

LA TRADUCCIÓN OPERÍSTICA EN ESPAÑA:  
EL CASO DE *DER RING DER NIBELUNGEN*  
DE RICHARD WAGNER

*Opera Translation in Spain: The case of Der Ring  
der Nibelungen by Richard Wagner*

PALOMA ORTIZ-DE-URBINA

*Universidad de Alcalá*

RESUMEN

La traducción de libretos de ópera es un terreno poco explorado hasta el momento pero que, en la última década, ha sido objeto de un creciente interés por parte de investigadores internacionales. La positiva recepción de las óperas en un país extranjero depende en buena parte de la comprensión del texto cantado. Este es el caso de los libretos de las cuatro obras que componen la Tetralogía *El Anillo del Nibelungo* de Richard Wagner (*El Oro del Rin, La Walkyria, Sigfrido y El Ocaso de los Dioses*) que, en el caso de España, empezaron a ser traducidos al castellano ya en 1885, contribuyendo en buena medida a la difusión de la obra del compositor alemán en España. Si bien entonces era habitual que los espectadores acudieran al espectáculo operístico con la traducción del libreto en castellano en la mano, hoy en día el texto traducido de la ópera forma parte funcional de la propia ópera, gracias a la aparición de los sobretítulos. A lo largo de mi intervención expondré cómo la evolución histórica de las traducciones operísticas de la tetralogía wagneriana en España ha afectado al análisis traductológico de las mismas y al proceso de recepción de la cultura alemana en España.

Palabras clave: *Richard Wagner; traducción operística; recepción; Anillo del Nibelungo; España.*

## ABSTRACT

The translation of opera libretti is hitherto a little-explored field. However, this type of translation has been, in the last decade, a subject of growing interest on the part of international researchers. The positive reception of operas in a foreign country is to a large extent dependant upon the understanding of the sung text. This is the case of the librettos of the four works that make up Richard Wagner's *Ring of the Nibelung* Tetralogy (*The Rhine Gold*, *The Walkyria*, *Siegfried and Twilight of the Gods*) which, in the case of Spain, began to be translated into Spanish as early as 1885, contributing to a large extent to the dissemination of the German composer's work in Spain. While at that time it was customary for spectators to attend the operatic performance with the Spanish translation of the libretto in hand, today the translated text of the opera forms a functional part of the opera itself, thanks to the appearance of the surtitles. Throughout my paper I will explain how the historical evolution of operatic translations of Wagner's tetralogy in Spain has affected the translational analysis of these translations and the process of reception of German culture in Spain.

Keywords: *Richard Wagner; opera translation; libretti; reception; Ring of the Nibelungs; Spain.*

## 1. LA IMPORTANCIA DEL TEXTO EN RICHARD WAGNER

COMO ES SABIDO, Richard Wagner es uno de los personajes de la historia mundial a los que más libros y ensayos se le han dedicado. Si bien tanto sus ensayos teóricos como su copiosa producción operística han sido extensamente comentados (Müller/Wapnewski), es probablemente su Tetralogía *El anillo del Nibelungo* la producción operística que ha sido sometida a las interpretaciones más numerosas (Scruton).

*El anillo del Nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*) es un ciclo de cuatro óperas que el autor creó entre 1848 y 1874 y se estrenaría en Bayreuth en agosto de 1876: *El oro del Rin* (*Das Rheingold*), *La valquiria* (*Die Walküre*), *Sigfrido* (*Siegfried*) y *El ocaso de los dioses* (*Götterdämmerung*). Wagner denominaba a este ciclo *Tetralogía*, a modo de las obras del griego Esquilo, en quien basó gran parte de su teoría operística. Si nos atenemos a la terminología empleada por el propio Wagner, el *Anillo* está compuesto de un Prólogo y de tres Jornadas. Wagner ordena la saga nibelúngica de la siguiente manera: Prólogo (*El Oro del Rin*), Jornada 1ª (*La Valquiria*), Jornada 2ª (*Sigfrido*) y Jornada 3ª (*El Ocaso de los Dioses*).

