



Luis  
G. Iberní

## Cien años de Antonio Peña y Goñi

En el presente artículo se analiza la figura de una de las personalidades musicales más relevantes del siglo XIX español, Antonio Peña y Goñi, del que se celebró en 1996 el ciento cincuenta aniversario de su nacimiento y el centenario de su muerte. Gran cronista y observador de la vida musical de finales de siglo, no descuidó otras facetas culturales de su tiempo, participando activamente como entusiasta defensor de los toros y de asuntos referentes a su tierra natal. En definitiva, el máximo comentarista musical de la Restauración española y uno de los más cumplidos ideólogos de la zarzuela.

En 1996 se cumplieron, en curiosa carambola, el centenario de la muerte y el ciento cincuenta aniversario del nacimiento del crítico y musicólogo español Antonio Peña y Goñi (1846-1896). Su recuerdo no es sino un acto de justicia con una de las personalidades más destacadas que llevaron a cabo una labor musicográfica en el pasado siglo. Aunque también llegó a componer, siendo algunas de sus creaciones publicadas, su labor más importante y de mayor proyección se ciñe sobre todo al mundo de la crítica musical, bien a través de libros y opúsculos, bien mediante su trabajo cotidiano en diferentes diarios nacionales y extranjeros. Su peso fue tal que, seguramente, desbordaría el puntual trabajo crítico para llegar a ser estimable en el ámbito de la musicología. Relativamente poco se ha estudiado la crítica musical en España. Quizá el mejor resumen lo haya generado Emilio Casares en su importante artículo "La crítica musical en el siglo XIX español"<sup>1</sup> donde hace un brillante estudio sobre este campo en el ambiente decimonónico.

---

<sup>1</sup>E. Casares, "La crítica musical en el siglo XIX español. Panorama general", publicado en *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones. Oviedo, 1995.

*This article examines one of the most important figures in nineteenth-century Spanish music, Antonio Peña y Goñi. 1996 marked the 150<sup>th</sup> anniversary of his birth and the centenary of his death. A great writer and observer of musical life at the end of the century, he didn't neglect other cultural facets of his time, and was actively and enthusiastically involved in the defense of bullfighting and issues relating to his native land. He was undoubtedly the most important musical commentator of the Spanish Restoration and one of the most staunch theorists of zarzuela.*

Es difícil establecer cuáles fueron los puntos de partida de esta labor que llegó a ser realizada, si bien nunca de modo estable, por personajes de la talla de Antonio Romero, Barbieri o Arrieta, pero Carmena y Millán señala<sup>2</sup> en un importante artículo, posiblemente una de las mejores reflexiones sobre este panorama, que los precedentes apenas podrían recibir el calificativo de "pequeñas reseñas" y que sólo se produciría un pequeño salto cualitativo con la aparición de la *Iberia musical* que, según sus palabras, estaba muy limitada porque "tenía mucho de infantil y no podía responder ni a gran trecho a las aspiraciones de una generación que, ávida de cultura, reclamaba ya algo más que la sencilla narración de lo ocurrido en los espectáculos".

Carmena hace un pequeño balance de la situación posterior, afirmando que

"...corrieron los años y no se adelantó un paso en este sentido, pues, aunque hubo intentos laudables para ello y salieron a luz algunos periódicos exclusivamente musicales, reducidos a un escaso número de suscripto-

---

<sup>2</sup>L. Carmena y Millán, "La ópera española y la música dramática en España", *El Imparcial*. Madrid, 9-XI-1985.

res, tuvieron vida efímera y no pudieron llevar adelante sus artísticos y bien intencionados propósitos. La prensa política diaria, que, como de mayor circulación, hubiera podido popularizar los conocimientos estético-musicales en una sección destinada al efecto, no se cuidó de ella, y mientras la crítica dramática era sostenida con gran brillo por escritores tan notables como Cañete, Alarcón, Selgas, la Rosa González, Valera, Correa y muchos más, que pudieran citarse, el juicio razonado de las producciones musicales apenas se encontraba sino tímidamente y de tarde en tarde.<sup>3</sup>

Aprovecha este momento para señalar directamente que “*al Sr. Peña y Goñi y al periódico El Imparcial cupo la suerte de llevar a cabo tan saludable innovación*”.

¿Quién era Antonio Peña y Goñi? En realidad no nos ha llegado demasiada información directa, a pesar de que contamos con múltiples referencias que, como de costumbre, suelen citarse unas a otras. Nacido en San Sebastián el 2 de noviembre de 1846, estudiará en esta capital bajo la dirección del organista Santesteban. Con doce años se trasladará a San Juan de Luz (Francia), estudiando en el Colegio de los Hermanos de María, donde adquirirá un perfecto dominio de la lengua del país vecino. Después se instalará en Madrid, continuando su formación durante dos años en el Conservatorio<sup>4</sup> que abandonará para entrar a trabajar en el Ministerio de Fomento. Con poco más de veinte años de edad debieron comenzar sus colaboraciones con *El Imparcial*, puesto que Car-

...aparecieron por los años de 1868 y 69 los primeros artículos musicales de Peña y Goñi, dedicados a dar cuenta de la ejecución de óperas, zarzuelas y conciertos, artículos en que saliéndose de la esfera de una mera reseña se emitía, dentro de las condiciones de es-

pacio que podía consentir una publicación política, razonado parecer acerca de la interpretación que aquellas obras obtenían y se señalaban sus bellezas y defectos<sup>5</sup>.

