

**RICHARD WAGNER: REDENCIÓN DE LA ÓPERA  
Y SIGNIFICACIÓN DE LA MÚSICA. DE LA DESBANALIZACIÓN  
DE LA MÚSICA A TRAVÉS DE LA HABILITACIÓN  
DE LA ÓPERA COMO MEDIO DE EXPRESIÓN TRASCENDENTE**

**RICHARD WAGNER: REDEMPTION OF THE OPERA  
AND SIGNIFICANCE OF MUSIC. THE DEBANALIZATION  
OF MUSIC THROUGH THE EMPOWERMENT  
OF THE OPERA AS A FORM OF TRANSCENDENT EXPRESSION**

**XAVIER BORJA BUCAR**

CENTRO UNIVERSITARIO INTERNACIONAL DE BARCELONA

**RAIMON PAZ DE CASACUBERTA**

ESCOLA PÍA BALMES: CENTRE INTEGRAT D'ESTUDIS MUSICALS

**Resumen:** Es mediante el lenguaje verbal, esto es, por medio de la palabra, que nos es dado, cuanto menos, aspirar a un cierto grado de objetividad. En el contexto de una lengua, cada palabra designa unívocamente algo, contiene una referencialidad que todos compartimos, por más que cada uno de nosotros luego ampliemos o tergiveremos esa referencialidad. La música, expresión de naturaleza catártica, en la medida en que no posee esa referencialidad unívoca por todos compartida, constituye una forma de expresión carente de significado objetivo. Ello ha

quedado patente en la ópera, una forma en que la simultaneidad de música y palabra ha supuesto tradicionalmente la reducción de la segunda a mera contingencia, al mismo tiempo que ha puesto en primer plano la vacuidad de significado de la primera. Con respecto a esto, el objetivo de este breve trabajo es dar cuenta, en la obra de Richard Wagner, del hallazgo de un modo de convertir la música en expresión trascendental. Veremos, pues, cómo en su empeño el compositor alemán, a través de una reformulación habilitadora del lenguaje operístico, logra una forma nueva —el



drama musical– que corrobora una lección ya imperecedera: la música solo puede convertirse en expresión trascendental, es decir, no accesoria, mediante un proceso de literaturización.

**Palabras clave:** drama musical; mito; ópera; significación; Wagner

**Abstract:** It is through verbal language, through the word, that it is given to us, at least, to aspire to a certain degree of objectivity. In the context of a language, each word uniquely designates something, it contains a referentiality that we all share, even though each of us then expands or misrepresents that referentiality. Music, an expression of cathartic nature, insofar as it does not have that unique referentiality shared by all, constitutes a form of expression devoid of objective meaning. This has been evident in the opera, a form in which the

simultaneity of music and word has traditionally meant the reduction of the second one to mere contingency, at the same time that it has brought to the forefront the emptiness of meaning of the first one. With regard to this, the objective of this brief work is to give an account, in Richard Wagner's work, of the discovery of a way to convert music into a transcendental expression. We will see how in his endeavor the German composer, through an enabling reformulation of operatic language, achieves a new form - musical drama - that corroborates an already imperishable lesson: music can only become a transcendental expression, that is, not accessory, through a process of literaturization.

**Keywords:** musical drama; myth; opera; significance; Wagner

La anécdota es sobradamente conocida: una vez que Alex North hubo compuesto y grabado la partitura original que Stanley Kubrick le había encargado para la película *2001: A Space Odyssey* (1968), el célebre director decidió emplear en el montaje final las obras preexistentes que había pensado como referencias orientativas. De algún modo, Kubrick entendió que, en un medio como el cinematográfico, la música (carente de significado objetivo, debido a su naturaleza completamente ajena a la palabra), contrapuesta a la referencialidad consustancial a la imagen y al diálogo, no podía aspirar más que a un papel incidental, esto es, banal. Una banalidad que Kubrick enmendó al desechar una música original en favor de una música que, en la medida en que formaba y forma parte del imaginario colectivo, había adquirido una significación, no musical, pero sí histórica, social e incluso política. Dicho de otro modo, que las estaciones espaciales bailen al compás de una obra como *El Danubio azul* es algo que, de por sí, tiene unas connotaciones concretas y, por ende, susceptibles de interpretación. Por consiguiente, el papel de la música ya no es aquí meramente incidental.

