

# Claves estéticas de la primera recepción de la teoría wagneriana en Madrid\*

José Ignacio Suárez García  
(Universidad de Oviedo)  
suarezignacio@uniovi.es

Durante los años centrales del siglo XIX, la influencia francesa en España fue enorme, hasta tal punto que cabe afirmar que París dictó la pauta de actuación de la vida española en los más diversos órdenes. En música, las ideas de François-Joseph Fétis respecto a Wagner marcaron una tendencia que se mantuvo durante más de una década. Sin embargo, en el Sexenio Liberal (1868-1874) se operó en Madrid un cambio de orientación, originado por la entrada del pensamiento alemán como alternativa a lo que había sido el auténtico furor galófilo de los años anteriores en el terreno filosófico, ético, social y cultural. Este fenómeno, promovido especialmente por una filosofía de corte idealista importada desde Alemania, el krausismo, creó un verdadero caldo de cultivo que fomentó el estudio y difusión de la cultura, literatura y música alemanas. El proceso, que estuvo influido también por el nuevo panorama geopolítico surgido tras la victoria prusiana en Sedán, posibilitó además una relectura en positivo de la teoría de Richard Wagner, considerada por algunos músicos e intelectuales coetáneos como modelo más vanguardista para renovar la ópera y, por tanto, a tener en cuenta a la hora de crear el género nacional, idea abordada desde el entorno krausista desde una perspectiva armonización de contrarios, que resolviera la oposición entre tradición e innovación, nacionalidad y universalidad. En lo tocante a esta última condición — y para conseguir un arte común a la humanidad — el krausismo trató de conciliar la concepción ‘idealista’ y ‘realista’ de la ópera, o lo que es lo mismo, del *Bel canto* con el drama musical wagneriano.

---

\*. El presente estudio se enmarca dentro del proyecto de investigación ‘Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación de teatro lírico nacional’ (Referencia: MINECO-13-HAR2012-39820-C03-03)

En la década de 1860, la crítica musical española planteó una oposición total entre dos sistemas considerados excluyentes: la ópera italiana y el drama musical wagneriano. El debate se centró en cuál debía ser la relación entre música y texto en el género operístico, es decir, cuál de las dos disciplinas debía prevalecer en la composición. Aclaremos, sin embargo, que en esta discusión el punto de vista inmensamente mayoritario en Madrid durante estos años fue marcadamente antiwagneriano, con poquísimas excepciones.

La escuela del *Bel canto* del siglo XIX había otorgado un claro predominio a la música, algo que encajaba con una concepción ‘idealista’ del género. La ópera romántica italiana entendía que su poder expresivo residía en su componente musical, de manera que su fin último era expresar los sentimientos a través de la voz. En consecuencia, su belleza se calibraba sobre todo con parámetros exclusivamente sonoros, como si fuera música instrumental, ponderándose el timbre uniforme en toda la tesitura de la voz, el fraseo en *legato*, el *fiato*, la agilidad y la limpieza en los pasajes de coloratura, la facilidad para atacar el registro agudo, etc. Esto significa que el canto — entendido como elemento puramente musical, canoro — es portador preeminente de la expresión, por encima de la letra. Esta acepción ‘idealista’ guarda relación, asimismo, con aquella noción del arte que pretende imitar la realidad (*mimesis*) mediante lo que podríamos denominar una ‘fidelidad purificada’ de lo vulgar a través de la sensibilidad del artista, en la cual, por supuesto, no entra la categoría de lo ‘feo’. Por eso, la representación de esta realidad es abstraída, eliminándose en ella cualquier ausencia de refinamiento, para mostrar sólo lo bello. De esta manera el idealismo sanciona la imaginación como elemento creativo. Además, aspira a realizar una concepción mental de la belleza (el ‘ideal’) que se instituya en patrón o canon, siendo en este aspecto, opuesto a la postura estética del ‘realismo’. La imitación ‘filtrada’ de la realidad así propugnada, hace que en la ópera italiana se ‘idealice’ lo que sucede sobre el escenario, dado que es un género sometido a ciertos convencionalismos y cuya existencia se basa en las concesiones otorgadas por el espectador, quien hace caso omiso de las inverosimilitudes que se producen, por ejemplo, cuando la acción dramática se detiene en las arias. También cuando escucha a varios personajes ‘hablando’ todos a la vez en los concertantes o, al contrario, cuando la masa de voces de un coro presenta un único y simultáneo discurso. Por último, esta concepción idealista implica cierto grado de respeto por la tradición y las leyes académicas, en la pretensión de alcanzar valores estéticos como la elegancia, la medida, el equilibrio y la composición cerrada, procurando, por el contrario, evitar excesos y desequilibrios.