No quedarán sus inquietudes limitadas a *El Imparcial*. De acuerdo con Manuel de la Revilla fundará una revista musical titulada *La Crítica*, cuyo primer número aparecía el 15 de octubre de 1874 y que, lo mismo que otros casos anteriores y posteriores, acabaría cerrando ante el enorme coste de su mantenimiento y las pocas suscripciones conseguidas. Sus colaboraciones continuarán en diarios y semanarios como *La Ilustración Española*, *El Globo*, *La Revista Contemporánea*, *La Crónica de la Música*, *El Tiempo*, *Revista Europea*, *La Europa*, *El Liberal*, *Madrid Cómico*, y *Blanco y Negro*. Será corresponsal en España de la revista francesa *Le Ménestrel* que lo siguió citando en su mancheta mucho después de haber dejado de colaborar en ella. Hay que señalar numerosos opúsculos, algunos de los cuales eran recopilación de artículos aparecidos en diarios y semanarios. Entre ellos hay que citar *La obra maestra de Verdi*, *Los despojos de La Africana*, *Carlos Gounod*, *Arte y patriotismo*, *El Mefistofeles de Arrigo Boito*, *Contra la ópera española*, *Cristina Nilson*, *Nuestros músicos: Barbieri*, *Los artistas del Real*, *Los gnomos de la Alhambra de Chapí* o *Luis Mancinelli y la Sociedad de Conciertos de Madrid*. En todo caso su mayor aportación escrita fue su libro *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, al cual nos referiremos más adelante.

En 1879 fue nombrado por el Gobierno para desempeñar la docencia en la entonces Escuela Nacional de Música como responsable de la materia Historia y crítica del arte de la música, labor que realizará durante poco tiempo<sup>6</sup>. Será elegido

<sup>3</sup>En esta misma línea abundaba Barbieri cuando afirmaba que “*el público no estaba acostumbrado a ver en los periódicos políticos, por lo general, sólo críticas más o menos apasionadas y crónicas escritas por meros aficionados, ignorantes de los verdaderos fundamentos del arte*”. F. A. Barbieri, *Contestación al discurso de Peña y Goñi*, Academia de San Fernando. Madrid, 10-IV-1892.

<sup>4</sup>Barbieri, *op. cit.*, afirma que allí “*estudió la armonía hasta un grado tal que le permitió descifrar y ejecutar en el piano cualquier partitura*”.

<sup>5</sup>Incluso su prestigio se fue afianzando en los medios. En carta a Barbieri fechada en 1872, señala que “*está a su disposición el sueldo de crítico que me han aumentado hasta pagarme cada artículo*”. En aquel momento también colaboraba puntualmente en medios como *La Revista de la Marina* o *La Ilustración de Madrid*.

<sup>6</sup>Información aportada por Saldoni en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, escrito y publicado por Baltasar Saldoni. Madrid, 1868 (reeditado por Jacinto Torres).

académico de número de la Academia de Bellas Artes de San Fernando sustituyendo a Saldoni el 24 de marzo de 1890, donde fue recibido el 10 de abril de 1892 con un discurso titulado "Creación y desarrollo de la zarzuela española". En la contestación a su discurso, Barbieri afirmaba de su querido colega que "llegó a tal punto su reputación que cuando en el año 1873, el Gobierno pensó en crear la sección de música de esta Real Academia fue indicado el Sr. Peña y Goñi para ocupar una de las doce plazas de la nueva sección, plaza que él se excusó de aceptar alegando con la mayor modestia que se consideraba todavía demasiado joven para merecerla". A pesar de que sólo estuvo cuatro años, llevó a cabo numerosas iniciativas. El mismo año de su llegada infructuosamente propondrá, apoyado por Barbieri, que se cree en el Conservatorio una cátedra de Ópera Cómica Española; se opuso con fuerza a la dimisión de Madrazo, entonces reconocido presidente de la Academia; recibirá, a instancias de la propia Academia, el encargo de rendir homenaje necrológico a Arrieta y Barbieri; solicitó de ésta, fallidamente, que se publicaran los cantos populares transcritos por Barbieri como último legado de éste, además de participar en diversos tribunales. Entre otros méritos, fue galardonado con la Orden de Comendador de Isabel la Católica, la de C caballero de Carlos III, la Cruz del Mérito Naval, el nombramiento de Socio Honorario de la Sociedad de Conciertos de Madrid y elegido miembro de varias academias nacionales y extranjeras.

Fue un entusiasta defensor de los toros y con el seudónimo de *El Tío Gilena* convirtió las corridas en espectáculo de amenidad, donde se alternaba la política, la literatura y las revoluciones, llevándolo a cabo en la revista *La Lidia*, de la que fue uno de sus máximos valores. Entusiasta fanático de su tierra natal, dedicó numerosos artículos al mundo de la pelota vasca, como un pequeño libro titulado *La pelota y los peloteros*, a algunas personalidades como Iparraguirre. Fueron compiladas selecciones de sus artículos de corte costumbrista o humorístico, en libros que llevan por título *De buen humor*, *Cajón de sastre* o *Cuatro cosas*.