Más de un siglo antes, Richard Wagner, a propósito de la ópera, se había topado ya con el mismo problema que Kubrick, pero mucho más agudizado, puesto que, si bien el cine puede prescindir de la música, en la ópera el aspecto musical es parte constituyente. Así pues, en los párrafos sucesivos nos ocupare-

mos de dar cuenta de cómo la reforma del género operístico emprendida por Wagner constituyó la verdadera habilitación de la ópera como forma de expresión artística, en la medida en que el compositor alemán supo otorgar una función trascendental a la música en medio del drama.

### **Hacia el drama musical y la significación de la música.**

A mediados del siglo XIX, Richard Wagner, exiliado en Zúrich tras participar activamente en la fallida revolución de Dresde de 1849, detiene su producción operística y escribe tres ensayos determinantes, a saber, *Arte y revolución* (1849), *La obra de arte del porvenir* (1849) y *Ópera y drama* (1851). En ellos, el compositor alemán teoriza acerca de una nueva forma artística que él mismo se ocupará de realizar, toda vez que retoma un discurso crítico que ya había sido vehiculado con anterioridad en el seno del romanticismo alemán, esto es, el del rechazo al utilitarismo burgués que termina adocenando toda manifestación artística. En *Arte y revolución*, Wagner escribe:

[...] aún hay algo más allá del dinero, aunque se compre con dinero: ¡la fama! Pero, ¿qué fama cabe ganarse con el arte de nuestros días? La fama que otorga esa opinión pública a la que va destinado el arte y a la que el ambicioso no podrá seducir sin someterse a sus triviales exigencias. Así el artista se engaña a sí mismo y al público produciendo una obra de arte cualquiera y el público se engaña a sí mismo y al artista prodigando sus aplausos. (Wagner, 2013:38)

Ese artista y ese público que se engañan a ellos mismos no son sino trasuntos de aquellos a quienes los primeros románticos se referían peyorativamente con el término de “filisteos”. Como apunta Rüdiger Safranski en su ensayo *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*, para los románticos alemanes de primera generación, “filisteo es alguien que explica de manera prosaica lo maravilloso, lo prodigioso [...], un hombre que toma lo extraordinario por ordinario e intenta empequeñecer lo sublime” (2009: 179); en definitiva, filisteo es el burgués que somete al arte a una función de servidumbre y reduce al artista a mero agente de un intrascendente solaz, como es el caso del protagonista de la *Kreiseriana* de E. T. A. Hoffmann, Johannes Kleiser, ese maestro de capilla que, tras tocar las *Variaciones Goldberg* de Bach a modo de provocación hacia el vulgar y acomodaticio público de una de tantas veladas de sociedad, se dice a sí mismo: “Se han ido todos. Podía haberlo notado por los siseos, carraspeos y gruñidos en todos los tonos” (Hoffmann, 2014: 77).

Con todo, cuesta imaginar forma artística más susceptible de caer en las garras de este filisteísmo que la ópera. Ya antes del advenimiento de la burguesía como clase hegemónica, la ópera, como avanzábamos al principio, había constituido tradicionalmente un artefacto al servicio de intereses ajenos. El mismo origen cortesano de la ópera, en el seno de la intelectualidad humanista de fina-

les del siglo XVI y principios del XVII, determinará fatalmente el género como espectáculo o entretenimiento de una élite social, y en consecuencia los propios teatros de ópera devendrán, más que espacios de expresión artística, lugares de encuentro y negocio de la alta sociedad, ya sea noble o burguesa. No obstante, igualmente en la propia esencia genérica de la ópera existe una conflictividad intermedial: la de aunar en una sola forma, por una parte, una expresión como el drama, que, en la medida en que se articula mediante la palabra, presenta un significado objetivo; por otra parte, una expresión como la música, carente, por el contrario, de significado objetivo en la medida en que opera de un modo sensual, sentimental o, a fin de cuentas, catártico. En paráfrasis, como apunta Darío Villanueva, “la relación entre significante y significado es semánticamente mucho más expresiva en el caso de la literatura que en el de la música” (2014: 189). Por consiguiente, esta falta de equivalencia entre las dos partes constituyentes de la ópera propició que durante mucho tiempo la forma operística estuviera subordinada a uno de sus aspectos, a saber, el musical, algo en lo que repara Wagner cuando afirma en *Ópera y drama* que “un medio de la expresión (la música) se convirtió en el fin, y que el fin de la expresión (el drama) se ha convertido en el medio” (Wagner, 2013:78).

