



La zarzuela en el pensamiento de Felipe Pedrell: historia de una crontroversia

La obra teórica de Felipe Pedrell constituye a nivel ideológico un punto de referencia obligado a la hora de analizar el desarrollo y la incidencia social del Teatro Lírico en el siglo XIX. Su encendida defensa de los valores nacionales en términos musicales le llevaría a plantear la existencia de la zarzuela, en primer lugar como el paso previo para la consecución del asentamiento de la ópera española, en segundo lugar —a tenor del desarrollo de los acontecimientos— como el obstáculo insalvable para su consecución. En el presente artículo se analizará esta fase de su pensamiento a través de sus escritos teóricos.

Las relaciones de Felipe Pedrell con la zarzuela constituyen una piedra angular ineludible en la comprensión del Teatro Lírico del siglo XIX en la medida en que por síntesis Pedrell se convertirá en uno de los estandartes más representativos, junto con Barbieri, del movimiento regeneracionista del último tercio de siglo. Sus opiniones, controvertidas en muchas ocasiones, tuvieron sin embargo la capacidad de hacerse eco con mucha más facilidad que la de otros músicos contemporáneos. Aspecto que se vio potenciado por su increíble habilidad para difundir sus ideas a través de conferencias o de los innumerables escritos que aparecerán a lo largo de su vida en forma de libros o artículos en revistas especializadas tanto nacionales como extranjeras, así como por su intensa labor como crítico musical, fundamentalmente en las columnas del *Diario de Barcelona* (1891-92) y sobre todo de *La Vanguardia* (1902-1922)¹. Es en este ámbito donde se enmarcará el presente artículo.

Entiéndase por zarzuela, nos indica Pedrell en su *Diccionario técnico de la música española*, la “represen-

On an ideological level, Felipe Pedrell's theoretical work constitutes an essential reference point for the analysis of the development and social incidence of the Lyric Theatre during the nineteenth century. His inflamed defense of national values in musical terms would lead him to consider the existence of zarzuela, firstly, as the first step towards the creation of Spanish opera, and secondly—in accordance with the unfolding of events—, as an insuperable obstacle for its creation. The present article examines this phase of his thought through his theoretical writings.

tación escénica española en la que alterna, como en la ópera-cómica francesa, el canto con la declamación”.² Frente a la definición que Barbieri plantease sobre este género unos años antes apenas existen diferencias, sólo que el gran zarzuelero en ningún momento la parangona con la ópera-cómica del país vecino. Sin embargo Pedrell va más allá en su afán definitorio: “Debe considerarse transformación de la antigua Tonadilla a la cual sustituyó sin que se perdiese en un principio la afición a este género de espectáculo.”³

La tonadilla, ese mal citado género menor, es para nuestro músico el precedente de la zarzuela. Este arranque del origen del género es, sin embargo,

¹ Para un estudio sobre la labor de Pedrell como crítico consúltese el trabajo de LOLO, Begoña. “La aportación de Felipe Pedrell a la crítica musical en la prensa diaria”, *Actas del Congreso Internacional Felipe Pedrell y el nacionalismo musical*. Barcelona, 19/21-XII-1991, *Recerca Musicològica*, nº 11 y 12, 1991-1992; pp. 323-333.

² PEDRELL, Felipe. *Diccionario técnico de la música española*. Barcelona, 1894; p. 516.

³ *Ibidem*.

muy significativo y nos define ya la primera postura de Pedrell frente al presente tema, que hemos considerado adecuado estructurar en tres fases diferentes:

1. *Fase de acercamiento*: se sitúa entre los años 1882-1894, es decir, desde el inicio de sus primeras publicaciones (entre las que habría que destacar su opúsculo *Por nuestra música* de 1891) y los años en los que figura como director de la revista *La Ilustración Musical Hispanoamericana* (1888-1896), hasta la muerte del maestro Barbieri (1894).

2. *Fase de transición*: se localiza entre los años 1895 y 1902, es decir, después de la muerte de Barbieri, y durante el periodo de su estancia en Madrid como catedrático del Real Conservatorio Superior de Música y su posterior retorno a Barcelona.

