



## Árboles y bosques wagnerianos

Ramón Jovells Argelich<sup>1</sup>

Recibido: 04 de junio de 2018 / Aceptado: 27 de mayo de 2019

**Resumen.** En este artículo se puede observar una pequeña muestra de la importancia que cobra la naturaleza en la obra de Richard Wagner (1813-1833). Las obras wagnerianas están entroncadas con antiguas tradiciones de los primeros pobladores del norte de Europa en las que cabe destacar sus creencias, rituales y tradiciones, todas ellas muy apegadas al territorio, a su orografía y a su naturaleza. En concreto, se hace referencia a los árboles y a los bosques. Estos seres vivos que están anclados en el territorio son reconocidos y respetados. Con su presencia mayestática y sus grandes dimensiones, son elementos que sorprenden y cautivan al hombre desde antaño. De estos seres vivos se debe destacar también su entorno misterioso formado por elementos de significados mágicos, sagrados y, a su vez, venerados por los diferentes pobladores a lo largo del tiempo. Este artículo pretende visualizar la fuerza y las atmósferas de estos elementos arbóreos y boscosos dentro de la escena wagneriana.

**Palabras clave:** Ser humano; naturaleza; árboles; bosques; metamorfosis; misterio; sagrado; fuerza.

### [en] Wagnerian trees and forests

**Abstract.** In this article you can see a small sample of the importance of nature in the work of Richard Wagner (1813-1833). These Wagnerian works are entwined with ancient traditions of the first settlers of northern Europe in which it is worth highlighting their beliefs, rituals and traditions, all of them very attached to the territory, its orography and its nature. In particular, trees and forests are referred to. These living beings who are anchored in the territory are recognized and respected. With its Mayan presence and its large dimensions are elements that surprise and captivate man from the past. Of these living beings must also be highlighted its mysterious environment. This environment is formed with elements of magical, sacred meanings, and in turn, revered by different settlers over time. This article aims to visualize the strength and atmosphere of these tree and wooded elements within the Wagnerian scene.

**Keywords:** To be human, nature, trees, forests, metamorphosis, mystery, sacred, strength.

**Sumario:** 1. Tiempos remotos; 2. Primeras comunidades; 3. Mitología y pensamiento en la obra de Richard Wagner; 4. Idealismo wagneriano, escenografías; 5. Conclusión

**Cómo citar:** Jovells Argelich, R. (2019) “Árboles y bosques wagnerianos”, en *Escritura e Imagen* 15, 305-323.

---

<sup>1</sup> Universidad Rey Juan Carlos (URJC)  
rjovellsa@gmail.com

## 1. Tiempos remotos

Desde tiempos remotos el hombre se siente atraído por las manifestaciones de la naturaleza, entre ellas los bosques. Los bosques y los árboles han sido admirados por la gran mayoría de tribus primitivas de todos los tiempos. En este sentido, Marcos Yáñez explica cómo todos los tratados sobre antiguas mitologías y deidades naturales aluden a la Diosa Madre, que aparece a lo largo de las distintas épocas en las culturas primitivas<sup>2</sup>. La gran Madre envolvía a todos los seres y los creaba desde el caos primordial y la unidad de los orígenes. Era el reino de la indiferenciación en el que no existían, o no se concebían como opuestos, el cielo y la tierra, la vida y la muerte, lo animal y lo humano, la materia y la forma, el bosque y el claro. Este reino duró unos treinta mil años, como indica Robert Pogue Harrison:

Desde los tiempos del Cromagnon hasta el final de la última edad de hielo y el periodo neolítico -alrededor de treinta mil años de su prehistoria- la raza humana fue la hija de la gran Diosa Madre. En su redonda biosfera, la vida, la muerte y el renacimiento se repiten eternamente, como los ciclos de la luna o la menstruación<sup>3</sup>.

Las primeras tribus humanas eran pueblos asentados en lo que hoy es conocido como Europa, como los celtas, los griegos, los germanos y los romanos, que poblaron los diferentes territorios, interactuaron de manera indisoluble con la naturaleza, observándola con atención y respetando los ritmos de sus ciclos, admirándola y sirviéndose de ella.

Esta interacción del hombre con la naturaleza y su observación es el origen y fruto de múltiples relatos imaginarios creados por el mismo hombre. Estos relatos generan toda una serie de creencias sobre los bosques y los árboles, otorgando a esos árboles y a esos bosques una fuerza y un misterio que los envuelve en un halo de poder mágico y divino. Martine Chalvet, en su libro *Une histoire de la forêt*, abraza el largo tiempo, desde la Galia de los celtas hasta nuestros días, y analiza las diferentes facetas de las masas boscosas de esta parte del territorio:

Los bosques representaban el misterio y lo sagrado. Su magia era tan fuerte como para albergar a los espíritus, testimoniando una forma de personalización de la naturaleza. En estos lugares a menudo sacralizados, los hombres han sentido durante largo tiempo, a veces incluso hasta épocas modernas, la presencia de una multitud de genios o de personajes con poderes. Según los periodos y las culturas, se encontraban, instalados bajo las raíces, duendes y gnomos celtas o enanos germanos. En las fuentes y los ríos se bañaban náyades o ninfas. En los bosques del alto Rin se encontraban gigantes o elfos. La silva romana estaba trufada de silvanos, dríades, faunos, sátiros, silenos y panes. En los cuentos y las leyendas cada región guarda todavía sus propios seres misteriosos.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Cfr. Yáñez Velasco, M., «*Simbología y culto del árbol y el bosque en los inicios de la cultura europea*», *Carpeta informativa CENEAM* (Centro Nacional de Educación Ambiental, 2018).

<sup>3</sup> Harrison, R. P., *Forests. The shadow of civilization*, Chicago, The University of Chicago Press, 199, p. 19.

<sup>4</sup> Chalvet, M., *Une histoire de la forêt*, París, Seuil, 2011, p. 30. Profesora de la Universidad de Aix-Marseille. Martine Chalvet se especializa en la historia de las representaciones, incluyendo la historia del medio ambiente, el bosque y los paisajes.

Las grandes extensiones de terrenos boscosos que existían en el pasado debían de parecer a sus primeros habitantes una especie de espacios misteriosos. La densidad de su vegetación, la variedad de la misma, su arco cromático filtrado por la luz del Sol, que provocaba unos claros oscuros intimidantes, el susurro de las ramas agitadas por el viento, los sonidos de los animales... sugería una extraña quietud, cortejada por el murmullo de un arroyo serpenteante, como una melodía permanente.