Su actividad creativo-musical, sin ser cualitativamente de gran peso, se vio sobre todo inspirada en su mayor parte por su tierra natal. Encontramos algunas piezas<sup>7</sup> sustentadas por ritmos vascos característicos como los zortzicos. Así *Pepita* dedicado a su esposa, el titulado *Los pelotaris*, el que estrenó Enrico Tamberlick con el nombre ¡¡¡Viva Hernani!!!, interpretado en el Teatro Real por el celebrado tenor o el que, con el sobretítulo "nostalgia", se denomina ¡*Guipuzcoa mía!*. Además podemos encontrar una pequeña rapsodia vascongada *Recuerdo a Villinch*; *San Sebastián*, un simpático y taurino pasodoble, adjetivado "guipuzcoano" dedicado a Carlos Pintado, una rapsodia *En la tumba de Santesteban*, en memoria de su maestro, donde recrea el sonido de las campanas de Santa María de San Sebastián; el pequeño preludio pianístico *Recuerdo a Biarritz*; o *Basconia*, rapsodia de aires populares vascos. Como ejemplo al margen de la línea anterior queda, sin embargo, su gran *Fantasia sobre motivos de la zarzuela 'Pan y toros'* de Barbieri, arreglada y transcrita para piano por el mismo Peña que, después de haber sido publicada, alcanzó una notable popularidad y ayudó a la divulgación de la obra de Barbieri. Además hay que añadir una marcha militar dedicada a Narciso Maimó. Son obras de no demasiada transcendencia, de corte salonístico al uso, pero que demuestran, al menos, un estimable y correcto oficio. Éste viene corroborado por la necrológica dedicada a su memoria por Calixto Ballesteros donde éste señala que

"...no hemos de olvidar nunca las deliciosas veladas que organizó y en las cuales aplaudimos sus inspiradas composiciones y, sobre todo, sus inimitables zortzicos. Su arreglo de aires de zarzuelas populares, es digno de un maestro, porque en él se prueba, además de una erudición sólida, un gusto artístico irreprochable. Cuando él la tocaba en el piano, con la delicadeza y seguridad que eran las características de su ejecución admirable, no había quien la aplaudiese, porque ese

<sup>7</sup>Todas ellas me han llegado en versión para piano. Agradezco al Dr. Ramón Sobrino su amabilidad al haberme aportado algunas que yo desconocía.

arreglo es algo así como recopilación brillante de las glorias musicales contemporáneas españolas, y pocos podrán hacerla con el acierto, digno de todo encomio, con que Peña y Goñi la ha hecho. Parece que ha puesto en ella todas sus admiraciones y todos sus cariños<sup>8</sup>.

## 1. Principios estéticos

Si hay una clara diferencia entre Peña y los demás autores que desempeñaron labores paralelas en los medios de comunicación de su momento, ésta viene por la profunda cultura estético-musical que Peña, con todas sus limitaciones, asumió desde un principio. Su concepción de lo que debía ser la labor musicográfica viene en una carta dirigida a Andrés Vidal y Llimona donde afirma que "un periódico musical debe ante todo ocuparse de los asuntos musicales patrios, no sólo de aquellos que se relacionan directamente con los públicos espectáculos, sino de los que se rozan con el estado general del arte, en todas las diversas manifestaciones de que el de los sonidos es en todas partes susceptible". Y añade que

"...no basta ocuparse de teatros; no basta emitir un juicio más o menos extenso, más o menos razonado acerca de una producción cualquiera. Las críticas pasan y las obras quedan; pero la saludable influencia de la crítica ostenta verdadero alcance cuanto tiende a penetrar en el fondo de la existencia misma del arte, señalar los pasos de éste, investigar las causas de su marcha, de sus evoluciones, de sus tendencias; y esto se consigue con el atento estudio del estilo de cada compositor, de las influencias que lo rodean y de la atmósfera que respira, dentro de las condiciones más o menos anormales a que los movimientos sociales y políticos someten en todos los países del mundo las manifestaciones universales del genio humano. Y esto debe hacer independientemente de lo que constituye el *compte rendu* de los espectáculos líricos, con entera sinceridad, con lealtad, con honradez, sin que desengaños siempre previstos de artistas y empresarios, sin que mortificaciones de amor propio que se curan con el específico infalible de la propia conciencia, influyan en lo más mínimo en la rectitud de juicio que debe presidir a toda crítica sana"<sup>9</sup>.

A pesar de estos planteamientos muy generales hay que considerarle, ya a título individual, como un crítico apasionado y virulento. En el artículo antes citado, Casares señala que "esgrimió siempre su punzante, acre y muchas veces apasionada pluma, siendo un crítico esencialmente polémico. Gran observador y cronista de la vida musical de finales de siglo, como Sola constituye más que un crítico, un escritor al que hay que acudir necesariamente para entender aquel periodo de la música española"<sup>10</sup>. El propio Peña atestigua esta impresión cuando en su autorretrato literario se presenta "con sus apasionamientos consuetudinarios, con sus arrebatos de todos los días; excesivo en todo, así en el elogio como en la censura; exagerado en el sentir, exagerado en la expresión, hecho de acciones y reacciones súbitas, cuerda demasiado tendida, cuerda demasiado vibrante, que grita como un energúmeno lo mismo cuando pisa un insecto que cuando admira a un león"<sup>11</sup>.

Su peculiar ubicación dentro de las corrientes estéticas del momento aparece cuando se señala tanto como "wagnerista, como meyerbeerista, como soy rossinista, como soy gounodista, como soy, en fin partidario acérrimo de todo compositor que haya producido alguna obra bella, alguna grande obra. No soy, pues, exclusivista; soy ecléctico, y bajo este concepto, ciertas opiniones particulares del que muchos llaman mi ídolo [se refiere a Wagner], son diametralmente opuestas a las mías propias"<sup>12</sup>. A pesar de su indudable dominio de los fundamentos de la creación musical, se mostrará contrario a la crítica técnica más pura y dura. Así lo manifiesta cuando señala que

"...hay personas en este país, sabios henchidos de conocimientos técnicos, en cuyo magin no cabrá jamás la idea de que la música pueda ser juzgada por quien no conozca muy a fondo todos, absolutamente

<sup>8</sup>Citado en Peña y Goñi, *La Época*. Madrid, 14-XI-1896.

<sup>9</sup>A. Peña y Goñi, "Lo que debe ser", *Crónica de la Música*. Madrid, 22-I-1880.