En el lado opuesto se situaba una concepción ‘realista’ del género, cuyo máximo representante era Wagner. ‘Realista’ en tanto que la sujeción de la música al poema, propugnada en la teoría wagneriana, fue considerada por sus contemporáneos como imitación objetiva de la realidad. Tal apreciación se fundamenta en lo expuesto por Wagner en *La obra de arte del futuro*<sup>1</sup> (1849) y, sobre todo, en *Ópera y drama*<sup>2</sup> (1851-1852), porque en ambos escritos el compositor alemán consideraba que la música debía someterse al poema para conseguir un espectáculo creíble, realista, es decir, debía secundar al texto con el fin de reforzar su verosimilitud dramática. Para tal fin, Wagner se vale primordialmente de dos recursos, la armonía y la instrumentación, en contraposición a la preeminencia melódica de la escuela italiana. Además, en su pretendida verosimilitud, el drama wagneriano hace un uso muy restringido de los concertantes y del coro, el cual sólo interviene si narrativamente es admisible. También es ‘realista’, casi podríamos decir fotográfica — término que destaca la influencia de este nuevo arte en la pintura (realismo social) y la literatura (naturalismo) — en el sentido de que pretende aprehender objetos materiales (Nothung, el Grial, etc.) y naturales (el Rin, el murmullo del bosque, etc.) con la técnica del leitmotiv. Sin embargo, esta manera de obrar fue considerada por los detractores de Wagner como un procedimiento mecánico, artificioso y falto de espontaneidad, que suplía la inspiración con combinaciones matemáticas y convertía el arte de los sonidos en ciencia, algo que — en su opinión — procedía de una teoría materialista del arte. Todas estas ideas pulularon en la crítica musical madrileña a lo largo de la década de 1860, aunque, sin embargo, no eran originales. Procedían de París, que desde años atrás constituía el centro de referencia cultural para la capital de España y para el resto del estado, y muy concretamente de las ideas vertidas por François-Joseph Fétis sobre Wagner en un extenso artículo en siete entregas publicado en *Revue et Gazette musicale de Paris*<sup>3</sup>. Muy acertadamente Katharine Ellis<sup>4</sup> — a quien seguimos en las siguientes líneas — subraya que el texto de Fétis estableció el tono de las subsiguientes críticas de la revista parisina sobre Wagner, Liszt e, incluso por algún tiempo, sobre Schumann. Pero tras el análisis de la prensa de Madrid, podemos concluir que las opiniones de Fétis tuvieron una enorme transcendencia en España, pues los argumentos por él esgrimidos se repiten hasta la saciedad en la crítica española: el auto declarado genio de Wagner era mera arrogancia y su supuesto reformismo estaba equivocado; la música programática era un camino equivocado, puesto que debilitaba la autonomía de

---

1. WAGNER 1850, especialmente pp. 92-93.

2. WAGNER 1852.

3. FÉTIS 1852.

4. ELLIS 1995, pp. 206-208.

las artes e incrementaba su tendencia al materialismo; la elegancia era una ley natural y la melodía claramente delineada era esencial para la comprensibilidad de la música; la estética de la belleza — el ideal — debía siempre prevalecer sobre una estética del realismo y, finalmente, el uso de un calculado sistema de composición era un signo de debilidad que indicaba la ausencia de genio, imaginación y espontaneidad en la expresión. En la última entrega, Fétis llegó a calificar a Wagner como un positivista que seguía las doctrinas de Auguste Comte y sus seguidores: «Como él, estos filósofos suprimen el genio y lo sustituyen por la acción de la fuerza vital; como él, rechazan el ideal; como él, finalmente, quieren limitar las emociones de la sensibilidad y las fantasías en beneficio de la claridad de ideas»<sup>5</sup>.

En una serie de cartas «A los compositores dramáticos», publicadas también en *Revue et Gazette musicale de Paris* entre 1853 y 1854<sup>6</sup>, Fétis se reafirma en que el propósito de la música dramática debe ser el «ideal», postulando que la música de Wagner es su antítesis. Aparte de los que componen para el alma y aquéllos otros que lo hacen para dar placer, Fétis detecta una tercera categoría de artistas cuyo mejor representante es Wagner. Esta clase de autores pretender dar al arte una dirección que no le es propia y, asimismo, tienen el convencimiento de que la creación puede hacerse desde propuestas premeditadamente calculadas<sup>7</sup>. Fétis aclara así, en cierto sentido, la asociación establecida con Comte en su ensayo anterior, pues — recordamos — para el positivismo el método científico y empírico explica la totalidad de los fenómenos, sean de orden natural o espiritual: todo lo que se encuentre más allá de lo regido por la relación causa-efecto pertenece a la fantasía. En consonancia con lo que acabamos de decir, la crítica musical madrileña entendía igualmente que el sistema de Wagner era un sistema calculado basado en la relación causa-efecto, puesto que una sonoridad, un acorde, una determinada orquestación, la evasión de una cadencia o cualquier otro procedimiento wagneriano buscaba provocar un deliberado efecto en el espectador. De ahí también la asociación con el materialismo, entendido como el sistema filosófico que considera que solamente existe la materia, reduciendo el espíritu a una consecuencia de aquélla. Uno de los críticos antiwagnerianos españoles más activos en la década de 1860, el murciano de ascendencia italiana Vicente Cuenca Lucherini, asociaba igualmente el positivismo de Comte con

---

<sup>5</sup>. FÉTIS 1852, 8 agosto, p. 259: «Comme lui, ces philosophes suppriment le génie et lui substituent l'action de la force vitale; comme lui, ils repoussent l'idéal; comme lui, enfin, ils veulent limiter les émotions de la sensibilité et les fantaisies de l'imagination au profit de la clarté des idées».