3. *Fase de rechazo*: recoge los años más densos de su actividad como crítico musical, localizándose entre 1902, vuelta a Barcelona, y la fecha de su defunción en 1922.⁴

1. Fase de acercamiento

La incorporación de Pedrell al campo de la musicología se produce en la década de los años 80, siendo el momento en el que, en opinión de F. Bonastre, el músico creador ya está asentado y el músico-intelectual necesita, sin embargo, encontrar un campo donde desarrollarse.⁵ Fruto de esta inquietud será la obra *Por nuestra música*⁶ (1891) que planteará sus "ideas estéticas respecto de lo que ha de ser el drama lírico en nuestra época", según escribía F. Miquel y Badía en el *Diario de Barcelona*.⁷

⁴ PEDRELL, Felipe. *Jornadas de Arte (1841-1891)*. París, 1911; *Orientaciones (1892-1902)*. París, 1911; *Jornadas Postreras (1903-1912)*. París, 1922. Consultense para un análisis detallado de los pormenores de su vida de carácter autobiográfico.

⁵ BONASTRE, Francesc. *Acotaciones a una idea*. Tarragona, 1977; p. 122.

⁶ PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música*. (Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional). Barcelona, 1891. Se ha utilizado para esta investigación la reed. facsímil: Madrid: Música Mundana, 1985.

⁷ MIQUEL Y BADÍA, F. "Sobre el drama lírico nacional". *Diario de Barcelona*, Barcelona, septiembre de 1891. Cit. PEDRELL, Felipe. *Jornadas de Arte (1841-1891)*. París, 1911; p. 310.

Pero ante todo, la obra se acabará convirtiendo en una declaración de principios sobre los objetivos y fines que deberían identificar a la música española en la que, sin embargo, no observamos ninguna crítica a la zarzuela como obra dramática.

Pedrell apuesta por la ópera —esa gran obsesión nacional en el siglo XIX— que debería a su entender asentarse sobre la base del canto popular "como una de las fuentes creadoras de una nación".⁸ La tonadilla, el precedente de la zarzuela, era el ejemplo perfecto ya que asentaba sus raíces más profundas en la música y el canto popular, siendo ésta la razón por la que Pedrell le dedicará buena parte de los tres primeros volúmenes de su *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX* y el 4º volumen de su *Cancionero musical popular español*.⁹ La tonadilla se convierte en el pensamiento de nuestro músico en el eslabón perdido en el mantenimiento de la tradición musical española que sabiamente el pueblo supo demandar a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, frente a los abusos introducidos por el consumismo de ópera italiana.

"Del elemento popular viene la fuerza de la tonadilla"¹⁰ escribe Pedrell y por extensión adjudica estos valores a la zarzuela a la que considera en definitiva "una tonadilla de mayores proporciones".¹¹ Tonadilla, zarzuela y ópera se acaban convirtiendo en el pensamiento pedrelliano en una trilogía que representa las diferentes formas de actuación dentro del teatro lírico, diferenciándose por su extensión-duración, tipología temática y tensión dramática, pero que deben asentarse sobre la base de un concepto común: la recuperación del canto popular como base de identidad cultural.

Pedrell no establece, consecuentemente, la relación ópera-zarzuela como una confrontación, al menos en esta fase, sino como el paso previo que

⁸ PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música...*, op. cit.; p. 38.

⁹ Algunas de las tonadillas que Pedrell publicase en el *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*, 5 vols., La Coruña, 1897, vuelven a ser repetidas en su *Cancionero musical popular español*, t.IV, Valls, S.A. Consultese al respecto J. SUBIRÁ: "Felipe Pedrell y el teatro musical español". *Anuario Musical*, 1972, pp. 70-75.

¹⁰ PEDRELL, Felipe. *Teatro Lírico Español...* op. cit., vol. I, XII y XIV.