El proceso de creación de la Tetralogía wagneriana es especialmente interesante, pues el germen de esta saga nibelúngica no lo encontramos en la música de Wagner, sino en

su poesía. En noviembre de 1848, el poeta-músico comienza a escribir un texto en verso titulado *La muerte de Sigfrido*. Se trata de una recreación del mito de Sigfrido, para la cual Wagner se basa en la mitología germánica y griega (Ortiz-de-Urbina 2020, 17-20). En el verano de ese mismo año Wagner escribe un ensayo que resume sus estudios mitológicos bajo el título *Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage* (1907: 115-155), del que resulta, en octubre del mismo año, un primer borrador en prosa titulado *Der Nibelungen-Mythus, Entwurf zu einem Drama* (Müller, 270). Paralelamente, Wagner vive de lleno la revolución política que se está gestando en ese momento en Alemania, la *Märzrevolution* que tuvo lugar entre 1848-1849 y que tenía como objetivo acabar con el régimen de la nobleza, establecer un parlamento, así como validar la libertad de prensa y de opinión. Granada en mano, Wagner participará en el Levantamiento de Dresde, junto a sus amigos Michai Bakunin y August Röckel, como bien explica José Javier Torija (2020), por lo que será perseguido y tendrá que huir a Zúrich, donde vivirá casi diez años exiliado. Es precisamente en Zúrich donde terminará el texto que empezó sobre Sigfrido, titulado *Der junge Siegfried*, en 1851.

Wagner escribe la saga nibelúngica de forma retroactiva. Mientras concebía su primer Sigfrido, Wagner escribe la obra final del ciclo, esto es *Götterdämmerung* (1848), después termina la versión final de *Siegfried* (1851), al año siguiente escribe *Die Walküre* (1852) y, un año después, *Das Rheingold* (1853).

Una vez termina el texto, Wagner compondrá la partitura para su Tetralogía, esta vez, por el orden cronológico «natural». Compone en primer lugar *Das Rheingold* (1853), para continuar con *Die Walküre* (1854), proseguir con *Siegfried* (1856) y finalizar con *Götterdämmerung* (1874).

El Anillo nace, por tanto, como un único drama centrado en el mito de Sigfrido, basado en el poema germánico medieval *Nibelungenlied* y la *Volsungasaga* islandesa que, tras veinticinco años de intenso trabajo, será rediseñado, imitando la *Orestíada* del griego Esquilo, como una especie de festival religioso (*Bühnenweihfestspiel*) y desarrollará finalmente «un mito que abarca el mundo entero a través de dramas humanos íntimos» con personajes creíbles que a la vez actúan como símbolos de potencias universales y empatizan con el público que «sería llevado por empatía natural hacia una visión de la redención en la que los seres humanos se sitúan por encima de los dioses» (Scruton, 15).

Además de la complejidad simbólica de la obra, el hecho de que Wagner comenzara su *Anillo* a través de la literatura y no de la música nos da ya una idea de la importancia que el autor atribuía al texto. Si bien los libretos operísticos están prácticamente siempre escritos por un autor externo a la obra, el caso de Wagner es único en la historia de la ópera, pues nos encontramos ante un autor muy exigente que, en su búsqueda de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) decide tomar él mismo decisiones no solo sobre la música, sino tam-

bién sobre la escenografía o el texto. Wagner será él mismo el que escribe todos los libretos de sus óperas, dando mucha importancia al texto de sus composiciones. Basándose en la literatura medieval germana, Wagner utiliza el *Stabreim*, esto es, un recurso estilístico característico del alemán antiguo, basado en la aliteración. En su ensayo *Oper und Drama* de 1852, Wagner (ed. 1994, 234-235) explica la posibilidad de fusionar raíces lingüísticas que expresan sentimientos contrarios a través de esta aliteración, como por ejemplo «Lust und Leid» o «Wohl und Weh».

## 2. LAS PRIMERAS TRADUCCIONES WAGNERIANAS EN ESPAÑA (1885-1914)

Al igual que la obra de Wagner es multidisciplinar, su recepción en España se manifiesta tanto en la literatura como en la escenografía, escultura o pintura, así como en la actitud del público hacia el espectáculo artístico o incluso en la sociedad. El *Anillo* en España fue representado con gran éxito entre final del siglo XIX (Suárez 2017) y principios del siglo XX (Ortiz-de-Urbina 2005) y su repercusión en la prensa demuestra la importancia de su obra<sup>1</sup>.

Dentro del período comprendido entre 1875 y 1914 se documentan 39 traducciones castellanas de los libretos de Wagner, que comprenden la práctica totalidad de su repertorio operístico (desde *Rienzi* hasta *Parsifal*), además de varios volúmenes que contienen un total de 58 traducciones de escritos teóricos del compositor (Ortiz-de-Urbina 2005).

