cit.*: 92).

Frente a este linaje se halla uno mucho más modesto el de dos gemelos, Siegmund y Sieglinde, que tuvo con una mortal. Estos gemelos apartados en la niñez de su madre y separados, se reencuentran en edad núbil y tienen un hijo, Sigfried (*Ibidem*, p. 115). El amor por sus dos hijos y la tolerancia indiferente con las acciones de su nieto, marcan una diferencia radical y son diametralmente opuestas a la actitud de Wotan con la otra rama de su familia. Siegmund y Sieglinde, para consumar su incestuosa unión han de romper las leyes conyugales. Sieglinde estaba casada con Hunding. Éste reta a muerte a Siegmund y Fricka, trasunto de la Hera griega, exige la muerte del quebrantador de la ley. Wotan delega en su hija y valquiria favorita, Brünnhilde, ese encargo (*Ibidem*, p. 141). Pero se apiada de Siegmund, dejando que mate a Hunding. Wotan, iracundo, le quita a Siegmund la vida, y castiga a Brünnhilde a dormir rodeada de un círculo de fuego, hasta que alguien que no conozca el miedo traspase el círculo y la bese (*Ibidem*, p. 192).

Ese temerario es Siegfried, hijo de Siegmund y Sieglinde.

Brünnhilde, la valquiria traidora, pero en el fondo cumplidora de la voluntad inconsciente de Wotan, y el nieto del mismo Wotan, Sigfried, amándose, propician la quema del Walhall y el ocaso de los dioses (*Ibidem*, p. 442).

En la relación de Wotan con las dos ramas de su familia se manifiesta el conflicto trágico entre el amor y la ley, como si en el interior del dios habitaran una Antígona y un Creonte a la vez. En su vertiente creóntica, Wotan acaba con la vida de su hijo Siegmund y propicia la muerte de su hija Sieglinde. En su vertiente antigónica, Wotan permite que todo siga su curso para que el amor de su nieto y su hija destruyan la obra que él construyó el reinado de los dioses y su sede, el Walhall.

En Wotan se encierran para Wagner lo que debía ser la nobleza de sangre y la nobleza auténtica. De algún modo en Wotan se da esa pulsión innovadora que está

presente en el propio estamento nobiliario y es el único que puede asegurar que el estamento se mantenga:

Este vasto esfuerzo del estamento nobiliar por dominar la sociedad no está exento de una profunda renovación del grupo, que sin renunciar al origen, la cuna, la sangre...o la raza, pues sobre ellos se asentaba y legitimaba su predominio, la esencia misma de su fortaleza, vendrá acompañado de variaciones con frecuencia rayanas en lo mitológico, aunque a la postre se mostrarán eficaces y de una indudable operatividad social (HERNÁNDEZ FRANCO/ GUILLÉN BERRENDERO/ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, 2015: 10).

Sin embargo Wotan añade una nueva vuelta de tuerca. ¿No será que la mejor innovación es la disolución? La nobleza de sangre es algo a lo que se debe renunciar, dejando que el devenir de los hechos, guiado por un impulso noble, pero no nobiliar, lleve a quemar el Walhall y acabe con los dioses. La nobleza auténtica, la areté, es la consecución de esa renuncia y está situada en el corazón de los seres humanos.

Y paradójicamente ese argumento mesiánico-democrático propio de un tribuno, de ese tribuno musical que fue Wagner, se estrenó en un teatro construido por un rey para él, convertido en el primero de los patricios del reino.

Mientras el Walhall caía en la sublimidad de las llamas, Bayreuth celebraba orgulloso su inauguración.

Bibliografía

- BAUER, H.-J.(1988) *Richard Wagner Lexikon*, Bergisch Gladbach, Gustav Lübbe.
- BUCH, D. J. (2004) "*Die Zauberflöte*, Masonic Opera, and Other Fairy Tales. *Acta Musicologica*. Nº 76. pp. 193–219.
- BUDDEN, J.(1984) *The Operas of Verdi, Volume 1: From Oberto to Rigoletto*. London: Cassell.
- CAIMS, D. (2006). *Mozart and his Operas*, Oakland, University of California Press,.
- CARRASCO MARTÍNEZ, A. (2015). Virtuosos y trágicos la figura de Coriolano y la ética nobiliaria. En HERNÁNDEZ FRANCO, J./ GUILLÉN BERRENDERO, J. A./ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, S. (pp. 91-112). *Nobilitas. Estudios sobre la nobleza y lo nobiliario en la Europa Moderna*, Murcia, Doce Calles.
- CASTILLA Y CORTÁZAR, B. (1991). *La Antropología de Feuerbach y sus claves*, Madrid, Ediciones Folio.
- GREGOR-DELLIN, M. (1999). *Richard Wagner. Su vida. Su obra. Su siglo*, Madrid, Alianza.
- GROUT, D. J./ WILLIAMS, H. W. (2003) *A Short History of Opera*, New York, Columbia University Pres.

HEGEL, G. W. F. (1986). *Phänomenologie des Geistes*, en Werkausgabe, Bd. 3., Frankfurt am Main, Suhrkamp.

HERNÁNDEZ FRANCO, J./ GUILLÉN BERRENDERO, J. A./ MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, S. (2015). “Introducción”. *Nobilitas. Estudios sobre la nobleza y lo nobiliario en la Europa Moderna*, Murcia, Doce Calles.

MAGEE, B. (2011) *Wagner y la filosofía*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2011.

NOHBAUER, H. (1988). *Ludwig II*, Hamburg, Rowohlt.

RICE, J. A. (1999) *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago, Chicago University Press.

SALMERÓN, M. (2014) Die innere Gewissheit bei Richard Wagner. Rezeption und Entwicklung in seinen Bühnenwerken. En RAPOSO, B. (ed.) (pp. 149-165) *Richard Wagner- ein einmaliger Rezeptionsfall*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.

SMITH, P. J. (1970) *The Tenth Muse. A Historical Study of the Opera Libretto*. New York, Schirmer.

STROHM, R. (1976). *Rienzi and Authenticity*. *Musical Times* Vol. 117, No. 1603, pp. 725–727.

WAGNER, R. (2003). *El anillo del Nibelungo*, Madrid, Turner.