¹¹ *Ibid.*, vol. VII.

todo compositor debería ejercitar antes de adentrarse en lo operístico. La zarzuela permite al principiante en el género teatral adquirir una técnica que de otra forma difícilmente podría experimentar en un país, como el español, con precaria tradición operística.¹² Ayuda a manejar los personajes en escena, permite practicar la tensión dramática, el movimiento, el interés emocional a la hora de desarrollar los temas y es por añadidura mucho más económica. Sirva de ejemplo la crítica que sobre *La Bruja* de Chapí escribe el 7 de mayo de 1889 en *La Ilustración Musical Hispano-Americana* en la que después de conminar al autor a recuperar "el genuino canto popular puro" ya que "la ópera española ha de inspirarse en el distintivo artístico literario musical de su nacionalidad" reconoce que: "Chapí sabe todo esto, y con laborioso activo ardor, con la constancia del artista digno de tal nombre que se ha ganado, con la mirada fija, serena y escudriñadora del hombre honrado y del compositor lleno de convicción, emprende, prueba, experimenta, se atreve, escribe zarzuelas teniendo en vista otros ideales".¹³ ¿Qué otros ideales pueden ser sino los operísticos? Y añade: "aseguro en una palabra, que en toda la música de la época viril del talento de Chapí [La Serenata] hay más elemento musical característico español, bien preparado y dispuesto admirablemente con rara clarividencia para ser lo que ha de ser e indefectiblemente será la verdadera y genuina ópera española cuando los tiempos estén en sazón (por ahora no lo están todavía)".¹⁴ La zarzuela se convierte de esta manera en un paso previo hacia la ópera, tiene justificación en la medida en que facilita el tránsito de la tonadilla al género dramático por excelencia, pero no es en sí misma un fin.

¹² Esta idea había sido igualmente defendida por BARBIERI, Francisco Asenjo. *Contestación al maestro D. Rafael Hernando*. Madrid, 1864, 9, cit. E. CASARES. *Francisco Asenjo Barbieri*. 2. Escritos. Madrid: ICCMU, 1994; pp. 251-261. Barbieri contesta en este escrito al opúsculo de HERNANDO, Rafael. *Proyecto-Memoria para la creación de una academia de música*. Madrid, 1864.

¹³ PEDRELL, Felipe. "La Bruja de Chapí y Ramos Carrión". *La Ilustración Musical Hispano-Americana*. Barcelona, nº 32, 7-V-1889; pp. 65-66; IBERNI, Luis G. *Ruperto Chapí*. Madrid, 1995; p. 154 y ss.

¹⁴ *Ibidem*.

Tan sólo una crítica sobre zarzuela escribirá Pedrell durante su etapa en el *Diario de Barcelona* (1891-1892), la correspondiente al estreno de *El rey que rabió* de Chapí en 1892,¹⁵ en la que después de felicitar al compositor, vuelve a reafirmarse una vez más en los mismos argumentos que expusiese tres años antes en *La Ilustración...*: "La zarzuela tiene justificación en la medida en que permite la experimentación y la adquisición de técnica, pero no debe interpretarse como el objetivo al que deben dirigirse los esfuerzos en el intento de conseguir un teatro lírico nacional."

Poco antes, en 1882, Pedrell había escrito al maestro Barbieri solicitándole tuviera a bien colaborar en la revista *Notas Musicales y Literarias* pidiéndole que escribiese "algo sobre la historia de la zarzuela por testigo presencial y de mayor excepción como es Vd."¹⁶ Éste es el único testimonio del largo epistolario mantenido entre Barbieri y Pedrell (1882-1894)¹⁷ en el que el músico catalán hace referencia directa a la zarzuela desde una óptica musicológica. A medida que los años vayan transcurriendo y la relación avance del respeto inicial a la amistad y complicidad posterior, Pedrell obviará la opinión del maestro en tema tan consagrado, solicitando siempre sus consejos y colaboraciones para problemas que hiciesen referencia bien a su experiencia como bibliófilo u organólogo, bien a su labor musicológica

¹⁵ PEDRELL, Felipe. "El rey que rabió". *Diario de Barcelona*, 9-III-1892. Con anterioridad había escrito la crítica de *L'Ebreca* en este periódico con fecha del 24 de noviembre de 1891, en el que se centra fundamentalmente en la decadencia de las escuelas de canto, ya que los intérpretes se dedicaban más al lucimiento personal de sus voces que a la interpretación de la música. No hay ninguna referencia directa a los valores de la zarzuela.

