

LOS PIRINEOS DE FELIPE PEDRELL: LA CREACIÓN DE UNA ESCUELA LÍRICO NACIONAL

David Barbero Consuegra

Durante toda la primera mitad del siglo XIX, Francia y, sobre todo, Alemania e Italia marcaban el gusto musical de la sociedad europea. Cuando los países empezaron a tomar conciencia de sus propios valores nacionales, trataron de liberarse de todo servilismo extranjero, en la búsqueda de nuevos hallazgos musicales basados en sus propios folklores, ritmos y danzas, a los que consideraban expresión peculiar de sus sentimientos nacionales. En España, el nacionalismo musical apareció como reacción a la agobiante presión del romanticismo germano y de la ópera italiana, que invadían y condicionaban la música europea del momento. Continuos esfuerzos y tensiones en pro de conseguir una ópera española corrieron a cargo de compositores como Chapí, Bretón y, sobre todo, Pedrell.

Como bien atestigua *Gómez Amat* (op. cit.: p. 273), a *Pedrell* se le conoce como el "creador de la moderna escuela nacionalista española".¹ *Felipe Pedrell* nace en Tortosa en el año 1841 y muere en Barcelona en 1922. Compuso una serie de operetas y zarzuelas sobre textos castellanos y catalanes. También, óperas como

El último abencerraje (1869) y *Quasimodo* (1875). A partir de 1876 se trasladó fuera de España, residiendo durante algún tiempo en ciudades como Roma y, más tarde, París. Empezaba a ser habitual, entonces, que los músicos españoles, al igual que los literatos, viajaran por Europa tomando contacto con los artis-

¹ Antes, *Juan Crisóstomo de Arriaga* (1806-1826), compositor español, a pesar de su temprana muerte a la edad de 20 años, realizó una obra sólida, dotada de un cierto aire español. A los trece años escribió *Los esclavos felices*, ópera estrenada con gran éxito en Bilbao.

tas románticos, algo que resultará muy beneficioso para nuestro panorama cultural y artístico.

“En 1890 comenzó la composición de Los Pirineos, que señala el punto en que desarrolla sus ideas de madurez. Un año después escribía Por nuestra música, que es un breve tratado aclaratorio, en el que expuso sus ideas estéticas y musicales” (id: p. 274). Los Pirineos supuso su obra más excelsa; una trilogía escénica sobre un texto catalán de *Victor Balaguer*.² “El prólogo de Los Pirineos se presentó en Venecia en 1897, y la trilogía completa se estrenó en el Liceo de Barcelona en enero de 1902” (id: p. 275).

Posiblemente, *Pedrell* no nos interesa tanto por su producción musical como por su corpus estético, el más reconocido de todos sus trabajos, que queda presentado de una manera bien explícita en Por nuestra música, obra citada anteriormente que data de 1891. Aquí, *Pedrell* parece ade-

lantarse a lo que años más tarde será el verdadero movimiento nacionalista postromántico. *Gómez Amat* asegura que *Pedrell* “se fundaba en un nacionalismo romántico, procedente de varias fuentes: la canción popular, la tradición musical nacional anterior al siglo XVIII³ y ciertos principios del arte sonoro escénico que tienen mucho que ver con los fundamentos wagnerianos⁴” (id: p. 276). El objetivo más inmediato de *Pedrell* es el de “adaptar la teoría wagneriana a la idiosincrasia de un pueblo mediterráneo” (p. 278) y su mérito reside en haber pre-dispuesto a los músicos españoles de la siguiente generación a buscar una “música nacional”, práctica, audible...⁵ A *Pedrell* hemos de verlo en el papel de “profesor técnico o simplemente un guía espiritual y un agitador de ideas” (p. 280). Su verdadero mérito estuvo en crear una escuela nacionalista en España, al estilo de otras como la rusa, por ejemplo, aunque sólo sea desde una vertiente teórica. *Pedrell* fue la

² Político y escritor catalán nacido en 1824 y muerto en Madrid en 1901. Escribió entre otras obras *Tragédies, Los trovadores modernos e Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón*. *Pedrell* toma para su obra este texto escrito en catalán reconociendo la musicalidad como cualidad consustancial a esta lengua.