Este sesgo a favor de la música es fácilmente comprensible si tenemos en cuenta lo que acabamos de apuntar más arriba, puesto que en la medida en que la música no presenta significado objetivo, su recepción es incomparablemente más inmediata que la de cualquier expresión articulada por la palabra. Sin embargo, la naturaleza catártica de la música no solo se traduce en la mencionada inmediatez de su recepción, en su súbito impacto, sino también en su banalidad, precisamente por aquella ausencia de significado concreto. Así, la música contemplada como fin en el contexto de la forma operística supone precisamente la banalización de dicha forma. Una banalización fácilmente constatable, en primer lugar, en la subordinación de los libretistas a las exigencias de los compositores, quienes elegían la temática de las óperas y moldeaban los personajes según el tipo de voz que querían atribuir a cada uno; en segundo lugar, en la obediencia del propio compositor a los deseos de lucimiento de los cantantes; en tercer lugar, en la propia estructura de la ópera tradicional<sup>1</sup>, compuesta de números cerrados (*arias, cabalettas, dúos, concertantes, ballets, etc.*) que no respondían a ninguna intencionalidad dramática, sino más bien a la necesidad de ofrecer ocasión de lucimiento tanto a la orquesta como especialmente a los cantantes.

A tenor de esto, Wagner propone en *Ópera y drama* una nueva forma que ha de enmendar la vacuidad de significado de la ópera tradicional, una forma en la que música y drama no pueden ser sino un fin. Una nueva forma cuyo

---

<sup>1</sup> Con “ópera tradicional” no nos referimos solo a la ópera italiana que, como manifestación originaria, delimita las convenciones del género, sino que también incluimos otras variantes como, por ejemplo, la *grand ópera* francesa, igualmente –si no más– caracterizada por un convencionalismo abigarrado.

precedente halla Wagner en la antigüedad clásica y, en concreto, en la tragedia griega, de la que admira sobre todo su carácter de ritual público y solemne. En una carta a Berlioz<sup>2</sup> que Baudelaire recoge parcialmente en su opúsculo *Richard Wagner y Tannhäuser en París*, el compositor alemán se refiere a la tragedia griega como “la obra artística más perfecta y la única verdadera” en la medida en que en ella “se halla la alianza de todas las artes concurriendo juntas a un mismo fin” (cit. en Baudelaire, 2013:28). En la tragedia griega reconoce Wagner un modelo que derriba las respectivas limitaciones de los campos expresivos de cada arte, aunándolas todas en una sola forma. Así, la tragedia griega, en tanto que alianza de todas las artes, constituye una forma mediante la cual, según advierte el compositor alemán, “la idea, por profunda que sea, puede manifestarse con la máxima claridad y de la manera más universalmente inteligible” (cit. en Baudelaire, 2013:27).

Es esta consideración de la tragedia griega como “alianza de todas las artes” lo que lleva a Wagner a teorizar acerca del concepto que él mismo acuñó con el nombre de *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*), una idea, por otra parte, más cercana a la solemne impostura –como apunta, por ejemplo, un wagneriano confeso como Thomas Mann<sup>3</sup>– que a la realidad y que, en todo caso, debe entenderse como consecuencia de un contexto proclive a la megalomanía, como era el del romanticismo decimonónico.

Sin embargo, la verdadera y perdurable contribución wagneriana es la de una nueva forma operística, el drama musical (*musikdrama*), una forma plena de significado, ya en el aspecto dramático como en el musical. Así, contraviniendo el que había sido el procedimiento habitual en la creación operística, Wagner –músico y poeta a un tiempo– escribe sus propios libretos, a los que muy significativamente llama poemas y que presentan una serie de innovaciones con respecto a los libretos comunes, pues son textos conformados por versos cortos, sin repeticiones y que rompen con el modelo tradicional de recitativo-aria, toda vez que rehúsan la estructura rítmica del verso rimado típica de la ópera tradicional, en la medida en que Wagner considera que tal estructura rítmica, por una parte, desnaturaliza el fluir del lenguaje tornándolo incomprensible y, por otra parte, priva de autonomía a la música reduciéndola a mero acompañamiento y, por ende, desposeyéndola “de su capacidad para presentarse con una belleza sensible y de elevar el contenido del verso a un elemento conmovedor del sentimiento” (Wagner, 2013: 192). En consecuencia, la música, la melodía y el ritmo evolucio-

---

<sup>2</sup> Publicada el 22 de febrero de 1860 en *Journal des Débats*.