<sup>1</sup> Como ejemplo cabe citar las sátiras políticas relativas que provocó el estreno de *La walkyria* en Madrid en enero de 1899, como documenta Juan Ignacio Suárez (2017 y 2018, 183).

Tabla 1. *Tabla conjunta de las óperas de Richard Wagner traducidas al castellano entre 1875 y 1914.*

<b>Año de publicación</b>	<b>Título de la obra traducida</b>	<b>Autor de la traducción</b>
1875	<i>Rienzi</i>	Peña y Goñi, Antonio
1885	<i>Dramas musicales (Rienzi, El buque-fantasma, Lohengrin, Tristán e Isolda, Los Maestros Cantores, Tannhäuser, El Oro del Rhin, La Walkyria, Sigfredo, El Crepúsculo de los Dioses, Parsifal; Carta a F. Villot)</i>	Wiederkehr, Alfredo; Dann Beltrán, Ernesto; Balary y Jovani, José; Fumei, E. <i>et al.</i> (Colección Arte y Letras)
1881	<i>Lohengrin</i>	Gorchs, Tomás
1882	<i>Lohengrin</i>	Barallat, Celestino
1882	<i>Tristán e Isolda</i>	De Mier, E.
1891	<i>Tannhäuser</i>	Sandoval, Arcadio
1893	<i>Los Maestros Cantores de Nuremberg</i>	Peña y Goñi, Antonio
1898	<i>La Walkyria</i>	París, Luis y Cadenas, Juan José
1901	<i>La Walkyria</i>	Martín de los Ríos
1907	Tetralogía: <i>El Oro del Rhin, La Walkyria, Siegfried, El ocaso de los dioses</i>	Vilasalba, Antonio de
1908	Dramas musicales (2ª edición)	ídem. 1885 (Casa Maucci)
1909	Lohengrin	Junoi, Roger
1909	Tetralogía: <i>El Oro del Rhin, La Walkyria, Sigfredo, El Ocaso de los Dioses</i>	París, Luis
1909	<i>El Ocaso de los dioses</i>	López Marín
1910	<i>Rienzi</i>	Junoi, Roger
1910	<i>Tannhäuser</i>	Junoi, Roger
1910	<i>Lohengrin</i>	Gil y Gordaliza, Antonio
1910	<i>Tannhäuser</i>	Gil y Gordaliza, Antonio
1911	<i>Tristán e Iseo</i>	París, Luis
1911	<i>Tristán e Iseo</i>	Cendra, M. y Basail, J.
1912	<i>Los maestros cantores de Nuremberg</i>	París, Luis
1913	<i>Lohengrin</i>	s.n.
1913	<i>Parsifal</i>	Gil y Gordaliza, Antonio
1914	<i>Parsifal</i>	Fesser, Joaquín

### 3. IMPORTANCIA DE LA TRADUCCIÓN EN EL PROCESO RECEPTOR WAGNERIANO

La traducción constituye un factor clave en el proceso de recepción. En el caso de la recepción de Richard Wagner en España, este aspecto adquiere especial relevancia, fundamentada por diversos factores que detallamos a continuación.

#### 3.1. ESPECIFICIDAD DEL LIBRETO WAGNERIANO DENTRO DE LA CONCEPCIÓN DE LA *GESAMTKUNSTWERK*

En primer lugar, el libreto wagneriano ocupa un lugar muy especial dentro de la llamada *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) de Richard Wagner. El compositor aplica esta nueva amalgama palabra-música a su concepción dramática (ampliándola con la fusión adicional de imagen y gesto) escribiendo él mismo sus propios libretos de ópera. Así, la comprensión del libreto y el subsiguiente conocimiento de la simbología literaria en la obra wagneriana se presenta como un aspecto primordial en el proceso de recepción de su obra operística. Por lo tanto, para comprender el conjunto de la obra musical, resulta indispensable, según la concepción artística wagneriana, *comprender el texto* en profundidad, lo que hace imprescindible que existan buenas traducciones del libreto para que el público pueda apreciar la obra plenamente.

#### 3.2. TRADUCCIÓN COMO FORMA DE RECEPCIÓN ESPONTÁNEA

En segundo lugar, la traducción se presenta como forma de recepción espontánea: fuera de la posible influencia o mediatización que puede ejercerse a través de las opiniones sobre Wagner vertidas en la prensa, las traducciones aparecen, al igual que su música, como producto puro, adulterado solamente por las posibles modificaciones derivadas del trasvase lingüístico, en el caso de la traducción, o la posible interpretación personal de la partitura, en el caso de su música.

