

RICHARD WAGNER: MITO Y OBRA DE ARTE TOTAL

Profa. Dra. Fátima Gutiérrez¹

RESUMO: Se para Schopenhauer é através da arte que se pode chegar ao conhecimento da natureza íntima das coisas, Richard Wagner acha a arte, além disso, apta a formar moralmente o homem, capaz de regenerar uma sociedade em decadência e salvaguardar a essência da religião quando esta perece sufocada pelos dogmas. Ora, uma tal arte não poderia ser nem individual, nem egoísta ; não mais que um luxo destinado a um pequeno número de espíritos desocupados. Para levar a bom termo seus propósitos os mais elevados, uma tal arte deverá ser coletiva, surgir de um povo e responder a necessidades artísticas comuns. É por isto que o Mestre de Leipzig não se servirá da História para criar seus dramas, mas do Mito, pois que este representa, a seus olhos, uma criação coletiva e autêntica do povo : seu *poema primitivo e anônimo*. Nosso trabalho quer explicar como ele chega a essas conclusões.

Palavras-chave: Wagner. Mito. *GESAMTKUNSTWERK*. Obra de Arte Total.

RESUMÉ: Si, pour Schopenhauer, c'est à travers l'art que l'on peut arriver à la connaissance de la nature intime des choses, Richard Wagner le trouve, en plus, apte à former moralement l'homme, capable de régénérer une société en décadence et propre à sauvegarder l'essence de la religion lorsque celle-ci périclète étouffée par les dogmes. Or, un tel art ne pourrait être ni individuel, ni égoïste ; non plus qu'un luxe destiné à un petit nombre d'esprits oisifs. Pour mener à bon terme ses propos les plus élevés, un tel art devra être collectif, surgir du peuple et répondre à des nécessités artistiques communes. C'est pour cela que le Maître de Leipzig ne se servira pas de l'Histoire, pour créer ses drames, mais du Mythe, puisque celui-ci représente, à ses yeux, une création collective et authentique du peuple: son *poème primitif et anonyme*. Notre travail veut expliquer comment arrive-t-il à ces conclusions.

Mots Clés: Wagner. Mythe. *GESAMTKUNSTWERK*. Œuvre d'art Totale.

¹ Universidad Autónoma de Barcelona. España.

*Le génie n'aperçoit pas un chaos sans qu'il lui prenne
envie d'en faire un monde*
G. de Nerval. *Poésies allemandes. Introducción.*

A finales de los años 40, la vieja Europa del siglo XIX parece abocada a un cambio. El Romanticismo, desde la Revolución de 1789, sigue renovando el arte y las ideas. Gracias a él, ahora, frente a la diosa razón se yerguen, cada vez más poderosos, la fantasía y el sueño; el hombre se cree capaz de encauzar su propio destino y el de su pueblo, en armonía con una Naturaleza que vuelve a ser reconocida como la Eterna Madre; los viejos imperios tiemblan, mientras las nuevas naciones luchan por ser, recogiendo los ecos legendarios de sus pasadas glorias. El liberalismo y el socialismo, en sus sentidos más amplios, empiezan a arraigar en unas conciencias que ya no se sienten cómodas en los rancios moldes de las monarquías absolutas y de derecho divino o los despotismos ilustrados. Pese a sus esfuerzos en el Congreso de Viena (1815), los que habían vencido a Napoleón para devolver los tronos de Europa a sus vetustos dueños ven puesta en entredicho la legitimidad de su poder. Las revoluciones se suceden: 1820 en España, 1830 en Francia, y, por fin, 1848/49 en casi toda Europa. Francia abre el fuego derrocando en tres jornadas (*Les trois glorieuses!*) la Monarquía de Julio e instaurando la Segunda República; pero la mecha ya estaba encendida en el reino de las Dos Sicilias y corre vertiginosamente por las tierras de Italia con promulgaciones de *Statuti* y llamadas a la unificación; al igual que pasa en los reinos de Alemania, empezando por la Confederación del Rin. Entonces, cae Metternich, otro canciller de hierro, pero esta vez del Imperio Austriaco, que huye de Viena mientras el emperador Fernando promete una constitución liberal que sólo va a defraudar a los que tanto la esperaban; también él se derrumbará en este tumultuoso 48, tras las revueltas de Polonia y Hungría. A las teorías liberales y a la voluntad de unidad nacional se unirá, a su vez, una gran crisis económica y, con ella, un buen número de reivindicaciones sociales que avivarán las llamas.