<sup>3</sup> En una conferencia titulada “Sufrimientos y grandeza de Richard Wagner”, fechada en abril de 1933, el autor de *La montaña mágica* se expresa en los siguientes términos: “¿Qué quieren que yo haga con esa suma de música, palabra, plástica y gestos que se nos ofrecía como única verdad y culminación de toda inquietud artística? [...] El arte es íntegro y completo en cada una de sus formas; no es necesario sumar géneros para hacerlo perfecto” (Mann, 2015: 85-86).

narán, en la obra de Wagner, en función del texto, sin una métrica marcada y sin acentos previsibles, conformando lo que ha recibido el nombre de *prosa musical*.

En última instancia, el proyecto wagneriano de dotar de contenido, de sentido concreto a la ópera pasa por lo que podríamos referir como una *literaturización de la música*, cuyo ejemplo paradigmático es la obra capital del compositor, a saber, *Der Ring des Nibelungen* (1876), compuesta por un prólogo (*Das Rheingold*) y tres jornadas (*Die Walküre*, *Siegfried* y *Götterdämmerung*).

La intención primigenia de Wagner era narrar la muerte de Siegfried, lo cual, como es sabido, finalmente constituye solo la última jornada del *Ring*, es decir, *Götterdämmerung*. Cabría preguntarse, entonces, cuál es la función de las jornadas precedentes y el prólogo, a lo que debemos responder que la función de esas tres partes previas no es sino la de la propia literaturización de la música. A sabiendas de la naturaleza catártica de la música, Wagner cae en la cuenta de que está obligado a crear una referencialidad musical equiparable a la referencialidad inherente al propio drama. Dicho de otro modo, el público comprenderá el drama sobre la muerte de Siegfried porque, en la medida en que esa historia forma parte del acervo cultural y popular alemán, cuenta con una referencialidad que le permite ubicar la historia. Tal referencialidad es la que proyecta toda expresión literaria y la que, por ende, opera en toda lectura de un texto. Por ello, el drama –tomando aquí una afirmación de T. W. Adorno con respecto al género del ensayo, pero en buena medida extrapolable a la expresión literaria en general– no es necesario que empiece “por Adán y Eva, sino con aquello de lo que quiere hablar” (Adorno, 2003: 12). Algo que la música, sin embargo, no permite, en primera instancia. Por tanto, si Wagner se hubiera limitado a presentar exclusivamente la muerte de Siegfried, habría incurrido en una banalización de la parte musical, como apunta Thomas Mann en el siguiente fragmento:

Indudablemente, para el fúnebre cortejo del “más noble héroe del mundo” se podía componer una música estremecedora, inspirada en el trágico momento, aislada y sin puntos de referencia. Pero ¿no sería esto hacer lo que los antiguos compositores de ópera, que se dedicaban a escribir números que solo valían para una escena, sin relación con el resto ni con la intención poética? (Mann, 2015: 160)

De ahí que las jornadas previas a *Götterdämmerung* (*Das Rheingold*, *Die Walküre* y *Siegfried*) no cumplan sino la necesaria función de equiparar la música a la referencialidad inherente al drama. Una equiparación que Wagner logra a través de una estructura musical conformada por *leitmotifs*, motivos musicales asociados a personajes, objetos, elementos o sentimientos, mediante los cuales la orquesta desempeña una función semejante a la del coro en la tragedia griega. Estos motivos no solo van apareciendo paulatinamente durante toda la tetralogía, sino que –y esto es una innovación puramente wagneriana– evolucionan, se transforman o aparecen combinados unos con otros, según lo exige tanto la ac-

ción escénica como también lo que queda al margen del plano físico, es decir, la psicología de los personajes. He ahí la hazaña wagneriana, la de dotar a la música de significado concreto, que necesariamente pasa por un proceso de literaturización, en la medida en que Wagner logra ese significado concreto a partir de la creación de una verdadera sintaxis musical (Brown, 1987: 94-95).