<sup>6</sup>. FÉTIS 1853-1854.

<sup>7</sup>. *Ibidem*, 11 diciembre, p. 429.

la música de Wagner<sup>8</sup> y, de forma análoga a Fétis, opinaba que la nueva escuela wagneriana era la representante del «materialismo» en música. Tras realizar una sinopsis argumental de *El Anillo del Nibelungo* plagada de sarcásticos comentarios, Cuenca se preguntaba en una de sus habituales críticas:

¿Con qué nombre convendría llamar esa música desgarradora y extraña, por no decir otra cosa, que quiere expresarlo todo por simples procedimientos de armonía musical, hasta los mismos objetos materiales, hasta los fenómenos mudos de la naturaleza, hasta el silencio mismo? Para nosotros éste es el verdadero materialismo del arte, siendo en vez de lo que muchos creen con la mayor alegría un progreso, la más triste de todas las decadencias<sup>9</sup>.

La influencia de Fétis en la crítica musical coetánea española se debió no sólo a la difusión de sus escritos en el país, sino a su magisterio directo sobre algunos de los críticos más representativos del momento, como José Parada y Barreto, director de la *Revista y Gaceta Musical*, publicación activa entre enero de 1867 y junio de 1868. Alumno de Fétis en el Conservatorio de Bruselas<sup>10</sup>, Parada y Barreto sigue a su maestro en la cuestión referida al supuesto desprecio que hace Wagner de la tradición histórica y también al ateísmo atribuido al compositor. No olvidemos, a este respecto, que la época en que está activo este periódico acaba de darse a conocer en España el asunto de *El Anillo del Nibelungo*. Por eso, en *Revista y Gaceta Musical* se apoda a Wagner como el «Anti-Cristo» musical.

La idea de que el espectáculo operístico está en crisis recorre la prensa española de esta época. Es algo que nuevamente nos remite a Francia y, de hecho, es el tema principal de un artículo<sup>11</sup> de Fétis hijo, que fue traducido tempranamente al español<sup>12</sup>. Édouard Fétis pretende responder a la pregunta de si es posible presentar algo nuevo en música o si, por el contrario, la posibilidad de renovación en el arte musical está agotada. La respuesta de Fétis es que las combinaciones que puede presentar la música son inagotables. No obstante, el modelo de la ópera italiana había llegado a su perfección bajo una forma y, por tanto, era necesario que el género renaciera y se renovara bajo otra. Retomando ideas de su padre, Fétis está convencido de que la misión del genio es abrir nuevos caminos en el arte, pero éstos no pueden determinarse por reglas matemáticas, procedimientos o métodos preconcebidos, sino que la reforma ha de surgir

---

<sup>8</sup>. CUENCA 1866, p. 2.

<sup>9</sup>. CUENCA 1864.

<sup>10</sup>. SALDONI 1868-1881, vol. II, pp. 148-150.

<sup>11</sup>. FÉTIS 1868A.

<sup>12</sup>. FÉTIS 1868B.

de manera espontánea, instintiva. La originalidad en el arte llega naturalmente, sin premeditación y sin esfuerzo. De ahí, concluye Fétis, que Wagner no pueda considerarse un hombre de genio, porque ha planteado su reforma desde un plano teórico preconcebido. Fétis presenta la sencillez y la claridad como virtudes del verdadero arte. Sin embargo, estas condiciones son para la escuela wagneriana sinónimo de poco talento, según él. En este sentido, el wagnerismo comparte con el arte y la filosofía alemanes una ‘oscuridad’ premeditada. La pretensión de originalidad y de realizar cosas nuevas en música había generado en los compositores un gusto por lo imprevisto: el método de Wagner suprimía las tendencias naturales de las resoluciones armónicas, las preparaciones eran ingeniosas y las progresiones irregulares, de tal forma que las expectativas del oyente no se cumplían porque la frase melódica — dice Fétis — «toma otro camino del que parecía dirigirse, el acorde que se anunciaba es reemplazado por otro, el período se rompe y se transforma en el momento en que se creía coger el sentido completo»<sup>13</sup>.