El continente bulle en este 48 que se ha dado en llamar *La primavera de los pueblos* y Richard Wagner no es en absoluto ajeno a este estado de

cosas. Gregor-Dellin nos cuenta la impresión que, entonces, el músico causó en Eduard Hanslick: *No hablaba más que de política; esperaba de la victoria revolucionaria un renacimiento total del arte, de la sociedad, de la religión, un nuevo teatro, una nueva música*². Pese al asombro, casi la indignación, del primer crítico musical de Viena (que bien pudiera ser el referente histórico del Beckmesser de *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Los Maestros cantores de Núremberg*), Wagner hablaba de política y de revolución como de las únicas vías para renovar el arte y, por lo tanto, servirlo; con lo que se ve claramente el orden de preferencia en su tabla de valores. No obstante, desde las *Volksblätter* (el periódico de su amigo, compañero de ideas y también maestro de capilla de la corte sajona en Dresde: August Röckel, demócrata radical y socialista utópico, que había asistido a la revolución de julio de 1830 en Francia, donde conoció al general La Fayette y, el que, poco antes, en la primavera del 48, le había presentado a Bakounine), le oiremos clamar: *¡Que sea destruido todo lo que os oprime y os hace sufrir! Y de las ruinas de este viejo mundo, que surja un mundo nuevo, lleno de felicidad nunca presentida*, (en un artículo al que llama *La Revolución* y aparece sin firma, en Dresde, el 8 de abril de 1849³). La revolución debía derribar a los antiguos dioses, debía derrocar las viejas leyes para crear una sociedad en la que el hombre, dueño de sí mismo, fuera capaz de conquistar la mayor parte de felicidad posible al saber deshacerse del egoísmo y conformarse con la *Necesidad*: con la aceptación del destino mortal que le impone la Naturaleza, ajena a cualquier ley que no sea la que Erda proclama en la Cuarta Escena de *Das Rheingold* (*El oro del Rin*): *Alles was ist, endet* (¡Todo lo que es, acaba!). Pero la Revolución fracasa y Wagner comprende que no ha nacido para la lucha política. No renuncia a cambiar el mundo, aunque lo hará, de ahora en adelante, a través de sus creaciones y de los escritos teóricos que las preparan. Desterrado, privado del acceso

² Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner* (traducido del alemán por O. Demange, J.-J. Becquet, E. Bouillon y P. Cadot). París, Fayard, 1981, p. 233.

³ Vid. Richard Wagner, *Die Revolution* in Kristian Evensen, *Richard Wagner Web Site*, [en línea]. <http://www.trell.org/wagner/revode.html> (página consultada el 3 de agosto del 2013).



a los teatros que podrían representar sus dramas, se para a reflexionar sobre el arte, ése que siempre estuvo en la base de sus planteamientos políticos y por el que seguirá la lucha. Así nace la idea de *Gesamtkunstwerk*, de Obra de Arte Total.

Si, para Schopenhauer, a través del arte se puede llegar al conocimiento de la esencia de las cosas, Wagner le otorga, además, la facultad de poder formar moralmente al hombre, de regenerar a una sociedad en decadencia y de salvaguardar la esencia de la religión cuando ésta perece ahogada por el dogma. Tal arte no puede ser individual, ni un lujo destinado a unos pocos espíritus ociosos; no puede ser egoísta. Para cumplir sus misiones más elevadas, debe ser colectivo, surgir del pueblo y responder a necesidades artísticas comunes. Por eso, Wagner, para crear sus dramas, su obra de arte total, no se sirve de la Historia, sino del Mito, ya que éste es, a sus ojos, una producción colectiva y genuina del pueblo: su *poema primitivo y anónimo*. ¿Cómo llega a estas conclusiones?