¹⁶ BARBIERI, Francisco Asenjo. Legado Barbieri conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM). Mss. 14.0391. Se ha utilizado la ed. a cargo de CASARES, Emilio. *Documentos sobre música española y epistolario*, vol. 2, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988, nº 2469; p. 851. No se ha localizado la respuesta de Barbieri a la propuesta de Pedrell, probablemente porque como apunta C. Gómez-Elegido Ruizolalla se hayan perdido algunas de las cartas. Vid. pie de p. 17.

¹⁷ Consúltense GÓMEZ-ELEGIDO RUIZOLALLA, María Cruz. "La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri". *Recerca Musicológica*, IV, 1984; pp. 177-242; BONASTRE, Francesc. "Documents epistolars de Barbieri adreçats a Felip Pedrell". *Recerca Musicológica*, V, 1985; pp. 131-177. Para una lectura del epistolario íntegro de Barbieri véase la ed. a cargo de Emilio Casares, cit. en pie de p. 16.

sobre épocas históricas pasadas. Pero hay más: después de la carta de Barbieri "Sobre la cuestión de la ópera nacional" (Madrid, 2 de noviembre de 1889),¹⁸ Pedrell se despachará con el maestro instándole a que ponga en práctica sus teorías sobre la ópera "pues nadie como Vd. se halla en condiciones para probar en el terreno práctico lo que conoce y sabe en el teórico. En Vd. más que en otro resultaría admirable el hecho de engrandecer el cuadro de la pintura musical popular, derrochado en sus zarzuelas, trasladándolo a la escena de la ópera".¹⁹ La ópera y sólo la ópera, asentada sobre la base de la música popular, está capacitada para engrandecer la música lírica española ya que es para Pedrell "la obra artística por excelencia".²⁰

2. Fase de transición

La muerte de Barbieri en 1894 fue un duro golpe para Pedrell quien sentía una sincera admiración y respeto hacia el maestro zarzuelero. Dejará constancia de la impronta que este músico había ejercido en la música española en dos espléndidos artículos que bajo los títulos de "Barbieri" y "Semblanza íntima de Barbieri" aparecerán publicados el 28 de febrero y el 30 de marzo, y 15 de abril, respectivamente, en la revista *La Ilustración Musical Hispano-Americana* (núms. 147, 149 y 150).

Si alguna duda cabe sobre el vacío intelectual y afectivo que supuso esta muerte, repárese en el dato de que ambos artículos sin modificación alguna de texto bajo el epígrafe de "Semblanza íntima de Barbieri I y II" volverán a ser publicados en dos ocasiones más: la primera en el *Correo Musical Sud-Americano* de Buenos Aires en el año 1915²¹ y la segunda en 1916 en *La Vanguardia* de Barcelona.²²

¹⁸ PEDRELL, Felipe: "Opiniones del maestro Barbieri sobre la cuestión de la ópera española", cit. en *Jornadas de Arte*, op. cit.; pp. 233-234; F. BONASTRE, Francesc. "Documents epistolars de Barbieri..." op. cit.; p. 151.

¹⁹ BARBIERI, Francisco Asenjo. Legado Barbieri BNM, Mss 14.0113-2. Ed. a cargo de CASARES, Emilio. op. cit., vol. 2, n° 2494; p. 859.

²⁰ PEDRELL, Felipe. *Diccionario técnico...*, op. cit.; p. 326.

²¹ PEDRELL, Felipe. "Semblanza íntima de Barbieri I y II y último". *Correo Musical Sud-Americano*. Buenos Aires, 5-III-1915.