Nos hemos detenido un instante en la cita porque la oscuridad musical se relacionó enseguida con otro recurso wagneriano, el uso del símbolo y la alegoría, de ahí que en España pronto se vinculara a Wagner con un movimiento literario de su historia pasada: el culteranismo o gongorismo. El culteranismo se enmarca dentro de una corriente denominada conceptismo, caracterizado por la asociación ingeniosa y rebuscada de conceptos. El culteranismo, cuyo máximo representante fue Luis de Góngora, supuso un amaneramiento del aquél y se distinguió por el uso de formas poéticas de difícil comprensión, basadas en abundantes y complicadas metáforas, un lenguaje de sintaxis latinizante y un vocabulario rico en oscuros cultismos. Es interesante la comparación realizada entre Wagner y Góngora, porque el wagnerismo, en tanto que una de las principales fuerzas generadoras del Modernismo, compartió con éste la utilización del símbolo, asimismo punto de encuentro entre gongorismo y wagnerismo. Fue Óscar Camps y Soler uno de los primeros críticos en establecer esta asociación, al llamar peyorativamente a Wagner «el Góngora de los sonidos»<sup>14</sup>. A él debemos también un interesantísimo cuadro que, a través de oposición de contrarios, trata de definir las escuelas de composición italiana y wagneriana, es decir, la ópera ‘idealista’ y la ‘realista’, porque, a pesar de que para esta última usa la expresión de escuela «galo-germánica», en el desarrollo del artículo en el que se inserta la TABLA<sup>15</sup> trata casi con exclusividad de Wagner, que es, por otra parte, su representante más genuino (TABLA 1):

---

<sup>13</sup>. *Ibidem*, p. 247.

<sup>14</sup>. CAMPS Y SOLER 1866, p. 3.

<sup>15</sup>. CAMPS Y SOLER 1869, 14 octubre, p. 1.

## Claves estéticas de la primera recepción de la teoría wagneriana en Madrid

TABLA 1

CAMPS Y SOLER: DEFINICIÓN POR OPOSICIÓN DE LAS ESCUELAS ITALIANA Y WAGNERIANA

ESCUELA ITALIANA	ESCUELA GALO-GERMÁNICA
Inspiración	Cálculo
Genio	Ingenio
Melodía	Armonía
Idealismo	Realismo
Espontaneidad [e] Improvisación	Estudio
Expresión	Efectos
Tradicción	Innovación
Sencillez	Aglomeramiento
Claridad y redondez de formas	Abstrusión
Precisión de ritmo	Ritmo inseguro, vacilante, controvertido, alterado
Modulación natural y correcta	Desnaturalización de las leyes naturales de la tonalidad y la modulación
Imitación subjetiva, es decir, aun cuando no trate de expresar un sentimiento dado, emplea para la imitación objetiva un idealismo que engrandece el recuerdo del objeto imitado, y lo eleva a la misma altura a que sabe elevar los sentimientos, espiritualizándolo todo	Imitación objetiva; es decir, aun cuando no trate de imitar objetos materiales, emplea para la imitación subjetiva un servilismo que recuerda demasiado la realidad desnuda de los sentimientos, humanizándolo todo
Dulce efusión de voces e instrumentos con predominio absoluto de la parte vocal	Laberíntico enredo de la parte instrumental que predomina constantemente sobre la vocal
Canto	Melopea
Creación que extasía el alma	Artificio que asombra
Calor que se siente y no se explica	Grandiosidad que se explica y no se siente
Situaciones escénicas engrandecidas por la música	Música engrandecida por las situaciones escénicas

### RECONCILIACIÓN DE LOS OPUESTOS: EL KRAUISMO

El krausismo es un sistema filosófico que debe su nombre al alemán Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832), cuyo pensamiento se caracteriza por el intento de conciliar o abrir una vía intermedia entre las dos grandes tendencias germánicas: el idealismo (espíritu, ideas, teoría) y el materialismo (naturaleza, hechos, práctica). Verdaderamente cabe afirmar que el principio de ‘Unidad’ rige todo el pensamiento de Krause, al tratar de concertar armoniosamente aspectos opuestos en diversos planos de la vida y de las ideas. A diferencia de lo ocurrido en Alemania, donde Krause fue considerado un autor de segunda fila, su filosofía gozó de enorme éxito en España, a donde

llegó de la mano Julián Sanz del Río. Así, alrededor de 1840 él y otros juristas españoles buscaron una doctrina política que, dentro del liberalismo, iniciara el proceso regenerador que necesitaba España y contuviera en sí un elemento espiritual que estaba completamente ausente en la formulación doctrinaria del liberalismo entonces en boga. Ciertamente, para muchos estudiosos parece incomprensible la preferencia de Sanz del Río por Krause, en detrimento de otros filósofos alemanes de la época con más renombre, como Hegel. Pero esta elección está relacionada por la proximidad de intereses entre masonería y krausismo. Sin duda el tono masónico de la filosofía krausista constituye un factor explicativo de primer orden en la historia del krausismo en España, de su recepción, de su éxito y quizá, incluso, de su elección inicial frente a otras filosofías<sup>16</sup>.