<sup>10</sup>E. Casares, *Op. cit.* p. 482.

<sup>11</sup>Luis G. Iberní, "La crítica periodística madrileña defin de siglo: Peña y Goñi", *Actas de las Jornadas celebradas en 1991 sobre Actualidad y futuro de la Zarzuela*. Madrid, 1993.

<sup>12</sup>A. Peña y Goñi, *Impresiones Musicales*. Madrid, 1878.

todos los secretos mecánicos del arte. ¡Y hay que oír sus bramidos de indignación cuando saben que un profano se permite discurrir sobre la filosofía de la música, ramo ajeno al tecnicismo musical! ¡Hay que admirar el insolente desprecio, la ridícula vanidad con que tratan a cualquier escritor que no lleve impreso el sello de la sabiduría escolástica!"

Y culmina que

"...para ellos la belleza consiste en tal diseño melódico, en tal acorde de esta o de la otra manera resuelto; no perdonarán jamás a Rossini las quintas seguidas del *Guillermo* que, a su juicio, disminuyen el mérito de la partitura y a escribir ellos una crítica musical, es seguro que llevarían a cabo una minuciosa autopsia armónica, hablando de si esta disonancia estaba mal resuelta, si aquel pedal era inoportuno, desnudando la ópera por frases, fragmentos de frase y periodos, hasta que aburridos los lectores con la árida fraseología musical, enviarán noramala al sabio escritor o se durmieran profundamente, poseídos del más férvido entusiasmo"<sup>13</sup>.

## 2. El profeta wagneriano

No vamos a señalar la importancia de Richard Wagner en la historia de la música europea. Su obra fue adquiriendo un puesto de referencia absoluta conforme avanzó la segunda mitad del siglo XIX. Es lógico que la presencia de Wagner en España, lo mismo que había sucedido en otros países, ayudara a atizar la polémica, hasta extremos insospechables que rozaron una sorprendente agresividad. El ambiente que había en nuestro país antes del estreno de *Rienzi*, primera de sus obras dadas a conocer por el Real, nos lo presenta Peña, a su manera, cuando comenta que

"...la atmósfera que rodeaba al maestro del *porvenir*, no era favorable. Los músicos, en su inmensa mayoría, lo maltrataban sin conocerlo; forjaban acerca de sus obras (que no conocían) los cuentos más absurdos, y



Antonio Peña y Goñi

aprovechándose de la extraña denominación que las teorías artísticas de Wagner habían merecido, lo presentaban como antítesis de todo lo bello, como negación de todas las reglas fundamentales del arte. En una palabra, la música del porvenir estaba por completo fuera del alcance de la generación presente; era una constante cacofonía, una serie no interrumpida de disonancias: no era música"<sup>14</sup>.

Más adelante añade que "*los adversarios del maestro, por su parte, no eran capaces de fundar sobre nada sólido su argumentación, desde el momento en que hablaban y declamaban sobre casos y cosas que ignoraban, ¡triste es decirlo, pero lo afirmo! que*

<sup>13</sup>A. Peña y Goñi, "Preludios del porvenir", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8-1-1874.

<sup>14</sup>A. Peña y Goñi, *Impresiones Musicales*; p. 111.

ignoraban por completo”<sup>15</sup>. Peña subrayará este aspecto argumentando, en otro artículo posterior, que los enemigos son

“...en su mayor parte, ignorantes que tratan de materias que no conocen, a conciencia de que no las conocen; hablan de armonía y melodía y contrapunto e instrumentación, y no saben si el *fa* se escribe en línea o en espacio; cortesanos del público cuyos extravíos alientan, *servum pecus* de las mayorías, que disparatan con la oronda despreocupación de los omniscientes, que no conciben que una obra aplaudida pueda haber sido mal interpretada, mientras niegan en absoluto o regatean su aprobación a todo lo que la mayoría no haya previamente aprobado; rémora del arte, cuyas preocupaciones estimulan, y escarnio de la crítica, cuyos deberes desprecian, incapaces, como lo son, de comprenderlos”<sup>16</sup>.

Peña, que conoció en su estancia en Francia la revolución dramática propuesta por el compositor germano, se pondría de su lado (quizá no con toda la visceralidad que ulteriores críticos llegarían a enarbolar como Manuel Manrique de Lara). Para Peña,

“Wagner ha conseguido lo que sólo a los artistas excepcionales es dado conseguir: una reputación incontestable y una popularidad grandísima en Alemania, su patria. Sus doctrinas, expuestas por él mismo con un vigor y una valentía que hacen ver bien a las claras convicciones arraigadas hasta el delirio, han sido objeto de crítica en el mundo musical entero. Poeta, músico y literato musical, el maestro de Leipzig ha sembrado en Europa la semilla de la discusión, recogiendo bien pronto sazonados frutos, que más de una vez han debido herir gravemente al audaz reformador”<sup>17</sup>.

<sup>15</sup>En carta a Barbieri señala que “ya llegará tiempo en que se conozcan las preocupaciones que tienen los enemigos de este compositor alemán, que censuran las séptimas disminuidas y las novenas mayores en tercera inversión, que constituyen doble disonancia, y que no encuentran raros estos acordes cuando los ven empleados por otros autores de su devoción”. Carta a Barbieri, *Legado Barbieri*. Vol 2; p. 872.