A finales de los años 40 y principios de los 50, Richard Wagner ya había formulado, con mucha precisión, las leyes del drama musical que debería constituir el ideal artístico hacia el que se encaminarán todos sus esfuerzos creadores. En ensayos como *Die Kunst und die Revolution* (*El arte y la revolución*, julio del 49), *Das Kunstwerk der Zukunft* (*La obra de arte del porvenir*, 1849-1850), *Kunst und Klima* (*Arte y clima*, 1850) y *Oper und Drama* (*Ópera y drama*, 1851) encontramos toda una teoría artística, que mantendrá hasta el final de su vida; si bien, como vamos a ver, con ligeras variantes o, mejor, matizaciones, debidas a las nuevas experiencias y conocimientos adquiridos en el transcurso de los años. La poderosa intuición del artista le indicaba, desde un primer momento, el camino a seguir, su preocupación intelectual y, con ella, el descubrimiento y estudio de uno de los más grandes pensadores de su época: Arthur Schopenhauer, no hicieron más que reforzar esa primera intuición y, quizá, matizarla, pero no variarla sustancialmente.

Gran admirador del arte helénico, Wagner sostenía que, en el apogeo de esta cultura, destacaba la obra colectiva de un pueblo feliz y unido por el esfuerzo de una voluntad común que surgía de esa necesidad humana, instintiva y profunda, que es la búsqueda de la belleza. Esa

obra colectiva era la tragedia griega ya que, en ella, se armonizaban, a la perfección, todas las artes: si la base que la constituye está formada por la poesía y la música, serán la danza, la mímica y la escultura las encargadas de presentárnosla en un espacio que crean, hermanadas, arquitectura y pintura. Pero esta obra sólo podía florecer en los tiempos en los que entre el hombre y la naturaleza hubiera unión y armonía, en esas felices épocas de *síntesis* en las que predominara el espíritu altruista del amor. Desgraciadamente, al romperse el primitivo vínculo que les mantenía unidos, el ser humano dejó de contemplar a la naturaleza con los ojos del artista; ya no era capaz de obedecer a la ley de la necesidad, por la que se rige su intuición y su instinto; empezó a analizarla y su razón abstracta le llevó a afirmarse contra ella, no con ella. De esta manera, la naturaleza ya no será, para el creador, esa unidad de la que él mismo formaba parte sino una multitud de fragmentos desvinculados los unos de los otros. Y así, en el declinar de la cultura griega, el arte, en Europa, se convierte en ciencia o estética; la religión pasa a ser teología y el mito, crónica de la Historia, mientras el Estado natural se transforma en Estado político, sustentado sobre esas leyes y esos contratos que, grabados en la lanza de Wotan, llevaron a los dioses del Walhalla a su definitivo crepúsculo, como había anunciado Erda, la omnisciente Madre Tierra.

Arrastradas por estas circunstancias, las artes terminan divorciándose, aislándose las unas de las otras hasta una degeneración en la que lo artificial, primero, invade y, finalmente, hace desaparecer lo natural. En esta época de *dispersión* que caracteriza los periodos de la Historia dominados por el *egoísmo*, el artista se debate entre la impotencia y el agotamiento ya que su creación, exclusiva y excluyente, nunca podrá dar la medida completa de lo que quiere expresar, mientras la humanidad, degenerada también por su egoísmo, cae en el sufrimiento y en la desesperanza.