#### 3.3. TRADUCCIÓN COMO MEDIO DE DIFUSIÓN

En tercer lugar, la traducción se presenta como medio efectivo para la deseada popularización de la obra de Wagner entre un mayor número de personas, ya que la lengua alemana es una lengua desconocida o, al menos, particularmente extraña, para la inmensa mayoría de los madrileños a principios de siglo xx. A través de la prensa de la época, se documenta cómo el creciente interés por la cultura germana a comienzos de siglo xx se traduce también en un deseo cada vez mayor de conocer la lengua alemana (Ortiz-de-Urbina 2005).

#### 4. ¿EN QUÉ IDIOMA SE CANTABA A WAGNER?

El idioma en el que se cantaba a Wagner es un aspecto interesante que conviene recordar, la lengua en la que se cantaban las óperas extranjeras fue desde el principio un tema de debate y un caos lingüístico muy peculiar. Para documentarlo, tomemos los siguientes ejemplos:

El 19 de enero 1899 se estrena *Die Walküre* en el Teatro Real de Madrid en una versión adaptada al canto íntegramente castellana, en versión de Luis París y José Juan Cadenas. Sin embargo, en 1908 se repondrá esta misma obra en audición bilingüe: Wotan y Brünnhilde cantan sus respectivos papeles en su lengua materna (alemán), mientras el resto lo hace en italiano. En 1911, la norteamericana Saltzman-Stevens canta su papel de *Brünnhilde* en alemán, con acento «norteamericano», como describe la prensa del momento (Ortiz-de-Urbina 2005). La prensa refleja el rechazo del público madrileño a la *aspereza* del idioma alemán, al que aún no están habituados.

En 1911, en la reposición de *Götterdämmerung* (que había sido estrenada en Madrid el 7 de marzo de 1909), la alemana Kristien Rabl, que había cantado siempre sus papeles wagnerianos en alemán, interpreta este mismo papel y decide, por deferencia al público madrileño, hacerlo por vez primera en italiano. La aceptación por parte del público es negativa, como demuestra la prensa una vez más. El francés Rousselière, que acostumbra a cantar en francés, se ve también obligado, en esta misma ocasión, a cantar, junto a Rabl, en italiano, ya que la anterior actuación del francés Challis en el papel de *Tetramund*, en su lengua materna, hacía 9 meses, no había sido bien aceptada por el público.

#### 5. LA LLEGADA DE LOS SOBRETÍTULOS A LA ÓPERA

El mencionado caos lingüístico en las salas de ópera se verá definitivamente solucionado casi un siglo después, con la irrupción en los teatros de los sobretítulos.

Los sobretítulos de ópera se utilizaron por primera vez en el O'Keefe Centre de Toronto en enero de 1983, a raíz de la ópera *Electra* de Richard Strauss, producida por la Canadian Opera Company y que fue cantada en su idioma original: alemán. El éxito de esta nueva ayuda visual para el espectador de ópera fue rotundo, como se describe en la prensa (New York Times) del momento:

The Canadians have created something that makes opera understandable and accesible to many who love the music but can't understand the words. It's called SURTITLES (*cit.* De Frutos 2013).

Los creadores de la técnica, Dreifelds, Leberg y Lofti Mansouri patentaron el sistema con el nombre SURTITLES™. Tras su aparición inicial en Canadá, este sistema se generalizó en todos los teatros de ópera del mundo. Los sobretítulos llegaron a Europa en 1986 y en España se introdujeron a partir de 1990.

### 5.1. VENTAJAS E INCONVENIENTES DE LOS SOBRETÍTULOS

La irrupción de los sobretítulos en los teatros causó un gran revuelo, como explica extensamente Rocío de Frutos (2013).

Dentro de las críticas o posibles inconvenientes de esta nueva técnica destacaban las siguientes: una posible distracción sobre el espectáculo (música-canto-texto-escena) que supone la lectura; el empobrecimiento del texto impuesto por las necesidades de condensación del medio (dificultades de sincronización entre lectura y audición); la interposición en la necesaria comunicación inmediata y directa entre audiencia e intérpretes; un sometimiento al texto que lleva a una condensación y simplificación empobrecedora; así como la pérdida de rimas, juegos de palabras, ambigüedades o referencias culturales.