Dieciocho años más tarde, Pedrell seguía rindiendo homenaje a Barbieri, a quien consideraba el "más fecundo de los compositores dramáticos españoles de la época actual",²³ aunque conviene puntualizar que su dedicación a la zarzuela, aún estando presente, quedaba empujada frente a su labor como creador e ideólogo, en general, y en particular como musicólogo. Lamentablemente el epistolario de Pedrell, tremendamente rico permanece aún sin publicar si se exceptúa la correspondencia con Barbieri y L.Villalba,²⁴ pero es evidente por el resto de sus publicaciones que la zarzuela pasa a ocupar un lugar muy secundario en su pensamiento en este periodo. Son años dedicados intensamente a la musicología, fruto de los cuales será su ya citado *Diccionario técnico de la música española* (1897) y el *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española* (1901), fundamentalmente. Solamente la definición de zarzuela a la que hemos hecho referencia anteriormente en su *Diccionario técnico...* deja asomar el halo de duda que sobre la auténtica recuperación de la ópera nacional a través de este género podía producirse. Dice Pedrell: "Se creyó un tiempo que ensanchando las formas de la Zarzuela podía llegarse a la creación de la ópera nacional. Peña y Goñi ha señalado bien esta imposibilidad diciendo que 'la zarzuela gira en órbita más modesta; que no pretende encerrar en sus manifestaciones la individualidad musical de toda una nación', porque, 'en este todo nacional que la ópera abarca, la zarzuela se contenta con una parte', y esto a pesar de haber podido lograr, levantar un tanto, no la ópera, sino la zarzuela, propiamente tal."²⁵

²² PEDRELL, Felipe. "Semblanza íntima de Barbieri I" y "Semblanza íntima de Barbieri II". *La Vanguardia*. Barcelona, 1-I-1916 y 12-I-1916.

²³ PEDRELL, Felipe. "Barbieri". *Ilustración Musical Hispano-Americana*, n° 147, 28-II-1894; p. 26.

²⁴ VIRGILI, María Antonia. "Felipe Pedrell y el músico vallisoletano Luis Villalba: correspondencia inédita". *Recerca Musicològica*, n° 1, 1981; pp. 151-192. No hay ninguna referencia a la zarzuela excepto la carta fechada en Barcelona el 25 de agosto de 1906.

²⁵ PEDRELL, Felipe. *Diccionario técnico...*, op. cit.; p. 516. El resto de la definición de zarzuela hace referencia a sus orígenes y estudio etimológico de la palabra. El texto que aparece de Peña y Goñi está extraído de su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, cit. PEDRELL, Felipe. "La conquista musical del presente". *Diario de Barcelona*, 13-IV-1892.

El éxito comercial de la zarzuela, que apuntaron Barbieri y Hernando en sus escritos,²⁶ con el paso de los años, se acabó convirtiendo en uno de los obstáculos para el asentamiento de la ópera nacional. No sólo no se había conseguido la modernización que implicaba el "deseo de regeneración de la música española", planteado por Inzenga, Barbieri y Pedrell,²⁷ sino que la deseada regeneración que había de producirse buscando las esencias de lo español,²⁸ se había ido estancando limitándose a evolucionar desde la búsqueda de lo popular hasta una popularización rayana con lo populachero, en el sentimiento de Pedrell,²⁹ tal y como apuntaría más tarde Salazar,³⁰ impidiendo la creación de un teatro lírico de altura internacional al limitarse su acción al ámbito localista.

3. Fase de rechazo

Hemos analizado esta fase, fundamentalmente, a través de la rica producción de críticas musicales que tanto en *La Vanguardia* de Barcelona como en los periódicos y revistas hispanoamericanas, Pedrell irá escribiendo, pudiendo comprobar que apenas existen artículos referentes a la zarzuela, y en las contadas ocasiones que aparecen se centran más en el campo del análisis sociológico y musicológico que desde el ámbito de la crítica de espectáculos, de la que no tenemos ningún ejemplar. La intensidad de su producción crítica y la variedad temática de las mismas contrasta con esta notable ausencia ya que a las más de 400 críticas, que más propiamente debería-

mos considerar como reflexiones al hilo, que escribió fundamentalmente en *La Vanguardia* deberíamos añadir el número nada despreciable de las publicadas en revistas hispanoamericanas³¹ como *La Gaceta* de Buenos Aires (entre 1911-1914); *La Nación* de Buenos Aires (1913); *Correo Musical Sud-Americano* de Buenos Aires (1915); *Rigoletto* La Barranquilla (1912-1913); *La Razón* de Montevideo (1913-1914); *El Diario Ilustrado* de Santiago de Chile (1912-1915); *El Mercurio* de Nueva Orleans (1911-1912).