El krausismo, regido en su conjunto por el principio de ‘Unidad’ — como acabamos de señalar — está basado en el denominado ‘racionalismo armónico’ o ‘realismo racional’. Aplicando este axioma, los seguidores de Krause en España buscaron un medio de conciliar los conflictos dicotómicos presentes en el país durante el siglo XIX y principios del XX, una problemática enmarcada en el largo y duro pulso sostenido entre tradición y modernidad. En lo que se refiere al plano estético, a principios del siglo XIX Krause había pretendido conciliar armoniosamente la concepción clásica y romántica de las artes, propugnando un equilibrio entre forma y contenido. En este sentido, consideraba que en la creación artística intervenía no sólo el sentimiento, sino también la razón, por lo que en toda obra de arte se requería del concurso armónico de las fuerzas intelectuales y sensitivas<sup>17</sup>. Sin embargo, a principios de la década de 1870, momento en que está aflorando el pensamiento krausista en todos los órdenes sociales españoles, debido en buena medida al nuevo clima de libertad que se respira durante el Sexenio Liberal (1868-1874), esa reunión holística trató de aplicarse al ‘idealismo’ y al ‘realismo’, en — dice Manuel de la Revilla — «fusión íntima y armónico consorcio de la materia con la idea, concertadas en la forma»:

El arte [...] nunca se realizará cumplidamente por los procedimientos que el idealismo le traza o que el naturalismo le impone, sino por los que se originan del racional consorcio entre lo que hay de fecundo y verdadero en la tradición idealista y lo que de verdadero y profundo tiene la doctrina realista, cuyo principio fundamental: la reproducción exacta de la naturaleza, será de hoy más la base de la estética, siempre que se complete con el principio

---

<sup>16</sup>. AJENJO BULLÓN – CAPELLÁN DE MIGUEL 2001.

<sup>17</sup>. KRAUSE 1995, pp. 85-86.



de la idealización, debida a la actividad libre, creadora y original del artista, y manifestada principalmente en la belleza de la forma<sup>18</sup>.

La influencia del krausismo en el enfoque del debate planteado sobre la oposición entre *Bel canto* y wagnerismo, introducía un punto de vista novedoso, al tratar de conciliar ambas posturas. De esta forma, se empezaba a tener en consideración a la teoría wagneriana desde un punto de vista positivo, puesto que hasta entonces — como ya se ha señalado — la recepción en Madrid por parte de la crítica había sido negativa casi exclusivamente. El krausismo estaba interesado en la obra de Wagner porque ambos compartían la idea de reunión de las artes en el drama lírico, principal punto de encuentro entre la estética krausista y el wagnerismo, tal y como hemos explicado en otro lugar<sup>19</sup>. Otro aspecto especialmente atractivo era que la revolución wagneriana introducía innovaciones que contribuían al progreso del arte de los sonidos. Porque en este terreno — dice Revilla — «trabájase con ahínco por hacer de la música un arte expresivo, y por llevar a ella la verdad en cuanto sea posible. Para esto se amplían sus elementos y recursos, dando a la armonía un valor que antes no tuvo, aumentando la importancia de la orquesta (acaso con detrimento de la voz), desarrollando cada vez más el campo de la música instrumental, y procurando reformar los elementos dramáticos de la ópera»<sup>20</sup>. Este cambio de orientación en el acercamiento al problema hizo que, de manera inmediata, comenzara a ligarse el wagnerismo con el krausismo. Por el grado de complicidad que implica el documento, es muy elocuente a este respecto el testimonio de Antonio Peña y Goñi, que, en carta a Barbieri y firmando con el pseudónimo de *Lohengrín*, se refería en estos términos:

21 de junio [1873]

Querido Barbieri:

Mañana a la una de la tarde tendrán el honor de visitar a Vd. los ciudadanos Revilla y Peña y Goñi, guapos chicos los dos; krausista el primero y wagneriano el segundo que, como dicen los aragoneses, aunque no es lo mismo [*sic*], viene a resultar lo mismo. Salú y academia. Suyo *usque ad mortem*. *Lohengrín* [*sic*]<sup>21</sup>.

Al margen de testimonios particulares, es más relevante comprobar que en los textos de estos años la impronta krausista está presente de una manera

---

<sup>18</sup>. REVILLA 1879, p. 184.

<sup>19</sup>. SUÁREZ GARCÍA 2009.

<sup>20</sup>. REVILLA 1879, p. 168.