Dentro de las ventajas de los sobretítulos, la crítica se hizo eco de los siguientes factores: una rápida comprensión del argumento operístico; la facilitación del acceso a la ópera a un público mucho mayor; una popularización del espectáculo operístico; el incremento de la audiencia; la ampliación del repertorio operístico representado; una menor dificultad técnica de la traducción de sobretítulos frente a la traducción para ser cantada; así como una mejora de la recepción de la cultura extranjera en el país en el que se representa la ópera.

## 6. *EL ANILLO DEL NIBELUNGO* DE 1909 (LUIS PARÍS) FRENTE A LA VERSIÓN DE 1986 (ANGEL F. MAYO): ANÁLISIS COMPARATIVO

El análisis traductológico comparativo de dos versiones con una diferencia cronológica de 75 años aporta interesantes resultados. Siguiendo la terminología de Hurtado Albir (1996), se observa una fuerte presencia de OM (omisiones) en la versión de 1909. El estudio de la recepción de la cultura alemana en España demuestra, además, que la lengua alemana se consideraba, aún en los 15 primeros años del siglo xx, una lengua exótica (Ortiz-de-Urbina 2015), lo que explicaría las imprecisiones de la versión de Luis París.

Al igual que se documenta en el análisis específico de *La Walkyria* o segunda jornada de la Tetralogía (Ortiz-de-Urbina: Adánez, 449-450), la versión de 1986 no está exenta de errores de no mismo sentido (NMS) y denota imprecisiones puntuales, pero es más respetuosa con el texto original, imitando el estilo arcaizante propio de Wagner, quien en su



búsqueda de sonoridades medievales, empleo de aliteraciones y empleo de palabras alemanas en desuso, produce un texto de difícil comprensión, reproducido en esta traducción<sup>2</sup>. Basándonos en la terminología de Hans Joseph Vermeer, podemos afirmar que el *skópos* de ambas traducciones es diferente. Curiosamente, la traducción de 1909 está destinada a una mejor comprensión de la Tetralogía, mientras que la de 1986 está enfocada hacia una finalidad más estética y literaria.

Frente a la versión de 1986, escrita en verso, la versión de 1909 está escrita en prosa y utiliza un lenguaje más coloquial y accesible para el público medio. Este hecho repercutió claramente en una mejor difusión de la obra de Wagner en España, hecho documentado en las fuentes hemerográficas de la época.

Finalmente, los errores de la versión de 1909 y el estudio de la recepción de la lengua y cultura alemanas en España hacen sospechar que esta versión no se basara en el original alemán, sino que pudo estar basada en una traducción francesa.

## 7. CONCLUSIONES

El análisis relativo a las traducciones operísticas de la Tetralogía de *El Anillo del Nibelungo* de Wagner en España nos permite extraer las siguientes conclusiones.

En primer lugar, observamos cómo la traducción al castellano de las óperas wagnerianas a finales del siglo XIX en España satisface la necesidad de la sociedad española, deseosa de regeneración cultural, de comprender el significado de los libretos escritos por el propio compositor Richard Wagner, considerado entonces como adalid de la vanguardia cultural europea del momento. La historia de las traducciones wagnerianas en España demuestra el creciente interés por la lengua alemana a partir de 1890 hasta 1914, considerada «exótica» hasta entonces en nuestro país.

Las versiones cantadas en italiano del siglo XIX dan paso a versiones multilingües a principios del siglo XX, pero estas no cuentan con la aceptación del público. Por ello, se irá instaurando la versión en lengua original apoyada, en un principio, por traducciones de los libretos en papel y, a partir de 1983, traducida para todo el público gracias a la llegada de los sobretítulos en los teatros de ópera.

<sup>2</sup> Parte de los argumentos expuestos parten de los resultados del excelente Trabajo de fin de grado de Rebeca Busto Acedo, titulado «Opera Translation: Comparative Analysis of the Spanish Librettos of *Der Ring des Nibelungen* by Richard Wagner», que tuve el honor de dirigir en el Grado de Lenguas Modernas y Traducción de la Universidad de Alcalá durante el curso 2018-2019.

El análisis comparativo de las versiones en español de *Die Walküre* de 1909 y 1986 demuestra una profusión de FS (falsos sentidos) y una fuerte presencia de OM en la versión de 1909 frente a la versión de 1986 que, si bien no está exenta de errores leves (NMS), es más respetuosa con el TO, imitando el estilo arcaizante propio de Wagner y reproduciendo la búsqueda wagneriana de sonoridades medievales, el empleo de palabras alemanas en desuso y el efecto oscuro del texto. Frente a la versión de 1986, escrita en verso, la versión de 1909 está escrita en prosa y utiliza un lenguaje más coloquial y accesible para el público medio. Este hecho repercute claramente en una mejor difusión de la obra de Wagner en España, hecho documentado en las fuentes hemerográficas de la época.