Estos elementos crean el hábitat descrito anteriormente por Chalvet, el de aquellos misteriosos y míticos pobladores, unos espacios capaces de sugestionar la mente de cualquier ser humano que se adentra en un bosque. Séneca dice en su carta a Lucilio:

Si en tu camino hallas un denso bosque de árboles ancianos, más altos de lo habitual, que con sus espesas ramas entrelazadas oculta la visión del cielo, la gran altura de esa arboleda y el misterio del lugar y la admiración que te provoca su sombra tan densa e ininterrumpida son testimonios de la presencia de una divinidad (Séneca: *Cartas a Lucilio*)

## 2. Primeras comunidades

Pasado el periodo del Cromagnon y hasta el final de la última edad de hielo y el periodo neolítico, las primeras comunidades asentadas a un territorio consideraban sagrado un árbol, bosque o río. El culto a los árboles y a los bosques se remonta en el tiempo, y en todas aquellas comunidades jugaba un papel destacado dentro de su comunidad.

La primera Europa céltica salvaje y misteriosa fue una cultura unida a una frondosa naturaleza, desde las Islas Británicas a los Cárpatos. No se trataba de una organización política, sino de una especie de niebla que serpenteaba la geografía habitada por diversas tribus que se extendían por vastos territorios, con una unidad de emociones, creencias, ritos y misticismo, ligados todos ellos a la naturaleza. Esas tribus nunca consiguieron articular una unidad política como un solo pueblo, pero poblaban ese extenso territorio e interactuaban con el mismo.

Los celtas creían que los dioses no residían en un único lugar, creían que existían diferentes lugares reales o figurados donde el hombre podía abrir o entrar en el mundo de los dioses, el “Nemetón”<sup>5</sup>, lugar sagrado, el punto de contacto. Se podía encontrar en diversos lugares del bosque, en rocas, en cascadas o riachuelos. Un espacio determinado, un espacio concreto, considerado como una especie de espacio sagrado, como un santuario. Eran lugares mágicos, con componentes telúricos, fuerzas magnéticas, entornos favorables para una unión sagrada entre hombre, naturaleza y dioses.

En la mitología nórdica, Yggdrasil, (El Caballo de Odin<sup>6</sup>), árbol de la vida o árbol del mundo del universo, se trataba de un fresno gigante, sus raíces y ramas por medio de su tronco mantenían unidos los diferentes mundos, uniendo así, el cielo con la tierra. Para los nórdicos, el mundo de los humanos era una rama del gran Yggdrasil,

<sup>5</sup> La palabra gala nemeton o nemeto designa el santuario, el lugar específico en el que los celtas practicaban el culto, bajo la dirección de los druidas.

<sup>6</sup> Odín, también llamado Wotan o Woden, es considerado el dios principal de la mitología nórdica y padre de la mayoría de los dioses. Es el dios de la sabiduría, la guerra y la muerte. Pero también se lo considera, aunque en menor medida, el dios de la magia, la poesía, la profecía, la victoria y la caza.

el fresno del mundo. Se compone de nueve mundos, y por ellos pasó Odín antes de obtener el secreto de las runas<sup>7</sup>. El árbol se divide en tres partes: Niflheim (raíz), Midgard (tronco) y Asgard (copa), representando el ciclo vital, el nacimiento, vida y muerte. Las raíces son tres, la primera se dirige hacia la Fuente de Hvergelmir. La segunda a la fuente de Mímir. La última a la Casa de las Nornas, el Destino.

En estos bosques, que eran receptáculos de fuerzas divinas, se ubicaron los primeros espacios en los que esas divinidades se manifestaban y comunicaban con los hombres. Estas localizaciones sagradas, casi siempre alejadas y en espacios recónditos del bosque, de difícil acceso, se encontraban los primeros oráculos, altares o templos.

Los griegos creían que en los bosques y en los árboles residían diferentes divinidades, como las Driades<sup>8</sup>, entre otras, a las cuales se les atribuyó sorprendentes relatos, leyendas y personajes mitológicos. La gran diosa madre Rhea, en el mundo prehelénico egeo como representante del matriarcado, se encuentra siempre en estrecha relación con el culto del árbol. El árbol representa una manifestación muy especial de las fuerzas y del poder divino, es la fuente abundante de la fecundidad. La relación diosa-árbol es la expresión de un simbolismo central. La gran diosa es la personificación de la fuente inagotable de la Creación. El árbol expresa el espacio en su regeneración eterna, es el árbol de la vida eterna o de la sabiduría, el crecimiento y la inmortalidad. En la mitología clásica se atribuye a cada dios un determinado árbol, y al reconocer estas atribuciones se constata que siempre están llenas de sentido y que el árbol correspondiente se halla en estrecha relación con la personalidad de cada dios. Una breve relación de las más importantes podría ser:

Atenea-olivo  
 Apolo-laurel, palma, olivo, tamarindo  
 Dionysos-vid, higuera, hiedra, pino  
 Hades-mirto  
 Hera-manzana, peral o sauce  
 Perséfone-álamo, sauce  
 Poseidón-fresno  
 Zeus-roble

Los griegos asociaron estos árboles con su máximo dios, Zeus, divinidad del cielo, de fenómenos meteorológicos como la lluvia y el trueno. Uno de sus santuarios más venerado dedicado a Zeus se encontraba en Dodona (Grecia), donde se veneraba a un viejo roble, que atraía poderosamente al rayo. A Poseidón, el fresno, que por el contrario que el roble, existía la creencia de que los rayos nunca le alcanzaban, convirtiéndose así, en árbol protector. Atenea, el olivo, que fue venerado en la Acrópolis. Dionisio, la vid.

En diversos mitos griegos, doncellas o ninfas perseguidas y acosadas por los dioses pedían amparo y protección a otras deidades y fueron metamorfoseadas en

<sup>7</sup> Las runas son signos mágicos poseedores de extraordinario valor esotérico, oculto y metafísico, sirven de vehículo informativo tanto en el plano visible, como en el invisible. Las runas celtas son una escritura alfabética utilizada por los pueblos del norte de Europa desde el siglo I AC, hasta bien entrada la Edad Media.