Pero la obra de Beethoven indicaba el camino a seguir para volver al auténtico arte de síntesis que inspiró, en su perfección, a la tragedia helénica. El que fuera, para el maestro de Leipzig, *el más grande de todos los músicos*, había intuido que la sinfonía moderna nace de una pieza de baile que, ejecutada por instrumentos, llama necesariamente al poema,



a la palabra; para precisar, con ella, el sentido de la pura emoción que transmite la música. La *Novena Sinfonía* de Beethoven guardaba las semillas del nuevo arte sintético que debía abrir las puertas a la *obra de arte del porvenir*, al *drama total* que tan lejos estaba, según Wagner, de la ópera alemana, italiana o francesa; puesto que, en contra de lo que pudiera parecer, no se trata en ellas de una fusión de las distintas artes sino de una burda mezcla en la que la poesía, la música y, en ocasiones, la danza intentaban sobresalir cada una por su lado y en detrimento de las demás. Semejante situación, lejos de crear arte, proporcionaba espectáculo; y eso, bien por el hecho mismo de su propia incongruencia, bien por algún alarde técnico, podía *épater le bourgeois*, impresionar al espectador llegándole a través de los ojos o los oídos, pero jamás conseguiría crear en él la experiencia de la totalidad que se dirige directamente al corazón. Todo esto convierte la ópera en el espectáculo del más completo egoísmo destinado a liberar de su infinito aburrimiento a la sociedad frívola y pretenciosa de la que es el fiel reflejo. Sin embargo, Wagner lo comentará en el formidable ensayo que dedica a Beethoven⁴ (1870), grandes poetas como Lessing, Herder, Schiller o Goethe habían intuido que la música y la literatura se necesitan pero aún no habían encontrado el camino que les permitiera encontrarse, sino que tendían a bifurcarlo aún más. Y es que no se trataba de unir verso y melodía (una misma música puede acompañar a distintos poemas) sino de que tanto el músico como el poeta, cada uno con sus propios medios, eligieran el mismo tema para trabajarlo al unísono. Para el maestro de Leipzig, la palabra y la música nacieron siendo una. No es, por lo tanto extraño (aunque sí poco común, exceptuando casos como el de Arrigo Boito) que él mismo fuera el creador de todos sus libretos: *Wort-Ton-Dichter* (poeta-músico), como le gustaba llamarse.

Wagner nos comenta, en el capítulo VI de la segunda parte de *Ópera y Drama*⁵, que, en los comienzos de la humanidad, ésta se expresaba a

través de una *melodía primordial* que, con el tiempo, se fraccionó en palabra y música: la primera sería la encargada de transmitir conceptos, mientras que la segunda suscitaría emociones. De esta manera, la música nunca podría enunciar una relación abstracta, mientras que la palabra jamás conseguiría dar cuenta de un estado de ánimo. Sin embargo, el objeto de un poema es el de retratar el alma humana y, mediante ese retrato, crear el mismo estado en el que lo contempla. Pero, cuanto más tiende la idea a convertirse en emoción, más insuficiente resulta la palabra y más necesaria la música; por ello, el *poeta-músico* deberá centrar el tema de su obra en el sentimiento, la emoción y la pasión del hombre, en su estado más puro, elemental y espontáneo: en un *Eterno Humano* que no podrá encontrar en la crónica de la Historia pero sí en el *Mito*, en esa historia profunda del hombre, libre de toda contingencia y de todo sometimiento a los cambios que imponen los tiempos y las modas. Y, ya que el primer creador del Mito es el pueblo, en el pueblo deberá buscarlo el dramaturgo para acabar su obra, siempre desde la sencillez y reduciéndolo a unas pocas situaciones en las que aparezcan, con toda su profunda verdad, los distintos estados del alma humana. La palabra dará al intelecto los datos que necesita para seguir la intriga, mientras que la música transmitirá al espíritu la vida interior de los personajes. Así, y gracias al impulso del amor, nacerá esa síntesis perfecta que deberá ser el *drama del porvenir* en el que todas las artes se unirán para crear obras en las que poder contemplar la *totalidad de la naturaleza humana*, obras que sean capaces de influir tanto en la razón como en la sensibilidad y la conciencia. De la misma manera que durante el apogeo de la cultura helénica, pero no en un intento de imitarla sino en una voluntad de forjar un arte absolutamente nuevo y superior a lo creado hasta entonces.