De las escasas críticas localizadas referentes al tema me he centrado fundamentalmente en la publicada en *La Vanguardia* el 7 de marzo de 1911 y el 6 de noviembre del mismo año en el *Diario Ilustrado* de Santiago de Chile, bajo el título de "Opereta, Ópera-cómica y Zarzuela" por considerarla reflejo de su pensamiento en esta fase final. Entiende Pedrell que las tres manifestaciones del teatro lírico citadas no son más que "tres aplicaciones de un género de espectáculo idéntico en el cual alternan lo cantado y lo hablado".³² Si bien establece algunas diferencias al considerar más comedidos a los franceses³³ que a los españoles en este arte amabilísimo que no fue otra cosa que "una mentirijilla para pasar el tiempo".³⁴ Continúa diciendo: "La mezcla de la música y lo declamado ha popularizado el género, y al decir de los jueces de buen gusto, quién sabe si demasiado rigurosos, ha creado el equívoco, la pobreza y la nonada del género", apoyando sus argumentos en textos de Romain Rolland, René Doumic, Hegel, Grétry y, cómo no, Pedro Antonio de Alarcón.³⁵

A la vista de lo expuesto Pedrell asume que la tan esperada ópera nacional difícilmente podía proceder de la zarzuela contemporánea, tal y como

²⁶ Estoy haciendo referencia a los escritos de Barbieri y Hernando citados en el pie de p. 12.

²⁷ CASARES, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el creador*. Madrid: ICCMU, 1994; p. 429.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ VIRGILI, María Antonia. *Op. cit.*; p. 186. En carta fechada en Barcelona el 25 de agosto de 1906, Pedrell se pronunciará en estos términos a P. Villalba: "la tonadilla es de un indigenismo musical de lo más adivinado que pueda darse en la época de Esteve y de Laserna, los dos héroes del género: ya quisieran poseerlo para sí, tan español y vasto y no ceñido al bajo pueblo madrileño, los confeccionadores actuales del género chico, convertido en asqueroso detritus".

³⁰ SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid, 1930; p. 50.

³¹ Información extraída del "Diario manuscrito" de Pedrell en el que se recogen los aspectos más importantes de su producción musical y musicológica. Escasa precisión en muchas ocasiones. Biblioteca de Cataluña, signatura M.966.

³² PEDRELL, Felipe. "Opereta, Ópera-cómica y Zarzuela". *La Vanguardia*, Barcelona, 7-III-1911.

³³ *Ibidem*. Recuerda la indignación que produjo en Francia el apuñalamiento de la heroína de Mérimée y Bizet en *Carmen*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

pensaba inicialmente, por ello se pregunta “¿Por qué la forma alternada de canto y diálogo se ha fijado aquí y en Francia más que la forma o acción toda cantada, particular y característica de Alemania e Italia?”³⁶ Su respuesta es rotunda: “Porque la cuestión de las relaciones de la música con el drama se transforma, curiosamente, según que se expone en Italia, Alemania, Francia ó España.”³⁷ Argumenta que mientras que españoles y franceses han seguido una tradición puramente latina basada en la necesidad de acción en escena, el mundo alemán se ha centrado en “el mundo íntimo, casi desprovisto de acción”. Es decir, para Pedrell, la acción no es otra cosa que la necesidad de variedad en el desarrollo temático tanto como en el escenográfico, en consonancia con las ideas que reivindicase Barbieri, quien consideraba que los temas debían estar “inclinado siempre a lo maravilloso junto con lo cómico y entretenido, con preferencia a lo serio y encopetado”³⁸ ya que tenían la virtud de preparar emocionalmente al espectador de forma inmediata, aspecto que difícilmente podría conseguirse en una obra de acción lenta, que por sus propias características necesitaba de un tiempo mayor para involucrar la emoción íntima y reflexiva del espectador. Pedrell paraleliza acción-comicidad con inmediatez-superficialidad, descargando a la zarzuela de toda iniciativa intelectual, entendiéndolo, sin embargo, como valores propios del mundo operístico germano “la ausencia de acción” que desarrolla la capacidad para producir sensaciones que se enmarcan dentro de una mayor intimidad emocional. La ópera, el teatro lírico por excelencia, es para Pedrell un acto supremo de reflexión abocado a la trascendencia con una clara proyección histórica, valores que difícilmente podrían encontrarse en un teatro como el zarzuelístico pensado mayoritariamente como un espectáculo de diversión, condicionado por una constante renovación que garantizase el éxito comercial.