Ahora bien, si Wagner logra el propósito de su empresa, ello se debe igualmente a otro aspecto fundamental, a saber, la temática escogida. El compositor alemán eligió sus temas prescindiendo casi siempre de la historia, esto es, en las leyendas artúricas que nutren *Lohengrin*, *Tristan* o *Parsifal*, o en las epopeyas del *Cantar de los Nibelungos* o de las sagas nórdicas, ambas combinadas – en un eminente ejercicio de sincretismo– en *Der Ring des Nibelungen*. Como músico y literato, Wagner supo reconocer que el relato histórico ponía al descubierto las limitaciones narrativas del medio musical: efectivamente, el relato histórico conlleva una exigencia de veracidad y de concreción que la música no puede satisfacer en ningún caso, lo cual determinó en buena medida el fracaso expresivo y la obsolescencia de la ópera tradicional, en tanto que esta tendía precisamente a adaptar temáticas históricas. Por el contrario, Wagner encuentra en la leyenda y la epopeya un material que no solo no plantea tal exigencia, sino que permite, además, la abstracción al mito.

El mito deviene, por consiguiente, el contenido esencial de las obras de Wagner. Poco importa el quién, el cuándo o el dónde, pues el mito solo responde al qué. Así, en *Der Ring des Nibelungen* los verdaderos personajes son, entre otros, la codicia, el compromiso conyugal o la redención por amor. Que estos conceptos estén representados respectivamente en las figuras de Alberich, Fricka y Wotan no es más que una circunstancialidad conveniente, y el propio ejercicio sincrético de Wagner al aunar dos fuentes distintas y sin relación directa, como las sagas nórdicas y el *Canto de los Nibelungos*, lo corrobora. Wagner se sirve, pues, instrumentalmente de estas fuentes –evidentemente tergiversándolas– para articular un drama en forma de mito que le permita expresar no unos acontecimientos, sino unos conceptos como los apuntados más arriba. Lo mismo ocurre en *Tristan und Isolde* (1865), donde la acción se reduce a tres encuentros puntuales entre los dos protagonistas. Tres encuentros entre los cuales media, además, un tiempo indeterminado. Así pues, la pretensión de Wagner es aquí mostrar el amor de dos amantes adultos; un amor que, por tanto, ya no se cifra en la pasión, sino en una relación dialéctica (Barenboim y Chéreau, 2018: 180) – la que tiene lugar en el segundo y central acto–, y, a este tenor, poco interesa la noticia de los pormenores de los dos personajes; no hay ninguna necesidad de conocer las hazañas del caballero Tristan, como tampoco revisten ninguna importancia los detalles biográficos de Isolde. Wagner, por consiguiente, solo trae a colación los aspectos que son relevantes con respecto a la mencionada relación amorosa entre los dos protagonistas. Relación que se cifra no en el plano físico, sino en la abstracción de un diálogo de ideas, como apuntábamos, y que, por esta razón, se presta a ser mediada musicalmente, igual que los conceptos seña-

lados más arriba a propósito de *Der Ring des Nibelungen*.

En la abstracción consustancial al mito halla Wagner un contenido que se amolda a la naturaleza mismamente abstracta y catártica de la música, un contenido que puede vehicularse, por tanto, musicalmente y que, por ende, confiere significado a la música. De ahí que, con Thomas Mann, podamos referirnos a Wagner como “redentor de la ópera por el mito” (Mann, 2015: 83), en la medida en que el compositor alemán logra una forma operística que capaz de sortear, por fin, la banalidad.

### **Apunte epilogal al socaire del legado wagneriano con apeadero final en *Salome* de Richard Strauss.**

La impronta de la obra de Wagner y su significación es indeleble. En el ámbito de la ópera, su irrupción supuso, ciertamente, un giro copernicano del que ningún autor posterior quedó al margen. Buena parte de la producción operística posterior a Wagner ha confirmado el desmantelamiento que el compositor alemán llevó a cabo de las convenciones que habían conformado y afectado al género operístico desde sus inicios. Así, la wagneriana habilitación de la ópera como forma de expresión dramática es continuada por el verismo italiano e incluso es asumida por Giuseppe Verdi, el paladín de la tradición y, en este sentido (así como por su exacta contemporaneidad), figura antagónica de Wagner.

Como es sabido, tras la muerte del autor de *Tristan und Isolde*, Verdi solo escribe dos óperas, *Otello* y *Falstaff*: dos obras que en el contexto de la producción verdiana constituyen una radical novedad, la culminación de un proceso emancipación de la tradición del cual el compositor de Busetto había ido dando cada vez más indicios en sus óperas de madurez. Parece, pues, que Verdi, muerto Wagner, se hubiera sentido descargado del compromiso de representar el bando de la tradición ante su verdugo y, por ende, libre para participar activamente en la inexorable transformación de la forma operística.