Acabamos de ver cómo, en los escritos de Wagner que corresponden al inicio de su exilio, el artista defiende que la música no ha de prevalecer sobre la palabra, que cada arte alcanza su plenitud en relación con las demás y que no deben establecerse jerarquías entre ellas. A partir de 1845, su fascinada y atenta lectura de Schopenhauer matizará estas primeras apreciaciones, ya que el filósofo defiende y argumenta formalmente que la música está muy por encima de las demás artes puesto que no

⁴ Vid. Richard Wagner, *Beethoven* in *Ceuvres en prose*, Vol. X, pp. 30-120.

⁵ Vid. Richard Wagner, *Opéra et drame* in *Ceuvres en prose*, vol. V, pp. 59-80.



representa, como ellas, el mundo en su engañosa y aparente fragmentación; puesto que no se dirige al *parecer* sino al *ser*; puesto que es la única que puede expresar, de manera sensible, la realidad absoluta, superior, última y no racional, el fundamento del universo, la esencia de todas las cosas a la que Schopenhauer llamó *Wille*: Voluntad. Por eso la música es el único arte que llega al sentimiento, a la emoción, al alma y no a la inteligencia ni a la razón; por ello, también y sin necesidad de conceptos, resulta ser un lenguaje universal inmediatamente comprendido. Frente a esta evidencia, Wagner reconocerá, en los escritos teóricos posteriores a su descubrimiento de Schopenhauer, la especial naturaleza de la música. Volviendo a su *Beethoven* podemos leer: *La música, en sí y por sí, pertenece a la categoría de lo sublime; puesto que, en el mismo momento en el que nos invade, provoca el éxtasis supremo de la consciencia del infinito*⁶ (...), y, más adelante: *la música, que no representa las ideas contenidas en los fenómenos del mundo, sino que, al contrario, es ella misma una idea absolutamente general del mundo, encierra en sí al drama, mientras que el drama en sí mismo expresa a su vez la única idea del mundo que se adecua a la música. El drama sobrepasa los límites de la poesía de la misma manera que la música domina a todas las demás artes, especialmente las artes plásticas, porque su acción reside únicamente en lo sublime*⁷. Y defiende en *Religión y arte* (1880): *la pintura dice: "Esto significa"... Pero la música nos dice: Esto es...*⁸ Por lo tanto, la música, que, contiene en sí el drama, según sus propias palabras, es para Wagner el *Arte* cargado de infinito que se comunica directamente con el alma. Pero, si ésta es su esencia, su naturaleza, ¿cuál será su función?

Volviendo, de nuevo, al pensamiento de Schopenhauer, en el plano estético, la música, la más elevada de las artes, es la única que permite *levantar el velo de Maya*; es decir, traspasar los estrechos límites de la individuación y, con ellos, del egoísmo y del dolor que rigen una existencia trágica fundamentada en el deseo. Pero, al no poder ir más allá del momento de la contemplación, no

resultará más que un recurso provisional. En el plano ético, el amor, entendido como amor al prójimo, como compasión, cumplirá también una función redentora, pero únicamente sobre el individuo que sienta esa compasión. Sin embargo, ya hemos visto que, a diferencia del filósofo, para Wagner, no sólo es posible la redención individual sino también la colectiva, y en el mismo devenir de la Historia. El instrumento de esa redención será el arte y, por lo tanto, el artista se convertirá en el auténtico redentor de un mundo decadente, de una humanidad degeneraba por el egoísmo. Pero no se va a tratar de un arte cualquiera sino del que, nacido del pueblo, sea capaz de educar y regenerar el alma de este mismo pueblo; de una forma de arte superior que sea, a la vez, fuente de las demás artes. Como acabamos de ver, todos los caminos llevan, con Wagner, al drama. Lo define en su *Carta a H. von Stein* (el 31 de enero de 1883, muy pocos días antes de su muerte) no como un *género de ficción, sino como el reflejo del mundo que proyecta nuestro silencioso y más íntimo ser*⁹. Para que ese reflejo, esa representación total del universo sea lo más perfecta posible, todas las artes deberán colaborar (lo que no significa, como se ha malentendido en muchas ocasiones, que no puedan tener su existencia independiente), cada una con sus propios medios, y, juntas, formar un todo homogéneo y completo. No se trata, pues, de una mezcla, más o menos feliz, sino de un intento de representación total de ese *reflejo del mundo* que proyecta el alma del artista aquél que participa también de la naturaleza del *vidente* y del *poeta*.