<sup>16</sup>A. Peña y Goñi, “Ricardo Wagner”, *Crónica de la Música*. Madrid, 1880. El wagnerismo llegaría a ser valorado como una especie de secta. En un furibundo artículo escrito por Ignacio Florián años después, se afirma que “no se limitó a adorar a Wagner con una religión contemplativa arrodillado en éxtasis ante el santuario [...] Fue un furor

No siempre estuvo de acuerdo con las teorías del autor de *Lohengrin*. Precisamente a raíz de determinar el papel real de un aspecto tan determinante en el entramado dramático de Wagner como la melodía infinita, Peña afirma tajantemente que éste

“es fruto de un acceso de delirio y existe tan sólo en la brillantísima imaginación del gran maestro de Leipzig. Vanos serán los esfuerzos de Wagner, inútiles todas sus poéticas digresiones para demostrar lo que no es demostrable. Si lo que el poeta calla ha de decirlo el compositor, el lenguaje de éste deberá sujetarse a las eternas leyes del arte, dentro de las cuales caben infinitas transformaciones, recursos infinitos, fuera de las cuales no hay música, no hay melodía, no hay armonía, no hay nada, y si el ruido que se escucha en el bosque a la puesta del sol, es, según Wagner, la melodía infinita, lo será, lejos de nosotros el negarlo, en el bosque, pero no en el teatro, que sólo existe en virtud de las concesiones que otorga el espectador”.

Asevera más adelante “que Wagner lleve a cabo su revolución, que sus ideas prevalezcan; a pesar de ello, jamás podrá romper con las cualidades rítmicas de la melodía y si dentro de los fueros de la música inventa, crea, modifica y embellece la expresión melódica, habrá llegado a conseguir que sea un hecho la melodía infinita de baile, pero jamás la melodía infinita”<sup>18</sup>.

Pero no duda en profetizar el papel que el futuro concederá a Wagner. Aquí muestra su entusiasmo

“sin reservas del gran maestro. ¡Cómo no admirarlo en estos tiempos en que el arte musical, anonadado y empequeñecido, espira por falta de servidores dignos de

hugonote, destructor, el procedimiento injusto de las comparaciones el que se observó desde estas fechas”. I. Florián, “El Wagnerismo en España”, *Vida Nueva*, n° 30. Madrid, 1-1-1899.

<sup>17</sup>A. Peña y Goñi, “Ricardo Wagner”, *La Ilustración española y americana*, Madrid, 15-1-1874.

<sup>18</sup>A. Peña y Goñi, *Impresiones musicales*; pp. 279-280. Años después echará en cara la equivocación de Emilio Serrano que “ha creído que forzando su estilo, que haciendo concesiones a lo que todavía llaman contadísticas personas la claridad melódica, el predominio absoluto de la melodía sobre la armonía y la instrumentación podía recabar elementos de éxito”. “Irene de Otranto”, *La Época*. Madrid, 18-II-1891.

la grandeza que ha llegado a alcanzar! ¡Cómo no admirarlo cuando la figura del porvenir se ha impuesto a las naciones más inteligentes de Europa! ¿Qué loco, qué visionario es ese que así excita la atención general? ¡Loco, visionario! De tal tacharon a Monteverdi porque descubrió el trémulo, como tal trataron a Gluck célebres escritores; con esos nombres designaron los franceses al gigantesco Beethoven<sup>19</sup>.

Es indudable que Peña ayudó a consolidar en España el nombre de Wagner. El apoyo teórico que, en primera instancia, le brindó Peña se vio corroborado por el entusiasmo que puso en su difusión práctica ese gran músico que fue Luigi Mancinelli que se hizo cargo durante unos años de la Orquesta de la Sociedad de Conciertos<sup>20</sup>. Años después, otro entusiasta wagneriano, Rodrigo Soriano, procedería a su santificación al afirmar que Peña "en Madrid levantó la bandera de Wagner, y que ha hecho del gran compositor alemán una gloria popular española"<sup>21</sup>.

Como figura más arriba, el entusiasmo por Wagner no impidió que Peña fuera también sensible a la presencia musical en España de otros autores<sup>22</sup> de la Europa del momento. Sobre Verdi, a quien estimaba de verdad, señaló a raíz del estreno del *Requiem* que "si algún compositor musical puede tener la noble jactancia de haber acallado en el ocaso de su existencia las voces de múltiples desconfianzas, las enconadas censuras de temibles adversarios y los embates del odio y de la envidia; si algún artista puede, en una palabra, pedir con indiscutible derecho un lugar brillantísimo en la historia del arte, ese artista se llama, a no dudarlo, G. Verdi"<sup>23</sup>.

Tampoco estuvo al margen del fenómeno verista, que vivió en sus prolegómenos con el estreno de *Carmen* en el Teatro de la Zarzuela en

1887. Ante este movimiento Peña se mostró receptivo aunque no demasiado entusiasta. Sobre la citada *Carmen*, ya en las tablas del Real, afirmó que "lo que parecía pequeño antes para el vasto ambiente del regio coliseo, va siendo ya grande. Las bellezas de la obra se imponen por sí; el oído percibe ahora perfectamente lo que antes oía con extrañeza; y en ese momento hacia adelante de la admirable creación de Bizet se va destacando la nota humana, el verismo que exhala la ópera y se impone al espectador por el impulso lento pero irresistible del genio."<sup>24</sup> No fue tan benévolo ante el patriarca del verismo italiano. Tras el estreno en Madrid de *L'amico Fritz*, Peña señalará que

"...la segunda ópera de Mascagni es, juzgada en su estilo general, obra gris, sin relieve melódico, que denota en el artista pobreza de fantasía y en el músico un enojoso prurito de ocultar ese defecto capital con amaneramientos armónicos, que emplea sistemáticamente, y sin que respondan a ningún fin estético... Las pinceladas se convierten en brochazos; quiere ser delicado, y resulta amanerado, *rococó*. La instrumentación de *L'amico Fritz* no corre pareja con la labor de la armonía y del contrapunto, en éstas hay siquiera movimiento aunque sea excesivo; en la instrumentación, lo vulgar domina"<sup>25</sup>.