Por eso finalizará su crítica de forma tempera-

mental diciendo: “Y la hora ‘de la ópera’ no ha llegado ni podrá llegar dando saltitos de la tonadilla a la zarzuela para caer en los bufos; y repitiendo el saltito de la zarzuela chica a la zarzuela grande para desnucarse en las profundas simas del género chico. Otro saltito se da ahora hacia la opereta vienesa. Podrá ser regenerador para el género chico, envidiado solamente por los cultísimos habitantes del interior del Congo, si nuestros currinches literatos y músicos aprenden a escribir con gracia, sal y sinceridad, con vistas a la música más que al trimestre.”³⁹

Como hemos podido observar la relación de Pedrell con la zarzuela atravesará por diferentes niveles de aceptación y rechazo que van siendo coincidentes con el propio desarrollo de sus ideales, en torno a la creación o recuperación de la ópera nacional. De los planteamientos iniciales en los que Pedrell considera a la zarzuela como el escenario previo de toda práctica técnica en el campo teatral, al desencanto final en el que la zarzuela se ha convertido más en un obstáculo insalvable que en el paso intermedio para llegar a la ópera nacional, se circunscriben los momentos más significativos del género zarzuelístico.

Mientras que la dimensión histórica de la ópera es un hecho innegable e irrefutable en el contexto del siglo XIX, la zarzuela se percibe en el pensamiento de Pedrell como un espectáculo, en ocasiones, digno y meritorio, en otras como un simple entretenimiento popular dirigido a un público de escasa formación musical, cuya dimensión apenas merece ser reseñada, ni siquiera, en las columnas de crítica que aparecen en los periódicos de ámbito nacional por su evidente intrascendencia, olvidando, sin embargo, la eficaz función social que cumplía el género.⁴⁰ Pero lo que nunca perdonará Pedrell es que frente a la necesidad de reafirmar la débil posi-

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ PEDRELL, Felipe. “Semblanza íntima de Barbieri”..., *op. cit.*, en nota 22.

³⁹ PEDRELL, Felipe. “Opereta, ópera-cómica, zarzuela”, *op. cit.*, en nota 32.

⁴⁰ Sobre la función social de la zarzuela consúltese GÓMEZ AMAT, Carlos. “Función social de un teatro musical popular”. *Actas del Congreso Actualidad y Futuro de la Zarzuela*. Madrid, 1993; pp. 89-97. Este artículo es ampliación del que apareció en las *Actas del Seminario Internacional sobre Zarzuela*. Madrid, 1984; pp. 1-14.

ción internacional de la música española, la zarzuela acabó convirtiéndose en un género limitado a un localismo peninsular que establecía su única salida en los países de habla española, orientándose hacia el mundo hispanoamericano y no hacia el europeo como hubiese sido deseable, rompiendo de esta

manera con los ideales reivindicativos de un nacionalismo-regeneracionista que habían marcado el sueño de una generación y cuya ruptura suponía para Pedrell el principio del fin del "*viaje de exploración artístico nacional*",⁴¹ al menos en el terreno operístico.

⁴¹ GÓMEZ-ELEGIDO RUIZOLALLA, Mari Cruz. *Op. cit.*; p. 182.