En su ensayo, de 1879, *Über das Dichten und Komponieren (Del arte poética y de la composición musical)*, Wagner, tomando como ejemplo a Homero, nos habla de tres fases creativas encarnadas en las figuras del *vidente*, el *poeta* y el artista. El *vidente* es el que percibe, intuitiva e inconscientemente, no la apariencia sino la esencia del mundo; es el que *no ve la realidad sino la verdad que planea sobre la realidad*¹⁰. Es a él a quien pertenece la facultad principal, la facultad del pueblo: la fuerza de la *invención*, entendida, por el

⁶ Richard Wagner, *Beethoven* in *Œuvres en prose*, vol. X, p.53.

⁷ Ibidem, pp. 91-92.

⁸ Richard Wagner, *Religion et Art* in *Œuvres en prose*, vol. XIII, p. 45.

⁹ Richard Wagner, «Lettre à H. von Stein» in *Œuvres en prose*, vol. XIII, p. 180.

¹⁰ Richard Wagner, *De l'art poétique et de la composition musicale* in *Œuvres en prose*, vol. XII, p. 222.

maestro de Bayreuth, como el reconocimiento de la verdad que nos esconde esa ilusión a la que llamamos *lo real*. Por su parte, el *poeta* sería ya un creador consciente, capaz de contar su visión a los que quieran escucharle, de un modo tan claro y fiel que éstos la sientan como una vivencia propia. Homero participaba de la naturaleza del vidente (cegado por los dioses, al igual que Tiresias, para poder *ver*, con los ojos del alma, más allá de la apariencia) y del poeta. Sin embargo, fueron *artistas* los que, siguiendo sus pasos, descubrieron que, para reproducir la *visión* que desvela la esencia del universo, había que añadir al primer modo de expresión del poeta, que era el del sencillo relato, todos los recursos que las demás artes ofrecen. Mientras la poesía no podía más que limitarse a describir, la pintura a reproducir y la música a despertar emociones, el drama debería ser un intento de representación total y directa de esa imagen del universo reflejada en el alma del vidente. Pero, para llevar a buen puerto tan alto ideal, para que esta obra de arte fuera suprema y total, tendría que cumplir un último requisito: ser *puramente humana*, representar al hombre en su totalidad, separado de toda convención, fuera de los condicionamientos del espacio y del tiempo, reflejando y admitiendo tanto la razón como el sentimiento. Por eso Wagner abandonó el drama histórico y optó por el Mito. Y, aquí, es donde se hará imprescindible la música, no sólo porque *suprime todo desacuerdo entre el concepto y el sentimiento, mientras que sus sonoridades, que no se pueden comparar con nada de la realidad, liberadas del mundo fenomenológico, se amparan de nuestra alma como por la gracia*¹¹, sino también porque, según una metáfora muy querida por Wagner, es la música un ser de naturaleza femenina que, fecundado por el poeta-vidente, da nacimiento al drama, a la Obra de Arte Total.