Mucho más sensible se mostró ante el trabajo de Puccini, del que a raíz del estreno de *Manon Lescaut* afirmaría que es "obra muy trabajada de un maestro que aún no ha llegado a tener verdadera personalidad". Para el crítico vasco la pieza

"...contiene páginas muy delicadas al lado de otras que revelan un temperamento fogoso y eminentemente dramático; testigos el acto segundo, donde hay toques de miniaturista brillante, y el gran dúo final, en el cual

<sup>19</sup>A. Peña y Goñi, "R. Wagner", art. cit.

<sup>20</sup>Peña reseñaba de Mancinelli que "es devoto admirador de Ricardo Wagner. Mancinelli ha sido concurrente asiduo a las solemnidades de Bayreuth; y basta fijarse en la poesía que encierra siempre la música instrumental del autor de Cleopatra y de Messalina, para comprender que el maravilloso arte de orquestar de Wagner tiene en Mancinelli un discípulo ferviente y un decidido secuaz, que conserva, sin embargo, siempre el vigor y la sangre del temperamento meridional". A. Peña y Goñi, *La Ilustración de España*. Madrid, 1891.

<sup>21</sup>R. Soriano, "La Walkyria", *La Época*. Madrid, 17-V-1893.

<sup>22</sup>Si bien Carmena disiente de "sus apreciaciones demoleadoras respecto al arte italiano, demasiado injustas". L. Carmena y Millán, "La Ópera Española". *El Imparcial*. Madrid, 9-XI-1895. Esta impresión se vio sustentada por numerosos escritos del propio Peña. En 1894 afirma que "la ópera italiana se halla en el periodo agónico, sin cantantes ni obras". "El Teatro Real", *La Época*, Madrid, 10-VI-1894.

<sup>23</sup>A. Peña y Goñi, *Impresiones Musicales*, p. 63.

<sup>24</sup>A. Peña y Goñi, "Carmen", *La Época*, Madrid, 20-I-1892.

<sup>25</sup>A. Peña y Goñi, "L'amico Fritz", *La Época*. Madrid, 20-III-1895.



Antonio Peña y Goñi

el músico habla el alma con acentos de gran artista. Pero al lado de estas cualidades échase de menos lo esencial, el estilo propio, deficiencias que el músico trata de amornar en vano con una inquietud y un rebuscamiento en la labor armónica que llegan frecuentemente hasta la exasperación<sup>26</sup>.

Peña era un conocido filológico. Conocida fue su amistad personal con el mismo Gounod, como retrató en varias ocasiones y, sobre todo, en la necrológica que le dedicó en la revista *Blanco y Negro*, el 28 de octubre de 1893<sup>27</sup>. De ahí su respeto, muchas veces subrayado con en-

tusiasmo, ante mucha música compuesta en el país vecino. Impulsor de Meyerbeer, del que señaló que “después de Beethoven viene a iniciar la muerte del convencionalismo italiano en la ópera”, apostó por un Berlioz, ante el que España permanecía ajena y al que Peña consideró como “nuevo Mesías del arte, único y verdadero Mesías que, como Jesucristo, había de sufrir el suplicio de la crucifixión después de propagar por el mundo entero el verbo del porvenir”<sup>28</sup>.

Entre otros, a su contemporáneo Saint-Saëns dedicó palabras como las siguientes: “El público de Madrid tenía que rendir desde luego justicia a un gran artista, con cuyo nombre y algunas obras importantes estaba familiarizado de antemano, que presentaba el atractivo poderoso de su autoridad para dirigir aquéllas, y se daba a conocer además bajo el concepto de pianista de primer orden. El éxito del compositor ha sido unánime, inmenso”<sup>29</sup>.

### 3. Peña y la música española

Es indudable que la gran aportación de Peña a la historiografía española fue su monumental obra —incluso vista con un siglo de perspectiva— *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Desde el momento de su aparición, este trabajo fue recibido con el mayor de los entusiasmos. Carmena y Millán lo señalará como “un verdadero monumento elevado al arte musical de nuestra patria, de palpitante interés para la generación presente, y que será en el porvenir documento de primera importancia, que habrá que tener a la vista para escribir la historia de la música española”<sup>30</sup>.

En este libro Peña hace una revisión muy seria de la evolución de la lírica —y, puntualmente, de otros aspectos— en nuestro país. Toda la viscerali-

<sup>26</sup>A. Peña y Goñi, “Manon Lescaut”, *La Época*, Madrid, 6-XII-1894.

<sup>27</sup>En dicho artículo Peña habla de una velada musical en la que participaron la soprano Virginia Ferni-Germano, el violinista y compositor Henryk Wieniawski y el propio Peña que se hizo cargo de la interpretación de la parte de piano, mientras Gounod dirigía desde

el armonium. En la portada figura una foto del autor de *Fausto*, dedicada “à mon bon ami Peña y Goñi”.

<sup>28</sup>A. Peña y Goñi, *Impresiones Musicales*; p. 20.

<sup>29</sup>A. Peña y Goñi, *Crónica de la Música*. Madrid, 1880.

<sup>30</sup>L. Carmena y Millán, *op. cit.*

dad que se aprecia en sus artículos es pasada por un inteligente tamiz en este libro, lo que determina un acercamiento, incluso visto desde nuestra perspectiva actual, más científico, con abundantes datos muy documentados y menos impresiones personales.