<sup>8</sup> En la mitología griega, las driades son las ninfas de los robles en particular y de los árboles en general. Surgieron de un árbol llamado «Árbol de las Hespérides». Las driades no son inmortales, pero pueden vivir mucho tiempo. Entre las más conocidas se encuentran notablemente Euridice, ninfa de Tracia casada con Orfeo, y Dafne ninfa que fue perseguida por Apolo y los dioses la convirtieron en árbol de laurel.

árboles. Uno de los más destacados mitos griegos, el de Dafne, para poder escapar del acoso de Apolo fue transformada en el árbol de laurel. A partir de ese momento, Apolo, adoptó la hoja de laurel como símbolo, adornando así su lira y utilizándolo como corona.

También los romanos tenían numerosas tradiciones relacionadas con árboles sagrados. Roma estaba circundada por una parte importante de masa forestal y las siete colinas estaban pobladas por bosques de robles dedicados a Júpiter. El fuego sagrado de Roma, mantenido por las vestales, sólo se podía alimentar con madera de roble. Coronar a una persona con hojas de roble se utilizaba como signo de victoria, y esta costumbre ha pervivido en parte hasta nuestros días.

Las *Metamorfosis* de Ovidio eran conocidas solo como fábulas, pero reflejan creencias muy antiguas. Estas narraciones se basaban en el conocimiento de los sabios de la Antigüedad acerca de los Elementales<sup>9</sup>, de genios habitantes en árboles y plantas.

Ovidio, en este extenso poema épico que es las *Metamorfosis*, mitografía arropada por un coherente marco filosófico, muestra la transformación de una ninfa en un árbol o en un arbusto como única posibilidad de evitar una gran amenaza. Las ninfas podían transformarse en cualquier tipo de árbol o planta porque preexistía siempre una relación clara y definida entre ellas y su padre, que frecuentemente era el que materializaba la metamorfosis. Seguidamente se mencionan algunas de ellas:

- Dafne fue perseguida por Apolo y transformada en un laurel.
- Filemón y Baucis fueron transformadas a su muerte por Júpiter y Mercurio en un roble y un tilo.
- Filira, que procreó con Cronos el centauro Quirón, fue transformada en un sauce.
- Leuke fue perseguida por Hades y transformada en un álamo de plata.
- Karia, que murió de pena por sus hermanas, fue transformada en un nogal por Dionysos.

En la cultura romana cabe destacar como árbol sagrado, a la higuera, venerada en el foro debido a la legendaria higuera protectora y salvadora que detuvo a los gemelos Rómulo y Remo y los salvó de morir ahogados en la corriente del río Tíber. Pero tanto griegos como romanos transformaron las ninfas y otros seres que habitaban en los bosques en árboles sagrados, y las asociaciones son muy similares en ambas mitologías.

Maggini, M., en su obra *Árboles sagrados de Europa*, un viaje sobre las tradiciones y creencias sagradas de los primitivos pueblos europeos a través de los árboles, sostiene que:

Para nuestros ancestros los árboles tenían un carácter sagrado; primero fueron divinidades y luego, cuando los dioses tomaron un aspecto humano, se convirtieron en su hipóstasis<sup>10</sup> vegetal.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Elementales, los espíritus de la naturaleza salen a la luz. Desde la antigüedad más remota, los elementales fueron representados de manera casi idéntica en dibujos legados por los pueblos más diferentes del mundo, como sumerios, caldeos, egipcios, chinos e indígenas de África, Polinesia y América. Sus figuras aparecen casi idénticas, tanto en la Europa central del siglo XV como en la India milenaria, 2000 a.C.

<sup>10</sup> Hipóstasis es un término de origen griego usado a menudo, aunque imprecisamente, como equivalente de ser o sustancia, pero en tanto que realidad de la ontología. Puede traducirse como ser de un modo verdadero, ser de un modo real o también verdadera realidad.

<sup>11</sup> Maggini, M., *Árboles sagrados de Europa*, Barcelona, BMM, 2014.

Maggini relaciona de manera breve entre otros un grupo de árboles significativos donde se puede observar de manera resumida una serie de características definitorias de esos árboles sagrados para los diferentes pueblos y sus creencias.

### 3. Mitología y pensamiento en la obra de Richard Wagner

Richard Wagner tenía un relato propio sobre la historia de la civilización europea. Su punto de partida era la Grecia clásica, donde el hombre como individuo, es un hombre libre, es el centro de todo, el hombre como elemento pensador y creador. Esta libertad de la cual disponía ese hombre griego epicentro de su cultura, con su mundo pagano y permisivo, donde su pensamiento, sus mitos y sus manos, dominaban todo su entorno, su libertad era su fuerza motriz.

Para Richard Wagner, este era el hombre casi perfecto para una sociedad casi perfecta. El hombre se desenvolvía con sus capacidades y sus propias interpretaciones de todo lo que le rodeaba, observaba, interpretaba y realizaba. En este sentido, se debe remitir a Aby Warburg, historiador del arte, célebre por sus estudios acerca de la supervivencia del paganismo en el Renacimiento italiano. Este antropólogo inglés, considerado el fundador de la antropología como una disciplina científica, fue el primer profesor de antropología en la Universidad de Oxford de 1896 a 1909, y desarrolló una amplia definición de cultura que todavía es utilizada por los eruditos. Trató en general el problema de la transmisión de la iconografía antigua a la cultura europea moderna, “la vuelta a la vida de lo antiguo”. Como él mismo decía, se dedicó principalmente al estudio del Renacimiento italiano y a la comprobación de la tesis de que un paganismo de carácter dionisiaco había revivido durante este período de la historia del arte. Asimismo, se interesó por las relaciones entre el pensamiento mágico y el pensamiento racional.