³ Lleva a cabo *Pedrell* una importante actividad musicológica pionera en España, interesándose por nuestro pasado musical. Su investigación sobre la música española dio como resultado el *Cancionero popular español* (cuatro volúmenes, 1919).

⁴ *Pedrell* reconocía en *Wagner* al artista genial e inimitable.

⁵ Se le reprocha a *Pedrell* haber encontrado esa “música nacional” a la que nos referimos sólo a un nivel teórico, dogmático: no supo, por tanto, trasladar de manera acertada a la partitura sus propias ideas, que entusiasmaban, dicho sea de paso, fervorosamente a quienes daban lectura a sus escritos.

semilla de la que brotaron importantes figuras de la música española, máximos continuadores del legado de su maestro, como *Isaac Albéniz* o *Enrique Granados*, ambos adscritos “al movimiento espiritual romántico, dentro de sus últimas corrientes nacionalistas” (p. 26), y, ya en el siglo XX, *Manuel de Falla*,⁶ quien abrió al exterior las ideas nacionalistas de *Pedrell*, convirtiendo la música española en un fenómeno universal. Como dice Arín (1912: p. 12) “(...) España tiene siempre datos que aportar, contribuciones que hacer a la historia general de la música”. *Pedrell* y más tarde *Falla* representan una clara conjunción de formas clásicas y de rasgos típicamente españoles.

El maestro *Pedrell* vive en un siglo en el que reina la ópera italiana, hasta el punto de que la mayoría de nuestros compositores se afanan por imitarla.⁷ Otros, sin embargo, prevalecen en su deseo de crear un género operístico español. Se hace fácil

advertir que lo lírico llega a obsesionar a los españoles, erigiéndose como su actividad musical preferida.⁸

A principios del siglo XIX era más que usual escuchar en España óperas italianas y francesas traducidas al castellano. La razón de estas traducciones se debía a un decreto del año 1801 que prohibía a los extranjeros actuar en nuestros escenarios.⁹ Sería interesante apuntar que aunque comienzan a componerse óperas en nuestro idioma, éstas nada tienen que ver con nuestro país, siendo descaradamente italianas. *Salazar* (1930) habla de tres compositores españoles de renombre que se adscriben a esta corriente: *José Melchor Gomis*, *Ramón Carnicer* y *Baltasar Saldoni*. *Martín Triana* (1992: p. 473) nos comenta que “como es lógico, no tardó en surgir una facción opuesta que defendió la ópera netamente española, credo que compartieron *Valentín Zubiaurre*, *Emilio Serrano*, *Manuel* y *Tomás*

⁶ De *Pedrell* dice *Falla*: “lleno de alegría por encontrar, ¡al fin!, algo en España de lo que yo ilusionaba hallar desde el comienzo de mis estudios, fui a *Pedrell* para pedirle que fuese mi maestro, y a su enseñanza (muy superior a lo que dicen muchos que, sin duda, fueron a sus clases, sin la debida preparación técnica para trabajar la composición) debí la más clara y firme orientación para mis trabajos” (cit. en *Salazar*, op. cit.: p. 162).

⁷ La Zarzuela sería el único género en el que los músicos no tratan de reproducir ejemplos extranjeros.

⁸ De cualquier manera, ha de parecernos natural que un compositor como *Rossini* fuera más que admirado aquí, mientras que *Beethoven* resultaba un auténtico desconocido para el público español.

⁹ Todo esto debe ser entendido como una ofensiva tras la invasión napoleónica en España.