El proyecto surgió a instancia de Zozaya, director de *La Correspondencia Musical* en un año 1881 que estaba viendo algunos intentos, modestos pero entusiastas, en el Teatro Apolo en pro de la consolidación de una ópera nacional que proporcionaría obras como *La Serenata* de Chapí o *Tasso* de Pedrell. En dicha revista se señala que "nos hemos propuesto publicar la historia completa de la ópera española desde su origen hasta nuestros días, para proseguirla con la consignación de los hechos que nos suministren las representaciones de dicho espectáculo, que en breve han de dar comienzo en el Teatro de Apolo". De esta manera "prestaremos un señalado servicio al arte patrio y satisfharemos las quejas y solicitudes que de continuo nos dirigen desde el extranjero que, deseando conocer a fondo los anales de nuestro teatro lírico, se quedan absortos al convencerse de que no nos es posible acceder a su demanda". La elección de Peña y Goñi no fue casual, ya que viene por las dotes de "escritor que el caso requiere, que estuviese dotado del espíritu crítico"<sup>31</sup>.

El propio Peña presenta su obra señalando que su ideal vendría de que

"...fuera una fotografía exacta y palpitante del movimiento del arte musical español en el presente siglo, un estudio especial, casi pintoresco de sus vicisitudes incesantes, una modesta obra literaria, en fin, que atenta, como es debido, a la parte histórica y cronológica de los sucesos, diera, sin embargo, la mayor extensión, prestara atención preferente a su parte biográfica y anecdótica, a todo aquello que pudiera con vivez ingénita hacer más amenas e interesantes las indagaciones y pesquisas de la historia"<sup>32</sup>.

Es interesante comprobar que en realidad este

proyecto pretendía, al menos desde la perspectiva del editor Zozaya, dar un marco histórico-teórico para la consecución de una ópera de carácter casi "racial" con una fuerte base nacionalista. Frente a los que pensaban que nuestra música apenas tenía historia, Zozaya acudía a Peña para que se encargara de demostrar todo lo contrario. El mismo Peña subraya que "*pensaba Zozaya que de este modo diera idea exacta de una importante época de nuestro arte lírico nacional, trabajo en el cual se hiciera la debida justicia a tanto pecho generoso, a tanta inteligencia y amor artísticos, a tanto esfuerzo desinteresado y entusiasta como la idea del planteamiento de la Ópera española ha tenido siempre a su servicio, libro de estímulo para hoy y enseñanza para mañana*". Resulta curioso que, aunque esto buscaba ser una cobertura del nuevo amanecer de la ópera española, fuera lo único que quedara de unas intenciones honorables muy poco apoyadas por un público renuente a la ópera en nuestro idioma.

Peña vive un momento de profunda reflexión sobre la música española y sus géneros, coincidente además con numerosos estudios históricos llevados a cabo por autoridades como Pedrell o Barbieri. Achaca la debilidad de nuestras estructuras musicales a que "*nosotros no hemos podido jamás sacudir el yugo, porque la idea de música nacional no ha existido nunca, puede decirse, en España. Hasta los grandes maestros españoles que a principios de la Edad Moderna brillaron en el arte religioso, Victoria, Salinas, Morales, alcanzaron su prestigio en Italia, en la corte papal*"<sup>33</sup>. Al no existir ese espíritu es normal que se desprecien las infraestructuras docentes, como el Conservatorio de Madrid, del que señala que los gobiernos "*lo han mirado siempre como cosa baladí, cuando no lo han estimado institución de puro lujo, organismo inútil; en dos palabras: música celestial*"<sup>34</sup>. Fue muy duro con la actividad del Teatro Real hasta tal punto

<sup>31</sup>A. Peña, *La Correspondencia Musical*. Madrid, 12-X-1881.

<sup>32</sup>A. Peña y Goñi, prólogo a *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, *La Correspondencia Musical*. Madrid, 9-XI-1881.

<sup>33</sup>A. Peña y Goñi, "El Teatro Real", *La Época*. Madrid, 10-VI-1894.

<sup>34</sup>A. Peña y Goñi, "El Conservatorio", *La Época*. Madrid, 25-II-1894.

que se decantó, como apuesta por un género nacional, por la zarzuela, al señalar “¿no sería más lógico, más racional, y sobre todo más patriótico, volver la vista a esa única institución nacional que tenemos en España? ¿No valdría más pedir protección para ese hijo legítimo nuestro, en vez de perdiósearla para el extranjero?”<sup>35</sup>.

Peña será el máximo teórico y el mejor panegirista que este género nuestro tuvo durante la Restauración. Así comentó que “la zarzuela, la mal llamada zarzuela, la ópera cómica española, es una gran gloria nacional, y será probablemente la conquista artístico musical más importante del presente siglo”. En otro artículo afirmará ante las críticas que había propinado Tomás Bretón que

“...el error del Sr. Bretón y de los que como él opinan consiste en creer que mientras España no cuente con la ópera nacional, no hay ni puede haber música en este país digna de consideración y aprecio. Nuestra ópera cómica, indigenizada impropriadamente, no sé por quién, con el nombre de zarzuela, es, hoy por hoy, arte lírico dramático español. La zarzuela en España es una institución; tiene un cuerpo, tiene una economía, tiene todas las condiciones de lo que vive y está en movimiento. Ésa es nuestra casa, ése es nuestro hogar y en él debemos trabajar siempre, en vez de ir a pedir al Teatro Real limosnas humillantes, en vez de ser para los abonados una molestia, un estorbo, un dialecto”<sup>36</sup>.