<sup>21</sup>. Carta de Antonio Peña y Goñi a Barbieri. Biblioteca Nacional, MSS. 14.011<sup>3-6</sup>. Puede consultarse el documento en BARBIERI 1988, vol. II, p. 874.

indeleble, no sólo entre aquellos escritores adscritos explícitamente a esta corriente filosófica, sino en otros que fueron influidos claramente por sus ideas estéticas. Debido al enorme calado del pensamiento krausista, la idea de armonización de contrarios puede rastrearse en buena parte de los artículos sobre ópera española escritos durante el Sexenio Liberal. Coincidiendo con los estrenos de la versión operística de *Marina* (Arrieta) y de *Fernando el Emplazado* (Zubiaurre), en carta dirigida a José Castro y Serrano en la primavera de 1871, Guillermo Morphy destacaba que, en el estudio necesario para la creación de una ópera nacional, era imprescindible examinar las dos tendencias principales coetáneas, representadas por Wagner y Verdi, con la intención de delimitar la importancia relativa que debían tener la armonía y la melodía, así como otras cuestiones de este género, que — dice — «es hoy como un ramillete de todas las artes para contribuir unidas a un mismo fin»<sup>22</sup>. En su contestación, Castro y Serrano se mostraba partidario de la fusión de los estilos alemán e italiano, fusión conseguida según él en la ópera de Meyerbeer, puesto que Wagner se salía «de la ópera para seguir el rumbo de otro espectáculo»<sup>23</sup>.

Ahondando en la idea de que Wagner había creado un género nuevo y particular, en diciembre de 1873 Castro y Serrano publicó un entusiasta artículo en el que abogaba por la subvención oficial para representar los dramas del compositor en Madrid. Escrito en forma de carta dirigida a Peña y Goñi, y firmada bajo el pseudónimo de *Un Caballero Español*, el texto de Castro subrayaba la necesidad de que los músicos jóvenes estudiaran y conocieran la reforma de Wagner, pues su primera pretensión era regenerar el espectáculo a través de la convergencia de todas las artes. Por primera vez, además, se exponían en Madrid otros puntos cardinales de la reforma wagneriana en una formulación altamente positiva, como la consecución de verosimilitud dramática a través de la rehabilitación del libreto, o la delimitación del papel que en la acción debían desempeñar preludeo, coro, orquesta y cada uno de los personajes, diciendo — leemos — «lo que exige el desarrollo de la situación, y nada más»<sup>24</sup>.

Las opiniones de Castro y Serrano causaron una profunda impresión en los círculos artístico-musicales madrileños, siendo muy comentadas en las tertulias del Ateneo de Madrid, organismo que en palabras de Peña y Goñi era «sin duda alguna el más importante tratándose del *porvenir* de Wagner en España»<sup>25</sup>. También provocaron un caluroso debate con *El Arte*, semanario que proponía en un suelto el predominio de la melodía y la simplicidad en la

---

<sup>22</sup>. MORPHY 1871, p. 251.

<sup>23</sup>. CASTRO Y SERRANO 1871, p. 275.

<sup>24</sup>. UN CABALLERO ESPAÑOL 1873, p. 746.

<sup>25</sup>. PEÑA Y GOÑI 1874, p. 11.

orquestración, en consonancia con algunos jóvenes compositores italianos que seguían en sus obras un camino opuesto — dice — «a los wagneristas, o sea, los krausistas de la música moderna»<sup>26</sup>. Otra revista, *El Trovador de Madrid*, contestó en «Una protesta a favor del espíritu musical de nuestro tiempo»<sup>27</sup>, acusando al autor del suelto de escolástico, retrógrado, tradicionalista y de estar demasiado apegado a lo antiguo. Considerando a Wagner y Krause como «dos innovadores utopistas», *El Arte* replicó en un artículo de idéntico título, en el que retaba a *El Trovador de Madrid* a continuar la polémica<sup>28</sup>. En su contrarréplica, *El Trovador de Madrid* planteaba en los siguientes términos la tesis por él defendida: «El sistema musical de Wagner y el sistema filosófico de Krause son y representan un progreso en el desenvolvimiento de estas dos manifestaciones humanas, que responde perfectamente al espíritu y tendencias musicales y filosóficas de nuestro tiempo»<sup>29</sup>.

Casi al mismo tiempo en que se desarrollaba la querrela, Manuel de la Revilla escribía «La ópera española»<sup>30</sup>, donde planteaba nuevamente la oposición de las escuelas italiana y alemana, representadas por Bellini y Wagner. Éstas presentaban, respectivamente, una marcada y exagerada tendencia hacia la melodía y la armonía, lo que constituía su carácter más genuino. Convencido de que habría de llegar la conciliación entre las dos tendencias, y aplicando el principio krausista del «racionalismo armónico», Revilla creía que ambas escuelas habrían de reunirse en un solo y nuevo estilo, que sería el que conseguiría España, la nación más capacitada para crear un arte universal, síntesis de lo italiano y lo alemán:

Estudiando atentamente las condiciones de la raza española, fácilmente se advierte que ninguna es más adecuada para realizar la armonía entre estas opuestas razas, latina y germánica. [...] Todas nuestras condiciones, en suma, nos mueven a asimilarnos lo mejor de aquellas razas, cuyos opuestos genios podrán hallar en nosotros la fórmula de su armonía. ¿Por qué, pues, no hemos de intentar realizar en la música ideal tan elevado, y proseguir en ella la tradición armónica de Meyerbeer, como en filosofía proseguimos la tradición armónica de Leibniz y Krause?