Los errores de la versión de 1909 y el estudio de la recepción de la lengua y cultura alemanas en España hacen sospechar que esta versión no se basara en el original alemán, sino que pudo estar basada en una traducción francesa. El francés se presenta como lengua mediadora en España, clave en la recepción de la cultura alemana en España entre 1890 y 1914.

Finalmente, a pesar de contar con inconvenientes como la distracción sobre el espectáculo (música-canto-texto-escena) que supone la lectura, el empobrecimiento del texto impuesto por las necesidades de condensación del medio (pérdida de rimas, juegos de palabras, ambigüedades o referencias culturales), los sobretítulos aparecidos en los teatros de ópera en 1983 contribuyen a una clara mejora en la comprensión de la ópera wagneriana en el público español, favoreciendo una recepción más favorable de la obra de Richard Wagner en España, un mayor interés en la Tetralogía y un incremento de la audiencia de los teatros de ópera.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DE FRUTOS DOMÍNGUEZ, Rocío, «Los sobretítulos como herramienta de comunicación en la ópera actual», *Comunicación* 21, 2011.
- HURTADO Albir, Amparo, «La enseñanza de la traducción directa ‘general’. Objetivos de aprendizaje y metodología», en Amparo Hurtado Albir, ed., *La enseñanza de la traducción*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1996.
- KAINDL, Klaus, *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1995.
- MAGEE, Bryan, *Aspectos de Wagner*, Barcelona, Acantilado, 2013.
- MAYO ANTOÑANZAS, Ángel Fernando, *El anillo del Nibelungo*, Madrid, Turner Música, 1986.
- MÜLLER, Ulrich y Peter WAPNEWSKI, *Richard-Wagner-Handbuch*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1986.
- ORTIZ-DE-URBINA, Paloma, «La traducción de libretos de ópera wagnerianos: ‘Die Walküre’. Análisis traductológico», en Isabel García Adánez et. al., eds., *Das Leben in einem rosa Licht sehen*

- *Ver la vida de color de rosa. Perspektiven der Germanistik und Komparatistik in Spanien*, 16, Bern/Berlin/Bruxelles/New York, Peter Lang, 2020, pp. 509-532.
- ORTIZ-DE-URBINA, Paloma, *La recepción de Richard Wagner en Madrid*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- ORTIZ-DE-URBINA, Paloma, «La traducción musical dentro del proceso receptor: Richard Wagner en España», en María Luisa Romana García, ed., *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación* [en línea], Madrid, 2005, pp. 1188-1206 [consulta 3 mayo 2021].
- ORTIZ-DE-URBINA, Paloma, «The Siegfried myth in opera and on film: from Richard Wagner to Fritz Lang», en Paloma Ortiz-de-Urbina, ed., *Germanic Myths in the Audiovisual Culture*, Narr Francke Attempto, Tübingen, 2020.
- SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio, «Temas wagnerianos usados por el humor gráfico para la sátira política en torno al Desastre del 98», *Revista de Musicología*, 4 (2018), pp. 167-198.
- SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio, «Graphic Humour as Musical Criticism: Cartoon and Caricature in the First Wagnerian Reception in Madrid», en Teresa Cascudo, ed., *Nineteenth-Century Music Criticism*, Turnhout, Brepols, 2017, pp. 101-132.
- SCRUTON, Roger, *El anillo de la verdad. La sabiduría de 'El anillo del nibelungo' de Richard Wagner*, Barcelona, Acantilado, 2019.
- PARIS, Luis, *Tetralogía completa. El oro del Rhin, La Walkyria, Sigfredo, El ocaso de los Dioses*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1909.
- TORIJA RODRÍGUEZ, José Javier, *La República Roja de Richard Wagner. Terrorismo artístico y transgresión. El camino a la revolución y al anarquismo*. Vol. 1, Madrid, Unoeditorial, 2020.
- WAGNER, Richard, *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend*. Textbuch mit Varianten der Partitur, en Egon Voss, ed., Stuttgart, Reclam, 2009.
- WAGNER, Richard, *Oper und Drama*, ed. Klaus Kropffinger, Stuttgart, Reclam, 1994 [1852].
- WAGNER, Richard, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, Siegel's Musikalienhandlung, 1907.