Ahora bien, todo drama auténtico deberá fundamentarse sobre una, también auténtica, *moral*. Y, ya que la corrupción del arte es directamente proporcional a la decadencia de la civilización, los esfuerzos del artista se habrán de centrar en que su obra vuelva a ser, como durante el periodo helénico, una verdadera escuela de moral y de religión. Wagner desarrollará esta idea en su ensayo *Religión y*

arte y la plasmará en el último de sus dramas: *Parsifal*; pero no era nueva. Ya en su *Lettre sur la musique* (*Carta sobre la música*, 1861)¹², soñaba, para la ópera con un destino más noble que el de proporcionar entretenimiento a un pueblo aburrido y ávido de placer: *arrancar al pueblo de los intereses vulgares que le ocupan todo el día para elevarlo al culto y a la comprensión de lo más profundo y de lo más grande que el espíritu humano puede concebir*¹³; de la misma manera que lo hicieran los griegos con la obra de Esquilo y de Sófocles. Diez años antes, en *Ópera y Drama* había sido contundente: el arte se desarrolla a partir de la religión, pero la auténtica religión no podrá surgir hasta que desaparezca la actual del egoísmo. La sociedad deberá, por lo tanto, ser regenerada y sólo el artista podrá llevar a cabo esa tarea. Así, tanto de los ensayos inmediatos al destierro como de los últimos se puede sacar una misma conclusión: si la decadencia de la humanidad histórica es un hecho incontestable también lo es la posibilidad de su redención que sólo podrán llevar a cabo los grandes artistas y los fundadores de las auténticas religiones; ya que arte y religión, cuando los dos son verdaderos, caminan de la mano puesto que están íntimamente unidos al Mito, en el sentido más transcendente del término. Como ya hemos indicado, cuando la religión se vuelve artificial, sólo el arte preservará su esencia, sirviéndose de sus mismos símbolos, de sus mismos mitos.

Parsifal, el canto del cisne del poeta-músico, parece querer proclamar que la redención no es únicamente la obra de un Dios encarnado para cumplirla en la Historia, sino que puede, y debe, ser renovada por esos hombres *locos y puros*, por los artistas: aquéllos que saben reconocer el dolor del mundo y, así, adquirir la más grande de las sabidurías para, después, transmitirla. He aquí, quizá, el sentido de estas últimas y enigmáticas palabras de esta Obra de Arte Total:

Erlösung dem Erlöser!
(¡Redención al Redentor!)

¹¹ Richard Wagner, *Religion et Art*, in *Œuvres en prose*, Vol. XIII, p. 45.

¹² Carta abierta al conservador del Louvre, Frédéric Vil- lot, escrita en francés, que presenta la publicación de *Quatre poèmes d'Opéra* (Cuatro poemas de ópera).

¹³ Richard Wagner, *Lettre sur la musique*, in *Œuvres en prose*, vol. VI, p.193.



Bibliografía consultada:

Gregor-Dellin, M.; *Richard Wagner. Sa vie. Son Œuvre. Son Siècle*. París, Fayard, 1981.

Lavignac, A.; *Le voyage artistique a Bayreuth*. París. Librairie Delagrave, 1951.

Lichtenberger, H.; *Wagner*. París, Alcan, 1909.

Sans, É.; Sans, É.; *Richard Wagner et Schopenhauer*. Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 1999.

Schopenhauer, A.; *El mundo como voluntad y como representación*. México, Porrúa, 1998.

Wagner, C.; *Journal* (4 volúmenes). París, Gallimard, 1977.

Wagner, R.; *Mi Vida*. Madrid, Turner música, 1989.

Wagner, R.; *Œuvres en prose* (13 volúmenes). Éditions d'aujourd'hui. Les in-trouvables, 1976.

Wagner, R.; *Parsifal*. L'Avant-Scène Opéra n°213.

Wagner, R., Louis II de Bavière; *L'enchanteur et le roi des ombres* (cartas escogidas y presentadas por Blandine Ollivier), Perrin, 1976.

Wagner, R., Liszt, F.; *Correspondance*. París, Gallimard, N.R.F., 1943.

Wagner R., Wesendonk, M.; *Journal et lettres*. Alexandre Duncker, Berlín, 1905.

Wagner, R., Die Revolution in Kristian Evensen, *Richard Wagner Web Site*, [en línea]. <http://www.trell.org/wagner/revode.html> (página consultada el 3 de agosto del 2013).