Fernández Grajal, y Antonio Santamaría, entre otros.” Veamos esta reacción como uno de los intentos de crear la “ópera nacional”. La conclusión de *Martín Triana* es que ninguno de estos dos grupos de creadores musicales consiguen producir obras de gran valor. Así, sólo en la zarzuela podremos encontrar ahora obras que merezcan la pena. Este mismo autor deja claro que en ella se incluyen numerosos signos de un nacionalismo, que aunque subyacente en España, ya venía aflorando en el resto de países de nuestro continente, desde hacía tiempo. *Martín Triana* aclara que las zarzuelas de *Barbieri, Chapí o Arrieta* de la segunda mitad del siglo XIX pueden ser calificadas de óperas, sin temor alguno, “por su calidad y altura” (id: p.474). Nos parece, por tanto, algo inútil e injustificado trazar una línea divisoria entre el género operístico y la zarzuela española del momento, que se ha construido sobre un falso, pero comúnmente aceptado, topiquismo innecesario y rebuscado. Contrastaremos más adelante lo que hemos dicho aquí con aquello que piensa el maestro *Pedrell* acerca de esta cuestión.

decreto dejará de tener vigencia. Con ello, la ópera italiana se coloca a la cabeza del gusto de los españoles, siendo *Rossini* el compositor más venerado. Situémonos en el reinado de *Fernando VII*. Para *Gómez Amat* (op. cit.: p. 107) “el furor italianista empezó a decrecer en 1831”, citando la fundación del Conservatorio de Madrid como una de las posibles razones que propiciaron este cambio.¹⁰

Felipe Pedrell lucha por la creación de una escuela lírico nacional. De alguna manera, *Pedrell* se adelanta al movimiento regeneracionista que tuvo lugar en España, tras la derrota que nuestro país obtuvo en el enfrentamiento con Estados Unidos. La tentativa pedrelliana viene a confirmar el deseo de poner en marcha un nuevo drama lírico, propiamente español, que renovara los aires cansinos que el panorama musical de España había tomado tras muchos años de “síndrome italianista”. No cabe duda de que la invasión italiana que la música española sufría en el siglo XIX, fue la mecha que dinamitó la carga de tintes nacionalistas que *Pedrell* y la gran parte de la comunidad intelectual

— Algunos años más tarde ese

¹⁰ La implantación de distintos conservatorios como el de Madrid, la creación de las Sociedades de Conciertos y de Cuartetos, la fundación de asociaciones o sociedades culturales, aparición de revistas musicales y de una labor crítica anexa, la publicación de ediciones musicales, etc., son muestras vivas del creciente interés de los españoles por la música en el siglo XIX.

española del momento, contenían dentro de sí mismos. El anhelo y el deseo de establecer un sello netamente nacional en la esfera musical española, propio, único y original, se muestra hoy como un suceso de gran evidencia.¹¹

Salazar elogia la figura del maestro de *Falla*, *Felipe Pedrell*, de quien ensalza sus teorías, sus “ambiciones para el resurgimiento de un arte nacional” (p. 31) o sus méritos para ser considerado como el “fundador de la ópera española” (pp. 31-32). *Pedrell* pronuncia unas conferencias sobre música española en 1895 que “(...) fueron causa determinante de la dirección del criterio de algunos músicos jóvenes (...)” (p. 157).

Todo este proceso de influencias decisivas del maestro *Pedrell* en sus discípulos y en compositores ulteriores se sintetizan en la obra, aparecida en septiembre de 1891, bajo el título Por nuestra música. En este escrito se presiente el nuevo rumbo de la ópera española. *Pedrell*, coincidiendo con otras escuelas nacionales

europas, opta por la conjunción de canto popular y música culta pues, en su opinión, ambas constituyen la voz nacional.¹² Evidentemente, el *wagnerianismo* se posicionaba como uno de los epígrafes presentes en el proyecto *pedrelliano* como alternativa a lo italianizante en España y un claro signo de modernidad y garantía de futuro para este autor.