Su punto de partida para realizar diversos estudios de antropología fue Edward Burnett<sup>12</sup>, quien publicó su obra maestra, *Primitive Culture*, en 1871. En este libro existen dos ideas fundamentales: la primera, es que es posible reconstruir las culturas antiguas de los pueblos a través de un estudio detallado del presente y de las supervivencias de la cultura del pasado; la otra, es el concepto de animismo: la idea religiosa más fundamental es la inevitabilidad de una creencia en la existencia de los espíritus. De forma análoga, Wagner se sumerge en la Grecia clásica para analizar diferentes conceptos del hombre clásico y sus mitos, a partir de los cuales el hombre observador de su entorno, con sus seguridades y sus miedos, fabula y construye un universo. Por otra parte, un concepto clave para Warburg es el *Nachleben*<sup>13</sup>, que vendría a ser un concepto de “sobrevivencia” del mundo antiguo, una especie de renacimiento de la antigüedad clásica. Para Warburg, la cultura pagana y las soluciones estilísticas y formales descritas por sus creadores eran su esencia como hombres libres de su tiempo. Este es el hombre que Wagner quiere incorporar a una regeneración de la sociedad que Wagner le tocó vivir.

<sup>12</sup> Edward Burnett Tylor (Londres, Inglaterra; 2 de octubre de 1832 – Somerset, 2 de enero de 1917). Fue un pionero en la antropología que en 1871 definió el concepto de cultura como «el conjunto complejo que incluye conocimiento, creencias, arte, moral, ley, costumbre, y otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembros de una sociedad»

<sup>13</sup> El concepto de *Nachleben* ocupa un lugar central en la reflexión filosófica y científica en la Alemania de finales del siglo diecinueve y comienzos del siglo veinte.

En consecuencia, Wagner reivindica al hombre como centro neurálgico de la comunidad y eje de su progreso. Con el fin de poder entender con más profundidad a Wagner, y poder avanzar en sus pensamientos, es preciso conocer alguna fuente de información que hubiese conocido de cerca su familia más próxima, y su entorno social, donde se pueda reflejar un perfil más fidedigno. Existen varias biografías que articulan la obra dramática, con su música y la sociedad donde vivió, pero no profundizan en su pensamiento político/social y personal. Por esa razón es necesario encontrar algún vínculo que pudiera facilitar un perfil muy cercano a su entorno y su pensamiento. Ello conduce a Houston Stewart Chamberlain<sup>14</sup>, yerno de Wagner. Chamberlain escribió en 1895 el libro *Richard Wagner* donde profundiza en diferentes cuestiones y desgrana las directrices de Wagner, y entre otras cosas dice:

En toda la Naturaleza, la lógica sólo se encuentra en el cerebro de la persona. Tomada en su totalidad, tampoco la humanidad concuerda con las leyes del pensamiento lógico del individuo. La lógica constituye un componente de la Naturaleza, y sus movimientos –que pueden seguirse en sus grandes trayectorias- se desarrollan según leyes de amplia magnitud. Por ello la voluntad humana está llena de contradicciones que se dice son inevitables aunque se podría decir que son naturales.<sup>15</sup>

Para Wagner, la persona, su pensamiento, su lógica, aunque imperfectos, son naturales, y son la esencia de la evolución del hombre primitivo. La aparición del judaísmo y del cristianismo cerró las puertas a ese hombre griego de la Grecia clásica. Estas religiones lo sumergen en un denso mar de dudas y culpabilidad. En definitiva, lo empequeñecen y le hacen perder la libertad de imaginar, la libertad de pensamiento, de interpretación y de la creación artística.

Wagner afirma que, a partir de esta transformación provocada por la irrupción de estas nuevas religiones, el hombre como motor central de su sociedad se detiene y retrocede. Desde este momento, se vive en un estado en donde el hombre y su pensamiento no son libres y están sumidos en una auténtica degradación, rodeados de dudas, acorralados por una culpabilidad coercitiva y represiva impuesta por las religiones. En este sentido, Chamberlain comenta lo que Wagner afirmaba respecto a la sociedad y al Estado:

“Estado moderno que no vive más que de los vicios de la Sociedad” y contra “la religión eclesiástica, que se ha vuelto impotente” y “desprovista del verdadero Dios”  
...unos factores efectivos de la decadencia, la corrupción de la sangre... proviene sobre todo de una nutrición anormal, pero también de la mezcla de razas nobles con las que lo son menos.<sup>16</sup>

Entre estas y por estas razones, Wagner quería recuperar la esencia primitiva del hombre. Su nueva sociedad regeneradora debía volver a los valores más básicos del hombre. Un hombre sano, con su libertad plena y entrelazada con la tierra y la naturaleza, rodeado con sus mitos y rituales donde existe una comunión perfecta, enalteciendo los máximos valores del ser humano.

<sup>14</sup> Houston Stewart Chamberlain (Southsea, 9 de septiembre de 1855–Bayreuth, 9 de enero de 1927) fue un pensador británico, nacionalizado alemán, conocido por sus teorías pangermanistas (Los fundamentos del siglo XIX), que le configuraron como uno de los precursores ideológicos del nazismo.

<sup>15</sup> Chamberlain, H.: *El pensamiento Wagneriano*, Barcelona, Ediciones Ojeda, 2003, p. 24-25.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 78-83.

En relación con estos elementos, se debe señalar que Wagner estaba convencido de que su aportación no era solo una nueva música, sino que lo que estaba haciendo era una nueva aportación a la sociedad.

Wagner tenía su perspectiva de la historia. Según su visión mitológica, el pueblo germano y sus tribus, a lo largo de los siglos, habían ofrecido una mayor resistencia a la cristianización. Algunos reductos de población todavía se mantenían enraizados al territorio, mantenían parte de la tradición y sabiduría de los dioses paganos, así como, su modo de vida ligado a la naturaleza. Al mismo tiempo, Wagner creía que el pueblo germano eran los descendientes de una raza semidivina de dioses y reyes arios, poseedores de la supremacía del poder terrenal.

Estas tribus supervivientes y no contaminadas por las nuevas religiones eran portadores de las extraordinarias cualidades de fuerza, creación artística y espíritu entrelazado con la naturaleza. Por consiguiente, Wagner idealizaba estos hombres como portadores y transmisores de la nueva regeneración. Según Wagner, los alemanes y únicamente ellos, habían tenido la fortaleza y la resistencia constante a través del tiempo de no sucumbir a otras influencias invasoras.

Wagner, estaba convencido que esta resistencia les colocaba como los elegidos para conducir un movimiento contra el estado y la iglesia, y capitanear un rescate de la antigua Europa, liberando al hombre del yugo del judaísmo y de la cristianización, regenerando y devolviendo al hombre su protagonismo primitivo como eje central de las cosas y de una nueva libertad, en una sociedad más justa y reequilibrada.