Pondrá el ejemplo de Chapí, precisamente, para cubrir este argumento al que definirá como

“...un desengañado de la ópera, un artista listo, clarividente, perspicaz, que tomó hace años el pulso al público de Madrid y vio que la honra y el provecho, que la misión impuesta por el tiempo y las circunstancias, estaban fuera del Teatro Real [...] Chapí le volvió entonces las espaldas y ofreció su mano a la zarzuela con una Tempestad que decidió del porvenir del gran artista. No quiso ser estorbo en casa extranjera, donde le exigían para mantener a su mujer un palacio, grandes banquetes, ricas joyas, caballos y coches, un inmenso capital y se estableció definitivamente en España, donde la ópera cómica le pedía talento, honradez y laboriosi-

dad, brindándole, en cambio, con todas las dulzuras del hogar doméstico. Ésa es toda la historia artística de Chapí”<sup>37</sup>.

De ahí que se muestre muy crítico en algunas ocasiones, como en el estreno de *Irene de Otranto* de Serrano donde afirma de ésta que “de ese error ha resultado una producción híbrida, mezcla de zarzuela y de ópera, ni lo uno ni lo otro, algo indescribible que no consiente el alenteo trágico del libreto de Echegaray y forma con el poema un maridaje imposible”.

Esa impresión no supuso, sin embargo, que apreciara las limitaciones que este género presenta, la primera de las cuales procede de los libretos. Así afirma que

“...la música puede encubrir, y suele muchas veces encubrir, los defectos de la poesía, convirtiéndose por sí sola en dueña y señora del sufragio público, cuestión es ésta que no admite dudas, desde el momento en que la situación más que los detalles poéticos de forma, sirve de norte al espectador. Pero téngase en cuenta que tal circunstancia, sólo admisible tratándose de óperas cantadas en idioma extranjero, no tiene razón de ser desde el momento en que se trata de la ópera nacional. He aquí el escollo de los libretistas; he aquí la razón de la carencia de buenos poemas españoles de ópera; he aquí los tres concursos declarados desiertos por la Sección de Música de la Academia de San Fernando; he aquí, en fin, lo que, teniendo en cuenta el estado actual del arte, causará, durante mucho tiempo, la desesperación de los compositores españoles”<sup>38</sup>.

Esa visión la ejemplarizará en varias ocasiones. A raíz del estreno de *Irene de Otranto*, de Serrano, criticará que el libreto de Echegaray “es casi siempre monótono y carece de la variedad de tonos, de situaciones y de colorido que la ópera exige”<sup>39</sup> y del de *La Dolores* de Bretón comenta que “como el de Los amantes de Teruel, es un crimen de lesa poesía, el segundo que, para mayor gloria de

<sup>35</sup>A. Peña y Goñi, “El Teatro Real”, *La Época*. Madrid, 10-VI-1894.

<sup>36</sup>A. Peña y Goñi, *Contra la ópera española*. Madrid, 1885.

<sup>37</sup>A. Peña y Goñi, “El rey que rabió”, *La Época*, Madrid, 21-IV-1991.

<sup>38</sup>A. Peña y Goñi, “Una ópera española”, *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 8-XII-1876.

<sup>39</sup>A. Peña y Goñi, “*Irene de Otranto*”, *La Época*. Madrid, 18-II-1891.

*Euterpe comete el Sr. Bretón. ¡Que no pierdan las esperanzas los que creen que la forma poética está llamada a desaparecer! No quedará ni reliquia de su lumbre si sigue entregada al brazo secular del maestro salmantino*<sup>40</sup>.

Para Peña el modelo de autor nacional, quien debería asumir el papel de gran preboste de la música, no puede ser otro que Chapí, al que presenta como

"...el representante indiscutible de nuestro único género nacional; el músico del pueblo, de la burguesía y de la aristocracia; el artista que tiene todas las cuerdas en su lira admirable, que posee la nota regocijada, la nota tierna, lo que hace reír y lo que hace sentir; y todo ello en un cuadro adecuado, justo, con una noción de la media tinta, con un instinto de la proporción que le hacen encerrar su inspiración en una medida donde nada falta ni sobra"<sup>41</sup>.

En cuanto a Bretón, existe una importante literatura en contra del maestro salmantino, sobre todo a partir del "culebrón" vivido con *Los Amantes de Teruel* puesto que al referirse unos años antes a él afirma que en "*la atmósfera de patriotismo que envuelve siempre los denodados esfuerzos de nuestra juventud musical y el mérito innegable del Sr. Bretón, ha deparado a este ya distinguido maestro un*

*triunfo por el que sinceramente le felicitamos y que con igual sinceridad deseamos que no sea efímero*"<sup>42</sup>. Es probable que la visceralidad de que siempre hizo gala Peña contrastara con el carácter terco y austero del autor de *La verbena de la Paloma* favorecida por la mediocridad del ambiente filarmónico madrileño. De todos modos no tengo tan claro que Peña despreciara el talento creativo de Bretón si contra éste no se hubieran alzado los dedos acusadores de Arrieta y Barbieri, con los que Peña sintonizó en grado sumo.

Dejando aparte este tipo de miserias, características del ser humano, la aportación de Peña es lo suficientemente rica como para ser tenido en cuenta no sólo como el máximo comentarista musical de la Restauración española, muy por encima de extravalorados nombres como Carmena, Esperanza y Sola o Morphy, sino también por uno de los más cumplidos ideólogos del género dramático hispano por excelencia. Y a él habrá que acudir, una y mil veces, para entender la importancia de la zarzuela en el contexto cultural decimonónico.\*

\*Este artículo ha sido financiado parcialmente por el Proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia PB 95-0916-C03-03.

<sup>40</sup>A. Peña y Goñi, "La Dolores", *La Época*. Madrid, 31-III-1895.

<sup>41</sup>A. Peña y Goñi, "El rey que rabió", *La Época*. Madrid, 21-IV-1991.

<sup>42</sup>A. Peña y Goñi, "Una ópera española", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8-XII-1876.