Si algo inferimos de la lectura de esta obra de *Pedrell* es los ansiados ánimos de renovación musical que se repiten en estos años. Para *Pedrell* se trata de un problema, el del arte nacional, que aún viniendo de tiempo atrás, no había sido resuelto —a causa del desconocimiento de todos aquellos que habían abordado este tema—. *Pedrell* cree que es hora de que toda esta cuestión de la ópera nacional deje de formar parte de estériles debates y crónicas de prensa para materializarse en la obra misma: Los Pirineos. En ella trata de hacer una música realmente nacional para que las generaciones posteriores encuentren un camino sobre el

¹¹ Si por algo se ha distinguido la crónica social y política de nuestro siglo XIX ha sido por la introducción de diferentes constituciones que dotarían al pueblo de una conciencia nacional.

¹² *Martínez del Fresno* (1993) atisba en *Pedrell* un folklorista que sienta las bases en lo popular como paso previo para la formación de una “inspiración nacional”. Relaciona la postura *pedrelliana* con la teoría *herderiana* de la voz del pueblo, en una clara referencia a la sabiduría para escuchar el canto popular de este autor. Concluye *Martínez del Fresno*, en relación a la labor de *Pedrell*: “Ello trajo consigo (...) la recolección y publicación de numerosos cancioneros” (p. 649). La intención, para esta autora, se cifraba en utilizar ese material sonoro popular “(...) como base del ansiado estilo nacional que permitiría el resurgimiento de la música española culta” (*ibidem*).

que seguir evolucionando. Esta empresa es tomada por *Pedrell* como un “alto patriótico impulso” (p. 12).

La base de este drama lírico propugnado por *Pedrell* viene a ser el teatro. El lugar que lo estrictamente musical desempeña dentro del drama viene simplemente a subrayar la idea que la palabra nos transmite. Para justificar esta aseveración, *Pedrell* acude a la historia de la música sacando a colación la *camerata* florentina¹³ donde la moderna corriente de ideas sobre la estética del drama lírico ya se encuentra presente. Si bien la *camerata* de Florencia intentó resucitar la monodia de épocas anteriores, recuperando la tradición más antigua de la que se tenía noticia, la ópera italiana del siglo XIX no era ya “la hija legítima de aquella admirable madre” (p. 17). Para *Pedrell* la música italiana había perdido el rumbo por haber abandonado precisamente aquella eximia tradición. Descartada, pues, la posibilidad de componer “a lo italiano” para *Pedrell*, se hace necesario recurrir a Alemania, lugar en el que por estas fechas empieza a florecer una “música verdaderamente nacional” (ibidem).

Una interesante conclusión a la que llega *Pedrell* parece ser la que prueba que, al igual que Italia se ha desprendido de aquella tradición, también los españoles nos hemos olvidado de nuestras grandes figuras como *Morales* o *Victoria*. Pero aún mayor es el despropósito hispano cuando aquí, no sólo se había producido un abandono de lo propio a favor del surgimiento de un estilo nuevo y autóctono, sino que había proselitismo de las corrientes externas. Allí, la novedad había sacrificado a la tradición. Aquí, tristemente, se había secundado lo ajeno y se había utilizado como difuminador de la más rica tradición.

Si la solución estaba en construir una ópera al modo de la tragedia lírica griega, *Wagner* lo había conseguido con un “drama *musicado* en cuanto drama (...), espectáculo por medio del cual la poesía, la música, la mímica y las artes plásticas compenétranse y concurren a la realización íntima de la expresión dramática”¹⁴ (p. 24). Para *Pedrell* este hecho supone la “aspiración de la vida estética del hombre, que me atrevería a llamar *monumentalidad artística* o, clásicamente, el *momento superado* del arte. (...) Música verdadera y poesía ver-

¹³ *Pedrell* tiene en común con este grupo renacentista el deseo de regenerar la música de su tiempo.

¹⁴ Para los griegos la conjunción poesía, música y movimiento (danza) era indisoluble por naturaleza.

dadera, estrechamente unidas, el drama lírico nos las ofrece”¹⁵ (pp. 25-26).