En este sentido, se debe señalar que las posiciones defendidas por parte de los contemporáneos de Wagner, y especialmente por el propio Wagner, se han tildado de nacionalistas y antisemitas. Ciertamente, no se puede olvidar que Wagner tenía un componente muy importante de nacionalista que reflejaba con claridad un aspecto antisemita. Wagner fue muy intolerante y se mostraba muy activo contra el pueblo judío. A causa de este posicionamiento escribió múltiples documentos entre otros el artículo “Das Judentum in der MusiK” (El judaísmo en la música), en una primera publicación anónima, en la *Neue Zeitschrift für Musik*, en Leipzig, en el año 1850. El documento explicita que el judío, huérfano de tradición musical propia, compone un tipo de música inauténtica. Otro documento muy polémico es “Heroísmo y Cristianismo”, en donde se habla de la corrupción de la sangre, o de la purificación de la sangre y de las razas superiores.

#### **4. Idealismo wagneriano, escenografías**

Wagner inundó su obra de esta nueva evocación, recuperando as, la esencia de ese hombre primitivo y noble. Sus tramas argumentales y su música pueden desvelar todo tipo de situaciones, pero siempre se muestra un profundo mensaje que envuelve a toda la obra y a cada uno de sus personajes. De la misma forma, Wagner piensa y diseña, reproduciendo este mensaje en sus escenografías.

Wagner, desata su imaginación activando el “leitmotiv wagneriano” que alcanza casi toda su obra, describiendo con precisión dónde, cómo y cuándo se desarrolla la escena y qué elementos la componen. En este sentido, este compositor recupera la esencia de la naturaleza con todos sus elementos y simbología, integrándola a toda su obra y especialmente a la escenografía, en donde los bosques son un elemento esencial y los árboles transfieren todos sus mundos comunicativos míticos y sagrados.



Los paisajes son marcos que engloban contextos muy amplios. Wagner concebía sus historias en espacios muy determinados, donde se relacionan multitud de elementos, los cuales son portadores de conceptos y tradiciones ancestrales enraizadas en un territorio determinado.

De igual forma, el paisaje en el Romanticismo era algo fundamental y extraordinario. La naturaleza y su entorno, conectando al hombre con su mente y su alma, en una comunión inseparables, formando un todo espiritual. En este movimiento se dio prioridad a los sentimientos, ya que el Romanticismo es una forma de sentir y concebir la naturaleza, la vida y al ser humano. El sentimiento romántico se introduce en las grietas del pensamiento y profundiza en lo espiritual y emocional de la mente y la naturaleza, fuera de tecnicismos y de contrastes empíricos.

En una pequeña recopilación de algunas escenografías correspondientes a las obras de Wagner, se puede observar la fuerza y el papel que desempeñan los propios bosques y los distintos árboles significativos, los cuales desarrollan partes de sus atributos ancestrales relacionados con las obras y sus personajes. Este breve recorrido se inicia por algunas de las obras de Richard Wagner. La primera obra será *La Walkiria*<sup>17</sup>, en concreto, con el fresno que aparece en el interior de la casa de Hunding (personaje de la obra). Wagner, describe con exactitud las didascalias<sup>18</sup>. Estas descripciones siguen los propios parámetros dentro del ámbito teatral que detallan el contenido, los personajes y sus movimientos en escena (son transcripciones literales del autor). En este caso son los siguientes: La Walkiria

Acto Primero. Interior de la cabaña de Hunding. En el centro de la escena se halla un corpulento fresno cuyas raíces, sobresaliendo considerablemente del suelo, se extienden por la cabaña. Una techumbre de madera cubre la estancia, da la sensación de partir el árbol entre el tronco y la copa, las ramas se desparraman por todas partes y atraviesan el techo por diferentes agujeros que se corresponden exactamente. La frondosa copa se extiende hacia el exterior, por encima del techo. Alrededor del fresno, que ocupa el punto central, está habilitada una habitación con paredes de madera cortadas rústicamente y cubiertas, con tapices trenzados y tejidos.

A la derecha, en el proscenio, se halla el hogar, la chimenea del cual asciende por el lado hasta el techo. En el lado del hogar hay un espacio en la pared con una despensa, a la cual se accede a través de algunos peldaños de madera, y se halla cubierto en parte por una cortina de fieltro. Al fondo, una gran puerta de entrada, cerrada con un sencillo cerrojo de madera. A la izquierda, hay otra puerta más pequeña que conduce a una cámara interior, a donde se llega también subiendo unos peldaños. Mas hacia el proscenio, en el mismo lado, una mesa con un amplio banco detrás, arrimado a la pared y taburetes en la parte delantera. Al levantarse el telón, la escena permanece durante un tiempo vacía. Es al atardecer. En el exterior retumba la tormenta que empieza a calmarse. Escena tercera: las brasas crepitan, deshaciéndose. De pronto, brota de la brasa chisporroteante, un vivo fulgor que ilumina el punto del tronco del fresno que Siglinda había mostrado con la mirada y en el cual ahora se observa claramente la empuñadura de una espada.

---

<sup>17</sup> La valquiria o La walkiria (título original en alemán, *Die Walküre*) es una ópera en tres actos con música y libreto en alemán de Richard Wagner, la segunda de las cuatro óperas que componen el ciclo de *El anillo del nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*).

<sup>18</sup> El concepto de Didascalia se aplica al lenguaje teatral y se refiere a las indicaciones dadas por el autor para la representación de la obra, así como las acotaciones de elementos sobre el texto teatral. Las didascalias incluyen las acotaciones, el listado de los personajes y sus características, que encabeza la obra, las distintas divisiones de la obra teatral actos, escenas, etc.

Esta descripción de las didascalias requiere otra descripción complementaria e imprescindible para comprender la escena, sus personajes y el entorno escenográfico nuclearizado por el gran fresno:

Un fugitivo, acosado, encuentra refugio en esa cabaña construida alrededor de un árbol frondoso, un fresno, y cae, sin aliento, en el suelo. Sieglinde, la mujer del dueño, Hunding se compadece y le da agua e hidromiel. Siegmund, que aún no ha dicho su nombre, quiere evitar a esta mujer hermosa y generosa la desgracia que lleva sobre él y quiere reanudar la fuga, pero Sieglinde le dice que no puede llevar la desgracia a una casa donde está ya habita.