Y que esta empresa no sería inasequible lo demuestran recientes y notables hechos. El rápido éxito que la música clásica ha obtenido entre nosotros, sin que por eso menospreciemos la

---

<sup>26</sup>. *EL ARTE* 1873.

<sup>27</sup>. *EL TROVADOR DE MADRID* 1874A.

<sup>28</sup>. *EL ARTE* 1874.

<sup>29</sup>. *EL TROVADOR DE MADRID* 1874B.

<sup>30</sup>. *REVILLA* 1874.

italiana; los felices ensayos de nuestros compositores, en los cuales se advierte marcada tendencia al gusto alemán, pero con un carácter especial y nuevo que no permite confundir sus obras con las de los autores alemanes; el culto casi idolátrico que nuestro público rinde a Meyerbeer; las sanas tendencias de la crítica, principalmente determinadas en los escritos de *Un Caballero Español* y en los de V. [Peña y Goñi]; éstos y otros muchos síntomas me parecen anuncios seguros de que España puede realizar en la música la anhelada armonía entre los opuestos elementos que en Italia y Alemania se han disputado sin éxito el triunfo; de que la ópera española será la que en superior unidad enlace y concierte la alemana e italiana; de que Wagner y Bellini se resolverán en una armonía representada por el nombre de un maestro español<sup>31</sup>.

### CONCLUSIONES

La teoría wagneriana sobre el drama musical llegó a España en la década de 1860 a través del prisma francés, razón por la que tuvo una aceptación muy mala por parte de la crítica. El motivo fundamental estriba en que fue presentada en una formulación altamente negativa, siendo, en este sentido, particularmente influyentes las opiniones de François-Joseph Fétis. Los postulados de Wagner, considerados como una manifestación más del ‘realismo’ artístico, se expusieron en España como opuestos a la escuela ‘idealista’, representada por la ópera italiana. Puede considerarse esta etapa, que aproximadamente abarca hasta el final de la década, como marcadamente antiwagneriana. El cambio de orientación hacia la obra de Wagner coincidió con un mayor clima de libertad derivado de los acontecimientos políticos producidos en España entre 1868 y 1874, periodo conocido como Sexenio Liberal o Revolucionario. En este lapsus de tiempo afloraron, además, toda una serie de manifestaciones culturales alemanas, las cuales venía cultivando el entorno krausista desde décadas atrás. A ello se suma el nuevo papel de la naciente Alemania, como nueva potencia hegemónica que había derrotado a la que hasta ese momento había sido el referente español en numerosos aspectos: Francia. El característico ‘racionalismo armónico’ de la filosofía de Krause, posibilitó un acercamiento a la teoría wagneriana en positivo, si bien su pretensión fue la fusión de las dos escuelas presentadas con caracteres antagónicos: *Bel canto* y wagnerismo. La plena asunción de la *Gesamtkunstwerk*, con todas sus implicaciones, no llegará a Madrid hasta una fase posterior, en la que cristalizan nuevas estéticas de *fin de siglo*, especialmente el Simbolismo.

---

<sup>31</sup>. REVILLA 1874, 8 febrero, p. 74.

BIBLIOGRAFÍA

AJENJO BULLÓN – CAPELLÁN DE MIGUEL 2001

AJENJO BULLÓN, Xavier – CAPELLÁN DE MIGUEL, Gonzalo. 'Masonería y Krausismo', en: *La masonería española en el 2000: una revisión histórica*, coordinado por José Antonio Ferrer Benimeli, 2 vol., Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2001 (Colección Actas, 55), vol. II, pp. 593-602.

BARBIERI 1988

BARBIERI, Francisco Asenjo. *Legado Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario*, editado por Emilio Casares, 2 vol., Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.

CAMPS Y SOLER 1866

CAMPS Y SOLER, Óscar. 'Consideraciones sobre el género musical de cámara', en: *El Artista*, I/25 (7 diciembre 1866), pp. 1-3.

CAMPS Y SOLER 1869

Id. 'Carta trascendental sobre la Misa Solemne de Rossini', en: *La España Musical*, IV/186 (9 septiembre 1869), pp. 1-2, IV/187 (16 septiembre 1869), pp. 1-2, IV/188 (23 septiembre 1869), pp. 1-2, IV/189 (30 septiembre 1869), pp. 1-2, IV/191 (14 octubre 1869), pp. 1-2, IV/192 (21 octubre 1869), pp. 1-2.