No obstante, es lógicamente en la escuela germánica y especialmente en la producción operística de Richard Strauss, donde hallamos el influjo del legado wagneriano en la mayor extensión del término. Ahora bien, es este un influjo mediado ya por la modernidad, algo que advertimos, por traer un ejemplo straussiano y paradigmático, en el caso de una obra como *Salome*, adaptación del drama original de Oscar Wilde publicado en 1891. En esta ópera, estrenada en 1905 y que Strauss denomina significativamente drama musical, observamos, evidentemente, la aplicación de una estructura musical leitmotívica mediante la cual se articula el discurso dramático de la obra, sobre un libreto que no es sino una transcripción en alemán –apenas recortada– del texto original en francés de Wilde; un libreto, por consiguiente, carente de verso.

Sin embargo, más allá de estos aspectos formales, donde advertimos más claramente la influencia wagneriana es propiamente en el contenido temático de



la ópera, puesto que la princesa Salomé debe su permanencia en el imaginario colectivo no como personaje bíblico –de hecho, su presencia en los Evangelios es meramente anecdótica<sup>4</sup>– sino a una tradición estética que, en el seno del simbolismo y el decadentismo de la segunda mitad del siglo XIX, la toma como representación mítica de la mujer adscrita al Mal y de un telúrico instinto femenino del deseo. Una tradición en la que se inscribe, por tanto, el drama de Wilde. Así, la ópera de Strauss constituye una nueva aplicación de la preceptiva wagneriana, en tanto que trasplante al medio operístico del mito representado por el drama del autor de *Dorian Gray*.

Ahora bien, con *Salome*, Strauss no solo logra emular a Wagner, al materializar una forma operística que se justifica por sí misma en un sentido trascendente y no como artefacto al servicio de intereses ajenos al arte, sino que además lo hace emancipándose precisamente del mesianismo y el colosalismo wagnerianos de raigambre romántica. Ópera en un solo acto que no rebasa los cien minutos de duración, en *Salome* hallamos una ejemplar materialización a escala humana del proyecto de Wagner.

Si la obra de Wagner constituyó la definitiva habilitación de la ópera como forma de expresión artística, la inmensa mayoría de la producción operística posterior –como la *Salomé* de Strauss– supone la consecuente habilitación de esa forma en el seno de sensibilidades ya plenamente modernas, lo cual, a fin de cuentas, no significa otra cosa que la corroboración de la vigencia de la empresa wagneriana. Una empresa que, sin embargo, trasciende el ámbito operístico en la medida en que constituye la confirmación de aquello que resonaba como eco en aquella anécdota que referíamos al inicio sobre Kubrick y la banda sonora de *2001: A Space Odyssey*: a saber, que la música solo adquiere significado pleno, trascendente, mediante la palabra.

## BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, T. W. (2006). *Escritos musicales I-III (Obra completa, 16)*. Madrid: Ediciones Akal.

----- (2003). *Notas sobre literatura (Obra completa, 11)*. Madrid: Ediciones Akal.

BARENBOIM, D. y Chéreau, P. (2018). *Diálogos sobre música y teatro*. Barcelona: Acantilado.

BAUDELAIRE, Ch. (2013). *Richard Wagner*. Madrid: Casimiro Libros.

---

<sup>4</sup> Los evangelistas ni siquiera se refieren a ella por su nombre, sino como “la hija de Herodías”. El primero en traer a colación el nombre de Salomé será el historiador Flavio Josefo en su obra *Antigüedades judías*, a finales del siglo I.

BROWN, C. S. (1987). *Music and Literature*. Athens: University Press of New England.

HOFFMANN, E. T. A. (2014). *Cuentos*. Madrid: Cátedra.

MANN, Th. (2015). *Richard Wagner y la música*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

SAFRANSKI, R. (2011). *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets.

VILLANUEVA, D. (2014). Comparatismo e iluminación recíproca de las artes. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 22, 185-193.

WAGNER, R. (2013). *Arte y revolución*. Madrid: Casimiro Libros.

----- (2013). *Ópera y drama*. Madrid: Ediciones Akal.