Hunding acoge el extranjero con desconfianza. Este se ve forzado a contar su triste historia: criado como un «hijo de Lobo» por su padre, después de haber perdido a su madre y a su hermana gemela en manos de crueles enemigos, su vida ha sido la de un errante solitario. En un momento dado intentó evitar, inútilmente, que una bella chica fuera casada contra su voluntad, pero fue herido por los parientes y ella, muerta. Hunding le dice con ira creciente que forma parte de estos parientes y que solo las leyes de la hospitalidad le privan de echarlo en medio de la noche, pero le reta a la mañana. Sieglinde ha preparado mientras tanto la bebida de la noche al marido y hace un signo indicando el fresno al fugitivo.

Siegmund recuerda que su padre le había prometido una espada en caso de peligro. Vuelve Sieglinde, que le revela que un viejo desconocido hundió una espada en el fresno el día de sus tristes bodas, y que nadie ha tenido suficiente fuerza para arrancarla.

Llega el soplo de la primavera y los dos jóvenes se sienten invadidos por un amor intenso y mutuo, al tiempo que se reconocen como hermano y hermana, hijos de Wälse, el «Lobo» que crió el chico. Ella le revela su nombre, Siegmund, y él extrae la espada del tronco, que llama Notung. El intenso y amoroso abrazo de los hermanos precede su fuga hacia un mundo que los pueda acoger.

Esta descripción detallada los personajes y sus movimientos en la escena, permite entrelazar por medio del hilo conductor de la dramaturgia todo el simbolismo que transmite la escenografía y sus elementos mostrando su rol en la obra. En este caso en concreto, se centra en el enorme arce que sostiene la cabaña y, a su vez, la protege, salvaguardándola de las tormentas y los rayos. Asimismo, protege a los personajes claves de esta escena, los hermanos gemelos separados en el tiempo, pero siempre protegidos, que se reencuentran en una noche de tormenta bajo el arce protector, que los cobijará y desentrañará toda su historia reuniéndolos bajo su amparo. Simultáneamente, este es receptáculo portador de una espada que sus predecesores salvaguardaron para un futuro.



*Imagen 1.* F. Soler Rovirosa. La Walkiria. Acto primero. T. Liceo



*Imagen 2.* Emil Preetorius. La Walkiria. Acto primero Esbozo-Staatsoper. Berlín,1936



*Imagen 3.* Alfred Roller. La Walkiria. Acto primero. Esbozo año 1904

Este grupo de imágenes sigue un orden cronológico y en ellas se puede observar cómo evoluciona la interpretación escenográfica de este fresno a lo largo del tiempo. También se refleja la fuerza y el protagonismo de este árbol sagrado y venerado en

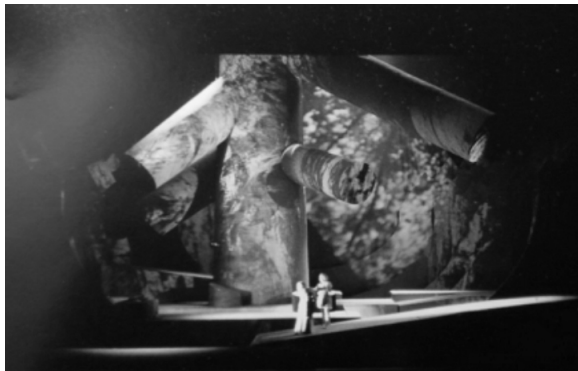
el norte de Europa. Este fresno tiene un protagonismo presencial indiscutible en el espacio escénico, es un personaje más del relato dramático diseñado por Wagner y encaja perfectamente con su obra y la trama de los sentimientos, desempeñando su papel como elemento de la naturaleza ligado a los personajes.

En las imágenes 1 a 3, se puede observar cómo la representación del árbol está ejecutada sobre tela o papel, como pintura plana, consiguiendo plasmar toda su dimensión.

A partir de la imagen 4, la realización del árbol es tridimensional, consiguiendo así una fuerte presencia y la escena obtiene un protagonismo muy notable. En la imágenes 5 y 6, se pueden observar la introducción de las nuevas tecnologías, así como las proyecciones. Estas obtienen un resultado impactante.



*Imagen 4.* Wolfram Humperdinck. Karl Jacobs. La Walkiria. Acto primero y segundo. Neue Theater (Leipzig, año 1938)



*Imagen 5.* Josef Svoboda. La Walkiria. Acto primero. Ginebra, 1975.



*Imagen 6.* La Fura del Baus, Carlos Padrisa, Franc Aleu, Roland Olbeter, Petrer Praet La Walkiria. Acto primero. Valencia, 2007

En este caso, la incorporación de un árbol absolutamente protagonista y vivo, como la savia corre por sus venas, cambiando de color. De esta forma, el árbol manifiesta su propia vida en escena y sus sentimientos con una comunión perfecta con la obra y sus personajes.

En segundo lugar, habría que hacer referencia a otra obra wagneriana, *Sigfrid*<sup>19</sup>. Wagner describe de nuevo con exactitud en las didascalias correspondientes al acto II:

Bosque profundo. Al fondo la boca de una cueva. El suelo se eleva hasta el centro del escenario, donde forma una pequeña meseta, desde allí desciende de nuevo hacia atrás, hacia la cueva, de manera que de esta solo es visible para el espectador la parte superior de la boca. A la izquierda se vislumbra, a través de los árboles del bosque, una escarpada pared rocosa. Noche oscura, el fondo de la escena está cubierto de espesas tinieblas, de suerte que el espectador no puede distinguir nada al principio.

Desde el bosque, a la derecha, se levanta hacia aquí un viento tormentoso, un fulgor azulado resplandece desde el mismo lado.

De nuevo es imprescindible una precisión más para comprender la escena, sus personajes y el entorno escenográfico centrado por un bosque:

El Caminante (Wotan) aparece ante la entrada a la cueva de Fafner, donde Alberich también se ha sentado a esperar al dragón. Los viejos enemigos se reconocen mutuamente y Alberich declara sus planes de dominar el mundo una vez que el anillo le sea devuelto. Wotan afirma que su intención no es recuperar el anillo, solo observar. Incluso se ofrece a despertar a Fafner de manera que Alberich pueda tratar con él. Sorpresivamente Wotan despierta a Fafner. Alberich advierte al dragón que un héroe se aproxima y este luchará contra él, y se ofrece a impedir la pelea a cambio del anillo. Fafner no le da mucha importancia, se rehúsa a entregar el anillo a Alberich y termina durmiéndose nuevamente. Wotan y Alberich se retiran.