CASTRO Y SERRANO 1871

CASTRO Y SERRANO, José: 'Carta al señor Don Guillermo de Morphy sobre la ópera española', en: *La Ilustración Española y Americana*, XV/16 (5 junio 1871), pp. 274-275.

CUENCA 1864

CUENCA, Vicente. 'Crónica de Madrid', en: *El Orfeón Español*, III/2 (15 octubre 1864), p. 4.

CUENCA 1866

Id. 'Teatro Real, *Il Barbiere di Siviglia*', en: *El Artista*, I/26 (15 diciembre 1866), p. 2.

ELLIS 1995

ELLIS, Katherine. *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-1880*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

EL ARTE 1873

'Noticias extranjeras', en: *El Arte*, I/13 (27 diciembre 1873), p. 7.

EL ARTE 1874

'Una protesta a favor del espíritu musical de nuestro tiempo', en: *El Arte*, I/15 (11 enero 1874), p. 4.

EL TROVADOR DE MADRID 1874A

'Dos palabras a *El Arte*', en: *El Trovador de Madrid*, III/3 (18 enero 1874), p. 1.

EL TROVADOR DE MADRID 1874B

‘Una protesta en favor del espíritu musical de nuestro tiempo’, en: *El Trovador de Madrid*, III/1 (6 enero 1874), p. 2.

FÉTIS 1868A

FÉTIS, Édouard. ‘Du nouveau en musique’, en: *Revue et Gazette Musicale de Paris*, xxxv/4 (26 enero 1868), pp. 25-27.

FÉTIS 1868B

ID. ‘De lo nuevo en música’, en: *El Artista*, III/43 (22 abril 1868), pp. 245-247.

FÉTIS 1852

FÉTIS, François-Joseph. ‘Richard Wagner. — Sa vie. — Son système de rénovation de l’opéra. — Ses œuvres comme poète et comme musicien. — Son parti en Allemagne. — Appréciation de la valeur de ses idées’, en: *Revue et Gazette Musicale de Paris*, xix/23 (6 junio 1852, pp. 185-187), xix/24 (13 junio 1852, pp. 193-195), xix/25 (20 junio 1852, pp. 201-203), xix/26 (27 junio 1852, pp. 209-211), xix/28 (11 julio 1852, pp. 225-227), xix/30 (25 julio 1852, pp. 242-245) y xix/32 (8 agosto 1852, pp. 257-259).

FÉTIS 1853-1854

ID. ‘Aux compositeurs dramatiques’, en: *Revue et Gazette Musicale de Paris*, xx/47 (20 noviembre 1853), pp. 403-405, xx/50 (11 diciembre 1853), pp. 427-430, xx/52 (25 diciembre 1853), pp. 443-446 y xxi/2 (9 enero 1854), pp. 9-12.

KRAUSE 1995

KRAUSE, Karl Christian Friedrich. *Compendio de Estética: traducido del alemán y anotado por Francisco Giner*, editado por Pedro Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 1995 (Verbum ensayo).

MORPHY 1871

MORPHY, Guillermo. ‘De la ópera española’, en: *La Ilustración Española y Americana*, xv/15 (25 mayo 1871), pp. 249-251 y 254.

PEÑA Y GOÑI 1874

PEÑA Y GOÑI, Antonio. ‘Preludios del Porvenir’, en: *La Ilustración Española y Americana*, xviii/1 (8 enero 1874), pp. 11 y 14.

REVILLA 1874

REVILLA, Manuel de la. ‘La ópera española. A mi querido D. Antonio Peña y Goñi’, en: *La Ilustración Española y Americana*, xviii/4 (30 enero 1874), pp. 58-59 y xviii/5 (8 febrero 1874), p. 74.

REVILLA 1879

ID. ‘El naturalismo en el arte’, en: *Revista de España*, xii/270 (mayo-junio 1879), pp. 164-184.

SALDONI 1868-1881

SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 vol., Madrid, Imp. de Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881.

Claves estéticas de la primera recepción de la teoría wagneriana en Madrid

SUÁREZ GARCÍA 2009

SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. 'Krausoinstitucionismo y wagnerismo', en: *Nassarre*, n. 25 (2009), pp. 57-72.

UN CABALLERO ESPAÑOL 1873

UN CABALLERO ESPAÑOL (pseudónimo de José Castro y Serrano). 'Viaje alrededor de la Exposición Universal de Viena. Wagner', en: *La Ilustración Española y Americana*, xvii/46 (8 diciembre 1873), pp. 742-743 y 746.

WAGNER 1850

WAGNER, Richard. *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Otto Wigand, 1850; traducción española de Joan B. Llinares Chover y Francisco López, *La obra de arte del futuro*, València, Universitat de València, 2007 (estética & crítica, 13).

WAGNER 1852

ID. *Oper und Drama*, 3 vol., Leipzig, Weber, 1852; traducción española de Ángel Mayo, *Ópera y Drama*, Madrid, Akal, 2013 (Akal/Música, 44).