No parece *Pedrell* tan entusiasmado porque *Wagner* haya inaugurado una nueva forma poética, el drama musical, como por haber sabido caracterizarlo con un genuino sabor alemán. De esta manera determina *Pedrell* que la impronta nacional o “el carácter de una escuela lírica, (...) ha de buscarse y se halla, afortunadamente, (...) en el canto popular *personalizado* y traducido en formas cultas” (p. 38). Partiendo de *Eximeno*, *Pedrell* cree en el gusto por el canto popular y por composiciones antiguas “basadas” en lo popular.¹⁶ Así, el ascenso del canto popular al rango de cultura, implica que el arte también descienda a lo popular.

Sería posible encontrar una fuerte contradicción entre *Pedrell* y el *nacionalismo* que predica: *Pedrell* se afana en liberar a la música española de las influencias italianas; sin embargo, fascinado por el *wagnerianismo* lo convierte en el referente musical para nuestro país. Después de todo, nuestra música seguiría par-

ticipando de elementos ajenos y extraños. Ignoramos si *Pedrell* realmente era consciente de aquello. No podemos hablar, por tanto, de una creación musical española netamente original, fundada a partir de fuentes populares por un lado, y cultas por otro. *Mitjana*, por ejemplo, decía que deberíamos dejar atrás toda influencia extranjera, no sólo la italiana, sino también el *wagnerianismo*, del que *Pedrell*, como ya hemos visto, se mostraba partidario. No obstante, *Mitjana* también reconocía que sólo *Pedrell* había logrado hacer música verdaderamente española.

En definitiva, Por nuestra música cobra un valor tremendamente útil como escrito estético, al suscitar verdadera expectación entre los músicos y artistas de la época, abriendo nuevos horizontes en el panorama musical español al apostar por la creación de una música enteramente nuestra, propia y original. A pesar del entusiasmo que esta publicación prendió en algunos de nuestros músicos, Los Pirineos (trilogía sobre la que se basó *Pedrell*), en poco reflejaba lo que

¹⁵ *Pedrell* dedica estas páginas a describir los elementos musicales que *Wagner* introduce como herramientas características y fundamentales para la composición de un drama musical: la presencia de la orquesta (personificación de la conciencia del hombre) no ha de ser absoluta, la melodía es fijada bajo el concepto de *leitmotiv*, etc.

¹⁶ Esto enlazará a su vez con *Falla*.

allí se argumentaba. El desequilibrio pedrelliano entre la teoría y la praxis quedaba de manifiesto, en opinión de compositores como el catalán *Jaime Pahissa*. Los resultados reales de la idea operística nacional de *Pedrell* no fueron satisfactorios ni en España ni en la propia Cataluña. Serían, pues, aquellos que se reconocieron como discípulos de *Pedrell* quienes completarían la labor de su maestro.

BIBLIOGRAFÍA.

- Andrade Malde, J., López Calo, J. y Villanueva, C. (1996): Manuel de Falla a través de su música (1876-1946). Edición a cargo de Pedro Barrié de la Maza. Conde de Fenosa. A Coruña.
- Arconada, M. (1925): "Ensayo sobre la música en España", Proa, Buenos Aires, 9 de Abril.
- Arín (1912): "Progresos y decadencias de la música española" (Discurso de entrada en la Real Academia).
- Gómez Amat, Carlos (1988): Historia de la música española: Siglo XIX. Madrid, Alianza Editorial.
- Lloréns, Vicente (1989): El Romanticismo español. Madrid, Editorial Castalia.
- Martín Triana, José María (1992): El libro de la ópera. (2 vols.), Madrid, Alianza Editorial.
- Martínez del Fresno, B. (1993): "Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX", Actas del XV Congreso de Musicología, Revista de Musicología, vol. XVI, Madrid, pp. 640-657.
- Pedrell, Felipe (1891): Por nuestra música. Barcelona, Imprenta de Henrich y C^a.
- Salazar, A. (1918): "El nacionalismo musical en España", Diario El Sol, 30 de Noviembre (Ref. 6409/116). Archivo Manuel de Falla de Granada.
- Salazar, A. (1930): La música contemporánea en España. Madrid, Ediciones La Nave.