<sup>19</sup> Siegfried, es una ópera en tres actos con música y libreto en alemán de Richard Wagner, la tercera de las cuatro óperas que componen el ciclo de El anillo del nibelungo (Der Ring des Nibelungen).

Sigfrido y Mime llegan a la cueva al amanecer. Mime decide mantenerse a distancia mientras Sigfrido se acerca a la entrada de la cueva. Mientras el guerrero espera que el dragón aparezca, ve un ave reposando sobre un árbol. Sigfrido juguetea con el animal e intenta reproducir su canto utilizando una flauta, pero no lo consigue. Luego el héroe toca una balada con su trompa, lo cual acaba de despertar a Fafner. Después de una breve conversación, Sigfrido y Fafner luchan entre sí y Sigfrido ensarta a Fafner justo en el corazón con la legendaria Nothung. En el último momento de su vida, Fafner descubre el nombre de Sigfrido y le advierte de una traición. Cuando Sigfrido se prepara a retirar su espada del cuerpo del dragón, se salpica con la sangre y por instinto se tapa la boca con la mano. Al probar la sangre de su contrincante, descubre que puede entender lo que el ave está cantando. Sigfrido sigue las instrucciones del pájaro del bosque y así adquiere el anillo y el Tarnhelm<sup>20</sup> del tesoro de Fafner. Fuera de la cueva, Alberich y Mime se pelean en voz alta por el tesoro. Alberich se esconde cuando Sigfrido sale de la cueva. Mime saluda a Sigfrido; este se queja que aún no sabe qué es el miedo. Mime no deja de aprovechar la oportunidad y ofrece al héroe una bebida envenenada. Sin embargo, la sangre del dragón permite que Sigfrido lea los pensamientos del nibelungo, y por lo tanto, el guerrero acaba con la vida de Mime.

Alberich, observando desde fuera la escena, se ríe en voz alta de manera sádica. Sigfrido entonces arroja el cuerpo de Mime a la caverna del tesoro y coloca el cuerpo de Fafner a la entrada de la caverna para bloquearla también.

El ave canta sobre una mujer, que yace sobre una roca, rodeada por una llama mágica. Sigfrido decide buscar a la mujer para ver si ella le puede enseñar algo sobre el miedo.

En este segundo acto, Sigfrid se encuentra en medio del bosque, en las profundidades de un paraje donde todos los elementos circundan un espacio escénico misterioso. Un espacio donde la vegetación sinuosa y los grandes árboles ejercen de guardianes de un lugar recóndito, un lugar sagrado donde hay escondido algo muy valioso y custodiado por un personaje metamorfoseado en dragón.

De nuevo, toda la escenografía y sus componentes transmiten un profundo significado, donde se encuentra un grupo de elementos semióticos, que comunican toda una carga comunicativa que se entrelaza con los personajes, su historia, su territorio y la mitología.

A continuación, se puede observar el segundo grupo de imágenes referentes a la obra de *Sigfrid*. En estas imágenes se puede apreciar el papel nuclear que el bosque tiene, donde la dramaturgia transitará en este marco comunicativo y circundante de la escena.

---

<sup>20</sup> Tarnhelm es el nombre de un yelmo mágico, permite viajar “instantáneamente” a la velocidad del pensamiento, cualquier distancia, en el urdido del - espacio tiempo- así lo hace Sigfrido



*Imagen 7.* Wolfram Humperdinck & Karl Jacobs. Sigfrid. Acto segundo. Leipzig, 1938



*Imagen 8.* José Mestres Cabanes. Sigfrid. Acto segundo. Liceo Barcelona, 1951.  
Instituto del Teatro Barcelona



*Imagen 9.* Roberto Oswald. La Walkiria. Acto segundo. Buenos Aires, 1997

En las tres creaciones escenográficas se puede observar una materialización de un entorno misterioso. Wolfram Humperdinck y Karl Jacobs, en la imagen 7, crean un ambiente protagonizado por grandes árboles con enormes raíces que se hunden en las profundidades de la tierra, creando un paraje agreste y tenebroso. Por su parte,

Mestres Cabanes, en la imagen 8, circunda un grupo de árboles retorcidos, fusionados con una especie de selva, creando un aspecto inquietante. Y Roberto Oswald, en la imagen 9, crea un ambiente muy misterioso donde el color y las nuevas tecnologías generan un espacio recóndito, vaporoso y suspendido en el misterio.

En tercer lugar, nos referiremos a otra obra wagneriana, *Tristán e Isolda*<sup>21</sup> / Castillo de Tristán en Kareol. Wagner, describe las didascalias correspondientes al acto III:

Castillo de Tristán en Kareol. Jardín del castillo. A un lado las altas paredes del castillo, al otro, un muro bajo, interrumpido por un espacio para el centinela, al fondo la puerta del castillo. Este se levanta sobre un montículo rocoso, por encima del muro bajo, se puede observar una gran extensión de mar hasta el horizonte. Todo parece abandonado y falto de conservación. Por uno y otro lado, ruinas y desechos.

A un lado del proscenio, en la parte de dentro, Tristán yace bajo la sombra de un gran tilo, dormido sobre un lecho, tendido como muerto.

De nuevo es imprescindible continuar la lectura para comprender la escena, sus personajes y el entorno escenográfico centrado por un gran tilo:

Tristán espera a Isolda, sobre un camastro que parece muerto. Su agonía de amor y sufrimiento a la sombra de un gran tilo, donde iniciara su camino final en un sueño profundo. A su cabecera, está sentado Kurwenal, encorvado sobre él con angustia y observando con atención la fatigosa respiración del herido. Finalmente, en el último suspiro llega Isolda y bajo el tilo reparador, recompensa a Tristán, solo tiene tiempo de pronunciar el nombre de Isolda, y muere.

En este contexto se refleja de nuevo la fuerza y el protagonismo de este árbol reparador y venerado en amplios partes del territorio europeo y otras partes del Mundo.



Imagen 10. Hermanos Brückner 1876 / Acto Tercero / Castillo de Tristán en Kareol

<sup>21</sup> Tristán e Isolda es una ópera en tres actos con música y libreto en alemán de Richard Wagner, basado en gran medida en el romance de Godofredo de Estrasburgo. Fue compuesta entre 1857 y 1859 y se estrenó en Múnich el 10 de junio de 1865





*Imagen 11.* Soler Rovirosa - T. Liceo año 1899 – IT-MAE / Acto Tercero / Castillo de Tristán en Kareol



*Imagen 12.* Josep Mestres Cabanes-T. Liceo año 1952 IT-MAE / Acto Tercero / Castillo de Tristán en Kareol

Este gran tilo que podemos observar en las imágenes 10-11-12, tiene un protagonismo presencial indiscutible en el espacio escénico. Es un personaje más del relato dramático diseñado por Wagner y encaja perfectamente con su obra y la trama de los sentimientos, desempeñando su papel como elemento de la naturaleza ligado a los personajes.

## 5. Conclusión

La naturaleza ejerce una gran atracción sobre el hombre, en especial lo relativo a los árboles y los bosques tal y como queda reflejado en la obra wagneriana. Wagner, con su idea regeneradora de una sociedad corrompida, deshumanizada y sin ideales, donde el hombre se envilece y prácticamente pasa a ser un simple objeto, quiere construir un nuevo ideal, un nuevo espacio para un hombre nuevo, y para conseguirlo se sumerge en el hombre del pasado, en sus capacidades, sus creencias y unido a la naturaleza.

Por este motivo, Wagner y su obra conducen al espectador por los recónditos interiores del ser humano, que son los caminos que recorren y se funden con la naturaleza. Esta naturaleza de árboles y bosques, es donde se puede observar como Wagner los utiliza para encuadrar sus dramas y sus personajes que forman parte e interactúan con la naturaleza.

Este Wagner regenerador quiso reencontrarse con el hombre del pasado y su entorno. En primer lugar, en *La Walkiria*, descubrimos el arce protector, que reúne de nuevo a dos hermanos separados en su infancia. Este arce es portador de una espada, la cual depositaron sus progenitores como arma protectora en un futuro. En segundo lugar, se puede visualizar a Sigfrid, un héroe de la literatura y mitología germánica, en un espacio donde la vegetación sinuosa y los grandes árboles, ejercen de guardianes de un lugar recóndito, un lugar sagrado, similar a los templos de los celtas, donde hay escondido algo muy valioso y custodiado por un personaje metamorfoseado en un dragón. Finalmente, se puede ver a Tristán, agonizando a la sombra de un gran tilo. Desde este espacio abierto y presidido por el tilo sanador, apaciguador, Tristán podrá descansar eternamente juntamente con el amor de su vida. Este momento resuena a Filemón y Baucis y cierra este artículo.

## 6. Bibliografía

- Ade, teatro (2013) *Verdi y Wagner en la escena*. Madrid: revista trimestral de directores de escena de España.
- Alier, R., & Alier, R. (4 de octubre de 1993). L'obra de Richard Wagner a Barcelona. *L'obra de Richard Wagner a Barcelona, catàlego*. Barcelona, Barcelona, España: Ópera Actual.
- Alier, R. (2000). *Guía universal de la Ópera*. Barcelona: Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook.
- Appia, A. (1921). *L'œuvre d'art vivant*. Genève: Print book.
- Batta, Andrés. (1999). ÓPERA. Compositores. Obras. Intérpretes. Colonia: Köneman Verlagsgesellschaft mbh.
- Berger, V., & Saumell, M. (2009). *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*. Berlin: Lit Verlag.
- Bravo, I., Maña, J., Montanyes, J., Parcerisas, P., & Vélez, P. (1998). *Josep Mestres Cabanes 1898 - 1990 Pintor i escenògraf*. Barcelona: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona .
- Bravo, Isidre. (1986). *L'Escenografia Catalana*. Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Burian, J. (1983). *Svoboda: Wagner*. Middletown: Publisher Wesleyan University Press.
- Chalvet, Martine. (2011). *Une histoire de la forêt*. Paris: Éditions du Seuil.
- Elias, F. (1931). *La vida i l'obra de Soler i Rovirosa*. Barcelona: Seix i Barral Germans.
- Gracia Alonso, Elena. (2018). *La sonrisa de los árboles*. Rubi Barcelona: Ediciones Obelisco
- Magee, B. (2013). *Aspectos de Wagner* (1ª ed.). (F. López Martín, Trad.) Madrid, Madrid,
- Maggini, Matteo. (2014). *Árboles sagrados de Europa*. Barcelona: Editorial BMM
- Mello, Bruno (2009). *Tratado di scenotecnica*. Milano: Stampa A.L.E.
- Mestres Cabanes, J. (1964). *Tratado de perspectiva* . Barcelona: Raiclan .
- Nietzsche, F. (2002). *El caso Wagner: Nietzsche contra Wagner*. Madrid: Siurela.
- Ollé, À. (2004). *La Fura dels Baus 1979 - 2004*. Barcelona: Electa.
- Rowlands, Camila. (2017). *Árboles, Energías Sanadoras*. Málaga: Editorial Siro, S.A.
- Seneca, Lucio Anneo. (2012). *Cartas a Lucilio*. Barcelona: Editorial Juventud.

- Stewart Chamberlain, H. (2003). *El pensamiento Wagneriano*. Barcelona: Asociación Cultural Editorial Ojeda.
- Wagner, R. (2007). *La obra de arte del futuro (traducción Francisco López Martín)*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Wagner, R. (2008). *Art and Revolution*. Gloucester (United Kingdom): Dodo Press.
- Wagner, R. (2013). *Ópera y drama (traducción Ángel Fernando Mayo Antoñanzas)*. Madrid: Ediciones Akal.
- Wagneriana. (2013 - nº 38). *Recull d'escenografies wagnerianes*. Barcelona: Associació Wagneriana.
- Wagnerina. (2004 - Nº 20). *Escenògrafs: Artistes o Provocadors?* Barcelona: Associació Wagneriana.
- Wolzt, H. (1974). *Leitmotiv Bühnenbild*. Viena: Editado por, Harald Wolzt.
- Yáñez Velasco, Marcos (2018). *Simbología y culto del árbol y el bosque en los inicios de la cultura europea*. Barcelona Universitat Pompeu Fabra (UPF)